

О ВОСПИТАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ МОЛОДЕЖИ

Сравнительно редко, но все же бывают такие события в культурной жизни, за которыми следит буквально весь народ, которые волнуют каждого, вне зависимости от его возраста, рода занятий, вкуса и интересов. Мне думается, к таким событиям смело можно отнести Международный конкурс пианистов имени П. И. Чайковского. Он вызвал широчайший интерес во всем мире, к нему в течение месяца было приковано внимание советских людей.

Для нас, музыкантов, особенно для тех, кто непосредственно связан с воспитанием молодежи, несомненно, помимо познавательного интереса, конкурсе явился и проверкой сил, и хорошей «школой», ибо он не только продемонстрировал исполнительские школы разных стран, дал возможность узнать многих талантливых музыкантов, но и заставил поразмыслить над проблемой воспитания молодежи, над задачами, которые стоят перед нами в этом деле.

Сейчас, когда, как говорится, все расставлено по местам, розданы премии, медали, дипломы, нет нужды говорить, кто показал себя сильнее, а кто слабее. Гораздо важнее разобраться в направленности той или иной исполнительской школы, уловить самое характерное в ней, определить, в чем ее сила и в чем слабости.

Я не берусь судить о всех музыкантах, представлявших различные страны, так как, к великому сожалению, мне довелось прослушать лишь часть участников конкурса, я остановился главным образом на советских исполнителях.

Самое важное, самое характерное, на мой взгляд, в советской школе то, что всегда отличало

русских исполнителей, что отличает советских пианистов, инструменталистов, певцов, — приоритет мысли над техникой, глубины замысла над виртуозностью. И здесь я разрешу себе не согласиться с некоторыми положениями, высказанными в статье З. Вартаняна «После конкурса» («Советская культура» от 22 мая 1958 года). Можно ли судить о советском исполнительском стиле по конкурсным выступлениям наших пианистов и скрипачей (хотя, к слову сказать, и там было много яркого и интересного) и говорить на этом основании, что творческая нивелированность, однообразие — «массовый недостаток молодых исполнителей»?

Конечно, я сейчас повторю общеизвестные истины, но, однако, напомним: в том и сила русских музыкантов, что каждый из них был самим собой, что не было другого, похожего на Антона Рубинштейна, что могучий рахманиновский склад дарования угадывался с первых же нот, что скриabinский «нёрв» никто не мог повторить. Это прошлое, возразят, быть может, мне. Ну, а советские исполнители — Лев Оборин и Яков Зак, Григорий Гинзбург и Владимир Софроницкий? И они совсем разные, каждый в своем плане. Или неужели похожи всегда монументальное, масштабное искусство М. Юдиной и несколько сдержанная, но отличающаяся большим вкусом и музыкальностью игра М. Гринберг? А что же говорить о Святославе Рихтере и Эмиле Гилельсе — учениках не только одной школы, но и одного педагога? Даже при желании у них нельзя было бы обнаружить ничего общего, кроме огромного таланта, огромного трудолюбия и огромной любви к своему искусству.

И молодежи наша — я имею в виду наиболее талантливых исполнителей — очень разная. Помимо тех, кто ярко показал себя в дни конкурса и завоевал премии, у нас есть еще и пианисты, резко отличающиеся по творческой манере, такие, как Евгений Мали-

нин, как Дмитрий Башкиров, как Лев Ашкенази, и другие.

То же самое можно сказать о скрипачах: как не похож был Милрон Полякин на Давида Ойстраха, так ни с кем не сравнишь Леонида Когана, так самобытен и ярок был Юлиан Ситковецкий. Это потому, что у каждого по-настоящему талантливого художника непременно есть свое творческое «я», идущее от собственного восприятия музыкального произведения, от художественных взглядов и вкусов.

И я думаю, что слабые стороны некоторых советских исполнителей, обнаружившиеся на конкурсе, не результат «нивелировки» творческой индивидуальности, порою методов воспитания советской исполнительской молодежи, а, скорее, серьезное напоминание о наблюдающемся порой снижении требовательности, о благодушном примирении с недостатками.

