

Е.Е.Чаплыгин
ЭМ – ВЭ – Ю
(записки слушателя)

Один из моих знакомых, писавший диссертацию по культурологии, просил меня поискать воспоминания о музыкальной жизни России 1-й половины XIX века. Я просил помочь мне моих довольно начитанных друзей, но в результате поисков нашли только печальное свидетельство фрейлины Тютчевой об исполнении Бетховена при царском дворе. Возможно, что мы просто не нашли нужных нам свидетельств, но бесспорно, что большинство пишущих людей, которые имели возможность слышать Паганини и Листа, либо не воспользовались этой возможностью, либо впечатления их были не настолько значительны, чтобы поделиться ими с друзьями или с дневником. Да и существует ли Слушатель или великие музыканты играют для случайной и невежественной публики, да еще кучки столь же невежественных поклонников? Мое почти сорокалетнее хождение на концерты позволяет мне ответить – умные и тонкие слушатели существуют и их воспоминания бесценны. Подростком я слышал от одной пожилой дамы, знакомой моей мамы, очень живые воспоминания о концертах Скрябина и Рахманинова, в изданных мемуарах таких свидетельств я не находил. Может быть, их не много этих слушателей, но они существуют, но, к сожалению, музыкантов среди таких слушателей почти нет. Музыканты, в большинстве своем, посещают концерты только по служебной необходимости либо по клановым интересам. Но мы же не требуем от бухгалтера, чтобы он составлял балансы в свободное от работы время и для собственного удовольствия.

В последнее десятилетие жизни Марии Вениаминовны Юдиной я посещал почти все выступления великой пианистки, как официальные (они случались очень редко), так и неофициальные. Свои впечатления я заносил в дневник, поэтому не рискую проверять даты. Там же я описаны и мои немногочисленные встречи с Юдиной, ее высказывания. Мои воспоминания относятся к периоду, когда я был студентом, а теперь я и мои сверстники, ловившие возможность послушать Эм-Вэ-Ю (так мы иногда ее называли), уже без нитроглицерина из дома не выходят, а о Юдинских концертах 30-х годов, по всей видимости, вспомнить, уже некому.

Что-то в моих впечатлениях от юдинской игры совпадает с мнением мэтров *советской* фортепианной школы, что-то – противоположно. Возможно, что их впечатления касаются иного периода концертной деятельности Марии Вениаминовны. Возможно, они, говоря научным языком, основаны на нерепрезентативной выборке, говоря попросту, это случайные впечатления о случайном концерте. Возможно, Юдина лишь занимала определенное место в придуманной ими классификации. Возможно, уши у мэтров устроены не так, как у меня.

Юдина принадлежала к золотому веку пианизма: на протяжении десятилетия Бог подарил миру Кемпфа, Гизекинга, Хаскил, Юдину, Софроницкого, Соломона, Рудольфа Серкина, Горовица, Аррау. Все они очень разные и не только не поддаются усреднению, но их нельзя по излюбленной советской привычке разделить на два лагеря. Жизнь гораздо сложнее любой хитроумной схемы, а мы еще жуем наследие мыслителей XIX века (Маркс, Фрейд и т.п.), которые полагали, что нашли отмычку, позволяющую так просто объяснить все ее непостижимые тайны. Эти музыканты вошли в историю не потому, что они были правильными, прогрессивными, а потому что они были индивидуальностями, личностями с неповторимым творческим Я, масштаб которого был соизмерим с

масштабом личности творцов музыки. И говорить о Юдиной справедливо, сравнивая ее с другими великими исполнителями, а не с золотой, с позволения сказать, серединой, которую демонстрируют победители международных конкурсов.

«Бог правду видит, но не скоро скажет», - говаривала Мария Вениаминовна. Она, непризнанная и травимая, оставила довольно большое фонографическое наследие, а признанные народные артисты, сидевшие в комиссиях и жюри... Нет, их наследие не отринуто. Его нет! Почему-то они почти не записывались. Или их не записывали? Звукозапись сохраняет нам игру великих музыкантов для вечной жизни, и справедливость любой репутации можно проверить, поставив компактдиск в проигрыватель и взяв ноты в руки, дабы контролировать, что написано автором, а что – *традиция*.

Когда немолодой человек философствует, он говорит о себе. Так и я. Но мне придется немного рассказать о себе, потому что без этого мои воспоминания о Юдиной могут быть непонятными. Я из немзыкальной семьи. Мама иногда покупала популярные абонементы и ходила в Консерваторию с подружкой. Стал бы я обыкновенным технарем или гуманитарием, если бы однажды подружка не заболела, и мама взяла на концерт меня. «До слез Чайковский потрясал» не только Бориса Леонидовича, но и меня, в ту пору двенадцатилетнего подростка. Я потребовал, чтобы меня водили на концерты постоянно, дома появился проигрыватель и каждую неделю я ездил в ГУМ, покупал новую пластинку и слушал ее до тех пор, пока не выучивал наизусть. Долгоиграющие пластинки появились незадолго до этого, выбор был невелик, и многие хрестоматийные сочинения отсутствовали, поэтому я осваивал историю музыки в странном порядке: идиллию «Зигфрид» я узнал раньше «Аппассионаты». Была открыта крышка пианино, я пытался подбирать услышанное, хотя до этого меня музыке учили всего два года, и я почти забыл ноты. Вскоре я стал покупать ноты и даже партитуры и начал сочинять музыку. Это увлечение в конце концов привело меня на композиторское отделение Консерватории, но образование до нее я получил только от частных педагогов.

Первое знакомство с М.В.Юдиной – это пластинка 29-й сонаты Бетховена, появившаяся у меня в 1957 году. Эта соната сразу завладела мной, в гораздо большей степени, чем другие сонаты позднего Бетховена. И я думаю, что дело было в исполнении – небесспорная Юдина покоряла мальчика, а бесспорные и на самом деле достойные мастера, записавшие ор.109, 110 и 111, нет.

Первым концертом Юдиной для меня стал концерт в Доме ученых 29 сентября 1961 года. К тому времени я довольно много слышал хорошей музыки, но, будучи изолирован от общества музыкантов, очень мало знал о них. На концерт Юдиной я пришел в первую очередь из-за программы: Юдина играла 33 вариации Бетховена, Стравинского и Сонату для двух фортепиано и ударных Бартока. Барток в то время был моим последним увлечением, в своих сочинениях я пытался подражать ему. В 1961 году такая программа была крамольной, и я тогда понимал это.

С первого взгляда я был поражен величавостью пианистки, почувствовал ее власть над собой и другими смертными, когда взмахом руки она остановила аплодисменты публики и предложила почтить память скончавшегося Владимира Владимировича Софроницкого. После исполнения Стравинского Юдина сказала, что надеется в этом году еще много играть Стравинского. Концерт состоял из трех отделений. Вся музыка программы была для меня новой, но я слушал, как замороженный, пока устремленный финал Сонаты Бартока не вынес эту мрачнейшую музыку в поднебесные выси.

Записанные в дневнике впечатления не расходятся с моим теперешним отношением к этим сочинениям. Тогда я увлекался Стравинским, сейчас к нему равнодушен, но в Сонате я выделил только середину медленной части, остальное мне показалось

неинтересным. Больше понравилась Соната для двух фортепиано (тогда она мне напомнила о Рамо и Гайдне) и –особенно - две части из Концерта для двух фортепиано, который и сейчас остается любимым сочинением. О медленной части Сонаты Бартока я пишу в дневнике: «Lento ma non troppo полно какой-то чистой и одновременно многоопытной музыки». О Вариациях на тему Диабелли Бетховена я напишу немного позже.

Я не заметил бедности концертного платья пианистки. Я был полон ощущения чуда встречи с великим – даже внешне Мария Вениаминовна мне напомнила Баха времен «Искусства фуги».

Через несколько недель Анна Даниловна Артоболевская согласилась давать мне уроки, и я через нее познакомился с Алешей Любимовым, замечательное исполнение которым 4-го концерта Рахманинова на каком-то конкурсе мне очень понравилось. В доме Любимова собирались юные интеллектуалы, чтобы слушать записи Веберна и Кшенека, рассматривать репродукции с картин Пауля Клее и Шагала. Мы, эти молоденькие интеллектуалы, очень оправдывали слова Достоевского о русских мальчиках и карте звездного неба, но наш агрессивный радикализм и стремление учинить инквизицию признанным памятникам мировой культуры сочетались с совершенно детскими шалостями. В нашем кружке царило искреннее преклонение перед Марией Вениаминовной, как художником, мыслителем и человеком. Преклонение не было раболепным, мы позволяли себе не во всем с ней соглашаться.