Действительно, если исполнитель не умеет сказать своего слова в трактовке того или иного произведения, значит, он еще недостаточно свободно мыслит, у него нет широкого кругозора, самостоятельного восприятия явлений жизни, своего отношения к искусству. Короче говоря, он не созрел. И вина профессора или педагога, обучавшего этого исполнителя, вовсе не в том, что он уделял слишком много внимания технической стороне, а не развитию индивидуальности: я твердо убежден, что как бы ни был художественно полноценен замысел артиста, он никогда не будет претворен, если связан хоть с малейшими техническими трудностями. Мне думается, некоторых профессоров можно упрекнуть скорее в том, что они порой слишком рано хотят сделать из своих учеников выдающееся явление. Я не случайно подчеркнул сделать; право же, один из пороков, наблюдающихся в воспитании молодых музыкантов, — их слишком малая самостоятельность, «натаскивание». А ведь именно отсюда и может появиться некоторое однобо-

разие, похожесть в игре одного музыканта на другого.

Говорят, что представители других стран на конкурсе показали большую творческую самостоятельность. Это в какой-то мере верно, но лишь в какой-то мере, так как нельзя забывать, что только наша молодежь была показана на этом соревновании широко (18 участников!), а от других стран были единицы. Следовательно, здесь трудно говорить о тенденциях, а можно лишь называть отдельные талантливые имена. И лишь одно общее можно сказать: самые большие неудачи постигли многих из зарубежных конкурсантов именно на последнем туре, там, где надо было играть концерт Чайковского. Тот, кто сначала, в исполнении произведений, требующих большой технической подготовки, показался очень сильным, третий тур не выдержал. Вот здесь уж действительно блестящая техника, моторность, виртуозность не смогли «конкурировать» с глубиной мысли, с художественным вкусом, простотой и человечностью, без которых Чайковский немислим! И, кажется, я не ошибусь, если усмотрю в этом серьезное завоевание, а может быть, даже и превосходство советских исполнителей: кто-кто, а уж наши пианисты, инструменталисты, певцы (как и дирижеры) пока непревзойденные интерпретаторы гениальной музыки Чайковского.

Но я не собираюсь утверждать, что в воспитании исполнительской молодежи все у нас идеально. Думаю, что порой совершенно не умышленно молодым музыкантам «навязываются» эталоны в трактовке того или иного произведения. В этом прежде всего повинно наше Всесоюзное радио. Существующий здесь порядок записи произведений в одном исполнении, пусть даже очень хорошем, на мой взгляд, не приносит пользы. Может ли молодой пианист, или скрипач, или певец судить о правомочности трактовки какой-либо пьесы, песни, романса, если ему всегда показывают лишь одну запись? Почему? Разве, услышав интерпретацию, предположим, Сонаты Моцарта Святославом Рихтером, Эмилем Гилельсом, Яковом

Закон или другими нашими и зарубежными пианистами, он не привыкнет бы и к какому-то своему пониманию этого произведения?

Вообще, широкая пропаганда музыки имеет для молодых музыкантов огромное значение, и особенно для молодежи, обучающейся вдали от Москвы и Ленинграда. Совершенно необходимо больше, чаще присылать к нам лучшие исполнительские силы — советские и зарубежные.

И еще один вопрос, на котором мне хочется заострить сейчас внимание, — вопрос о советском репертуаре: непозволительно малое место занимает он и на наших концертах, и в учебных классах. Больше того, даже все то, что играет, — это скорее «обязательная» пьеса, без которой не будут выполнены план или учебная программа, а не настоящее внедрение советской музыки в концертную практику исполнителя, а следовательно, и популяризация ее в народе.

Кажется, ни один съезд, пленум, заседание композиторов не проходят без разговоров о том, что советские авторы мало пишут камерных сочинений, концертных пьес для солистов. Претензии справедливые. Но почему даже из того малого, что создано, почти ничего не исполняют? Есть, как говорится, несколько «дежурных» пьес: Токката Хачатуряна, Седьмая соната и «Мимолетности» Прокофьева, несколько прелюдий Кабалевского и несколько прелюдий и фуг Шостаковича. А ведь если бы солисты-исполнители проявляли больше интереса к советской музыке, они наверняка нашли бы здесь и еще немало яркого, достойного широкой пропаганды, обнаружили бы и другие произведения, которые с благодарностью примет советский слушатель.