Благодаря новым друзьям я стал бывать на неофициальных выступлениях Марии Вениаминовны. Перечислю их. В музее Скрябина 26.09.61 на вечере памяти Б.Л. Яворского Юдина играет Вариации ор.27 Веберна и читает Пастернака. Там же 17.12.61 играет 33 вариации Бетховена, Сонату и Серенаду Стравинского, читает стихи Заболоцкого и Пастернака. В Малом зале Консерватории 8.02.62 с огромным успехом Юдина играет Musica stricta Волконского. И снова музей Скрябина: 6.07.62 Флейтовая соната Хиндемита (с Наумом Зайделем), Сонаты Берга и Кшенека, стихи Велемира Хлебникова, 24.11.62 снова вечер памяти Яворского, Юдина играет Сонату Берга. 17.11.62 Юдина вместе с В.П.Деревянко заменяют внезапно заболевшего солиста и играют в Колонном зале Концерт для двух фортепиано Стравинского. Из этого перечня можно заключить, что кроме Вариаций Бетховена Юдина в это время играла исключительно музыку XX века.

Поскольку сейчас люди даже зрелого возраста не знают этих времен, то необходимо немного рассказать об атмосфере тех лет. В СССР не было списка запрещенных книг. Был список разрешенных. Мой приятель, редактор Музгиза, упомянувший какого-то японского музыканта в аннотации к нотному изданию, был вызван на ковер к Главному: «А вы можете ручаться, что этот японец не является врагом Советской власти?» С одной стороны, из-под запрета извлекались «Бесы» Достоевского, 8-я и 4-я симфонии Шостаковича, 6-я Прокофьева, сыграли «Колокола» Рахманинова (я был на этих «премьерах») и некоторые Симфонии Брукнера и Малера, состоялись гастроли балета Баланчина и Стравинского, печатались Белль и Томас Манн. С разрешения выездной комиссии парткома можно было посетить социалистические страны по турпутевке. С другой стороны, руководство постоянно утверждало свою гегемонию в искусстве и литературе, причем эта борьба, лично возглавляемая Никитой Хрущевым, имела формы перманентной культурной революции. В Ленинке был специальный сотрудник, просматривавший научную литературу, и монография по теоретической механике отправлялась в спецхран, если сотруднику казалось, что обложка книги похожа на абстрактную живопись. Добровольных помощников хватало: знакомый пианист, аспирант

консерватории, сыграл на отчетном концерте Сонату Берга. Тут же последовала благодарность слушателей: некая учительница музыки настроила донос ректору, и аспиранта довольно жестко песочили у начальства. Постимпрессионисты хранились в запасниках, но никто не посягал на Врубеля и в сталинские времена. Боролись с атональной музыкой, но поздние Сонаты Скрябина, в которых тонального не больше чем в 6-м опусе Веберна, были общепризнаны. А в это время на Западе был расцвет авангарда, причем авангард этот был преимущественно леворадикальным, казалось бы, идеологически близким нашим правителям. Идиотизм власти демонстрировался ежедневно, и он генерировал культурную оппозицию – все больше людей этот идиотизм власти в вопросах культуры осознавало.

В том, что Юдина играла Стравинского, Берга и Кшенека была открытая оппозиция власти. Но еще хуже – на сцене она говорила, она читала стихи. А это было уже совершенно нетерпимо. Поэтому Юдиной на официальной концертной эстраде тех лет не было.

Оппозиция не самое уютное прибежище. Мы стремились правдами и неправдами узнать все, что от нас скрывали, доставали книги, записи, альбомы. На нас вываливались нерасчлененной глыбой культурные миры, созданные почти за столетие. Мы стояли в очереди на выставку Фернана Леже и восторгались им. Наши вкусы были часто просто противоположны мнению властей, прелесть запретной новизны часто не позволяла разделить великое и сиюминутное.

Сейчас мне жаль, что Юдина в те годы не сыграла многое у Бетховена, что я не слышал у нее Фантазию Шумана. Я бы предпочел сейчас их вполне безобидной 2-й сонате Кшенека. Но в выборе репертуара Юдиной было не только ее опасное увлечение новой музыкой, но было и служение. «Прокофьева я сейчас не играю, его и без меня играют», – слышал я от нее. Юдина была заступницей за обиженных и гонимых, и остро сопереживала многим художникам, как близким людям.

В череде современных сочинений присутствовали и Вариации на тему Диабелли ор. 120 Бетховена. И это было для Юдиной неслучайным. В прочитанных мной книгах о Бетховене указано, что после создания в 1812 году 7-й и 8-й симфоний Бетховен впал в малопродуктивный творческий кризис (советские авторы объясняли его наступившей в Европе политической реакцией), после выхода из которого начался поздний этап творчества композитора. Мнение это ложно: кризис был, но он проходил одновременно с поздним этапом, более того 10-я скрипичная соната (1812) и последние виолончельные сонаты (1815), тесно связанные с поздним этапом, были созданы почти одновременно с 7-й симфонией, в которой, как мне кажется, явственно проступают черты позднего Бетховена (вступление, Финал, перекликающийся с Финалом 28-й сонаты, да и все построение цикла). 28-я (1816), 29-я (1818) сонаты и начало работы над Вариациями на тему Диабелли (1819) относятся как раз к малопродуктивному, кризисному периоду. Только к 1823 году композитор обрел былую продуктивность, в том числе завершив Вариации ор. 120.

Возможно, Бетховен был политизированным человеком и политическую ситуацию воспринимал остро, но была и иная причина кризиса: в это время вполне сложились творческие индивидуальности Вебера, Паганини, Шпора, Шуберта, мир музыкального романтизма, который потребовал новой *технологии* сочинения музыки, *революционно* отвергавшей старые каноны. Эти веяния настолько затронули и Бетховена, что он не только пытается изменить свой стиль (столь противоположные направления поисков в поздних увертюрах «Король Стефан» и «Освящение дома»), но и *технологические основы* создания музыкального текста. Такой типичный для XX века поворот в творчестве был

для того времени уникален. Бетховен, наряду с Моцартом, был непревзойденным мастером вариационной формы, с юности он владел ей в совершенстве, в зрелые годы продемонстрировал возможности совершенно различных способов вариационного развития (в ор. 34 и ор.35), совершенен и в поздних вариационных циклах в ор. 109, 111, 131. Но Вариации на тему Диабелли никак не отнесешь к сочинениям с безукоризненной формой, и дело не в грандиозности масштабов сочинения. Бетховен сознательно отрицает все каноны этого жанра. Тема Диабелли не пригодна для вариаций в силу своей самодостаточности, она не требует развития и не дает для него гармонических и мелодических посылок, вариации не выстраиваются в логическую цепь (которая скрыто присутствует и в ор.34 и 109), а контрасты в цикле избыточны. Словом, композитор «нарушает объективно существующие законы музыкального языка». Часть текста, заключенная в кавычки, взята из одной статьи 1962 года и относится к додекафонии (ее автор, по-видимому, произносил Шенберг, а не Шёнберг - типовой вариант для подобных авторов). Параллель не случайная, в основе авангарда всегда присутствует отрицание устоев, но оно лежит и в основе бетховенского творения. Юдина, несомненно, чувствовала это родство.