Во время моего пребывания в Германской Демократической Республике мне пришлось беседовать с генеральным секретарем Союза композиторов тов. Н. Нотовицем. Я испытывал чувство большой неловкости, когда он высказал претензии зарубежных друзей к нашим исполнителям, которые во время заграничных га-

стрелей играют очень мало советских произведений.

Что и говорить, мы не только не знакомим зарубежных друзей с советской музыкальной культурой, мы очень мало общаемся с композиторами советских братских республик (я имею в виду повседневное общение, а не парадные выезды, смотры).

Не уместно ли будет напомнить здесь о замечательных традициях Листа, Рубинштейна, Рахманинова, которые были самыми активными пропагандистами всего нового, что создавалось их современниками? И не уместно ли будет, к слову, заметить, что даже такой великий пианист, как Лист, пропагандируя музыку, так живо интересовался самыми демократическими жанрами и включал в свои концертные программы свободные парафразы на темы самых популярных, бытующих в народе мелодий (в том числе любимых песен русских авторов — П. Булахова и А. Алябьева), перекладывал для фортепиано замечательные образцы народного творчества.

А совсем недавно добрый пример многим исполнителям показали американец Ван Клиберна, закончивший свою концертную программу свободной обработкой столь полюбившейся советскому народу песни В. Соловьева-Седого «Подмосковные вечера», и китайский пианист Лю Шикунь, сыгравший в одной из программ «Москва—Пекин» В. Мурадели.

Почему же некоторые советские пианисты забывают о том, что близко и дорого нашему народу, почему проявляют «снобизм» в своем искусстве?

Пропаганда советской музыки — самый надежный стимул для развития нашей камерной музыки и один из методов воспитания композиторов и исполнителей молодой и старшего поколений.

Пока же мы ощущаем оторванность от других республик, отдаленность от центра, от большой, общей жизни. Уж не в этой ли отдаленности от центра следует искать объяснение «пассивности» консерваторий республик на Конкурсе имени П. И. Чайковского. Ибо, конечно, и в этих консерваториях тоже учится много по-на-

стоящему талантливой молодежи, но вот хорошей базы для совершенствования этих талантов здесь подчас нет.

Говоря это, я подразумеваю главным образом Таллинскую консерваторию. Несомненно, у нас фортепианная кафедра и особенно скрипичная по сравнению с другими несколько отстают. Если наши молодые композиторы-выпускники сказали свое веское слово в советской музыке, сказали твердо и убежденно, написав произведения, принятые общественностью, если некоторые наших вокалистов знает вся страна, если молодой эстонский флейтист Самуэл Саулус на конкурсе Всесоюзного фестиваля советской молодежи и студентов завоевал звание лауреата, то ни пианистами, ни скрипачами мы похвастаться не можем.

Правда, в Прибалтике, как и в некоторых других республиках, фашистская оккупация оставила тяжельные, неизгладимые следы. Много усилий ушло например, у нас на то, чтобы организовать профессиональный оркестр, мастерство которого отмечают все приезжающие к нам советские и зарубежные музыканты. И уж если бы сумели добиться этого, то в силах повысить и уровень подготовки солистов-инструменталистов и пианистов. В силах, увы, при одном условии: когда соответствующие организации решат вопрос об открытии при Таллинской консерватории школы-десятилетки и когда консерватория получит здание, приспособленное для учебных занятий.

Все это, несомненно, лишь «часть», лишь трудности, которые задерживают рост. Не в них главное. Главное в том, чтобы, воспитывая молодежь, всегда помнить об основном, составлявшем и составляющем силу нашей исполнительской школы, о том, что принесло ей мировую славу — о глубине чувства, мысли, значительности идейного замысла, — и развивать эти черты у нашей артистической молодежи.

Эуген КАПП,
народный артист СССР,
ТАЛЛИН.