Хочу сопоставить игру Юдиной не только с нотным текстом, но и с впечатлениями от прослушивания записи Рудольфа Серкина, пианиста, репертуар которого сходен с пристрастиями Марии Вениаминовны (от Баха до Шенберга). Развязную тему Диабелли и 1-ю вариацию Юдина играет очень напористо, причем 1-я вариация вступает сразу, как бы придавливая своей тяжестью назойливый мотив. (Эта 1-я вариация сразу нарушает канон: сходство с темой в ней можно обнаружить только при анализе – тема разбросана по голосам как в Ричеркаре Баха-Веберна). Серкин эту противоположность Бетховена и Диабелли подчеркивает долгой паузой после темы и играет 1-ю вариацию только торжественно, но без юдинской мощи. Последование вариаций с 2-й по 7-ю следует вполне традиционным принципам развития, но у Юдиной уже в 3-й вариации слышно угрожающее тихое рычание Зверя (от 5-го такта второго предложения), напоминающее басовую трель в Юдинском же исполнении Сонаты Шуберта В-dur, и этот элемент тревожит вновь и в 10-й вариации, которую пианистка лишает скерцозности. В 6-й вариации у Юдиной слышны небесные трубы, но звуки их не сладостны. Серкин тоже чувствует мистическое значение этой музыки, но он сдержаннее, и это основывается не только на ином ощущении музыки Бетховена, но и ощущением необъятности цикла. Далее логическое развитие цикла приостанавливается, вариации сменяют друг друга непредсказуемо. В 8-й вариации, Серкин дает слушателю долгожданный отдых и далее часто разряжает напряжение (вариации 14-я, 24-я), но после отдыха пианист не проходит мимо очаровательных деталей, которые Юдина вытесняет единой линией в тех вариациях, где эта линия наблюдается (15-я – 17-я, 25-я – 28-я). Юдина же не боится открытой эмоциональности в духе музыки Шумана в 8-й и, особенно в 18-й вариации, предвещающей песни на стихи Эйхендорфа. А в 9-й вариации слышен Сарказм Прокофьева (кто же придумал полистилистику?). В 19-й вариации вырывается из заточения господин Диабелли. Бетховен обрывает его мистической музыкой 20-й вариации. Серкин щедр на детали, но его до-минорные вариации только созерцательны, а у Юдиной это плод созидательного движения, до-минорный цикл Юдиной – речитатив, эмоционально выразительная речь, это эмоциональная вершина цикла. Зато двойная fuga у Юдиной одновременно мягче и полновеснее, «истовее», чем у Серкина, у которого именно она выполняет роль вершины. Ни Юдина, ни Серкин не пытаются исправлять Бетховена, просто каждому из них ближе разные стороны его музыки и, если творение Юдиной устремлено к Торжественной мессе, то Серкин обращен к Квартету ор. 130 (с

окончательным Финалом, поскольку Большая fuga, по-моему, была справедливо изъята из него по совету очень тонкого ценителя).

Естественно в своих заметках я основываюсь на записи Юдиной. Но я неоднократно слышал это и другие произведения в живом исполнении. Поскольку поздний этап исполнительской жизни Юдиной не зафиксирован в записях с концертов, я должен засвидетельствовать: концертные исполнения и студийные записи Юдиной не различались в трактовках. Инструмент у пианистки и в большом зале, и в небольшом салоне, порой инструмент несовершенный, всегда звучал полнозвучно и красиво, казалось, что Юдина никогда не доходит до предела своего динамического диапазона и при всей силе ее кульминаций у нее еще остаются силы для продолжения нарастания. Столь же красив был звук Юдиной в медленных эпизодах, хотя она всегда избегала кантиленной гладкописи, культивируемой тогда в отечественном пианизме. Юдина не искала интерпретацию на сцене, соотношения темпов, драматургия, фразировка, приемы звукоизвлечения были выверены. Медный всадник ее не преследовал, прочтения, порой в мелких деталях были продуманы и прочувствованы, хотя эмоциональный подъем нередко выделял какие-то части, которые в других случаях были только частью целого. Запись моцартовской программы 1951 года свидетельствует об обратном (хотя я полагаю, что в живом звучании ее исполнение было более убедительным, магнитофон, особенно при несовершенной записи, утрирует малейшие недостатки и неточности), но необузданного Моцарта я у Юдиной я не слышал. Живое исполнение нередко было сильнее ее студийных работ, и мне посчастливилось быть свидетелем вершин ее высокого творчества. К числу таких мгновений моей жизни я отношу исполнение Юдиной Концерта Стравинского в Колонном зале с оркестром под управлением Р.Матсова 7 октября 1962 года.

Концерты Юдиной – это не только музыка, но и чтение стихов. Юдина не могла не делиться со слушателями тем, что она любила. Она читала в основном поздних Пастернака и Заболоцкого, Вячеслава Иванова, Хлебникова. Часто упоминала Ахматову, но стихов не читала, нередко вспоминала Маршака. Имени Мандельштама я от Юдиной не слышал. Юдина читала стихи по книжкам. Голос ее, высокий и порой резкий, не услаждал слух, и красоты стиха она передать не могла. Но она передавала смысл, значение. Так и в исполнении Юдина всегда ясна, сколь бы сложным не был текст, но, в отличие от музыки, в чтении стихов гармонии не было, ясность смысла ломала музыку стиха. Ни я, ни большинство моих друзей не были поклонниками ее чтения, но эти чтения помогли мне понять ее взгляд на мир (в то время я не осознавал этого).

Помимо стихов случались и «лекции», лекции в первоначальном смысле слова, т.е. чтения философских и мемуарных текстов с комментариями Марии Вениаминовны. В этих комментариях было много личного, Юдина больше выражала свои чувства от тех или иных людей и событий, нежели факты. Да и не была она прирожденным лектором, написанные ею тексты несравненно ярче произносимого с эстрады. И еще она мысль – Юдина была скована страхом подставить пригласивших ее людей, ведь слово БОГ нельзя было произносить с эстрады, поэтому Юдина во многом скрывалась за авторитетом изданных книжек. Но власти все равно ее боялись, боялись ее СЛОВА, и вся ее деликатная политическая осторожность была им безразлична. Она была опасна! И они были правы.

Но после концертов можно было зайти к Марии Вениаминовне. Ее разговорная речь была очень живой, образной, остроумной, она охотно отвечала на вопросы, делилась впечатлениями и воспоминаниями. Мы, маленькие профаны, задающие элементарные вопросы, были ей приятны. В моем дневнике зафиксированы коротенькие диалоги.

- Вы были знакомы с Альбаном Бергом?

- Да, но мимолетно. Тогда я не придавала этому значения. Он приезжал сюда слушать «Воццека». Это был очень красивый человек. Он умер совсем молодым. Берг умер, и Шенберг умер, и Веберн умер, - говорит она о них, как о самых близких людях, и рассказывает о гибели Веберна, завершая, - Веберн прожил ужасную жизнь.

Кто-то спрашивает о Мессиае. Юдина отвечает:

- Из «Взглядов на Христа младенца» чудесные вторая и седьмая части. Такие колокола...

Юдина очень остроумна:

- Я хотела сыграть 33 вариации Бетховена, но меня попросили сыграть на одну вариацию меньше, - поясняя, для тех, кто не понял: до-минорные 32 вариации в 4 раза короче.

Юдину спрашивают об Э.Т.А.Гофмане. М.В. отвечает:

- Я, конечно, люблю «Кота Мурра», но меня возмущает, как он так описал это животное, Гофман же был кошатник, а Мурр – такой *филистер*... - М.В. как-то по-особому выговорила последнее слово.

Юдина вспоминает о своем грехе: на страстной неделе зашла к Мейерхольду с Клемперером (кажется, я не путаю, с Клемперером), а там были блины, и М.В. не смогла от них отказаться. Какие еще грехи могли быть у этой праведницы? Но, увидев Виктора Петровича Деревянко с бородкой, она восклицает:

- Витя, я начинаю вас бояться, вы похожи на испанского инквизитора.

Праведникам инквизиции следует бояться, здесь я ужас М.В. разделяю.

Юдина, как восточная женщина, полна памятью о почивших друзьях и просто современниках. В ее устах постоянно: «Незабвенный Владимир Владимирович...» (Софроницкий). «Незабвенный Болеслав Леопольдович...» (Яворский). Мне кажется, что Юдина в любом человеке прежде всего видела большое и хорошее и охотно простила прочее. Только один раз я слышал от нее злое. Кто-то спросил ее, нравятся ли ей «Картинки с выставки» в исполнении Рихтера. Юдина резко ответила:

- Что он понимает в русской душе?

Что ж. В посмертном телефильме о Рихтере пианист говорит и о Юдиной и, брезгливо морщась, произносит: «Она была что-то вроде клошара...» Впрочем, Рихтер нехорошо в этом фильме говорит не только о Юдиной, и я пожалел, что посмотрел этот фильм.

Но все же вернусь к его высказыванию. Сейчас не является государственной тайной, что в лютую зиму Юдина ходила в кедах и прорезиненном старом плаще, голова ее была закутана грубым шерстяным платком, так что виднелся только нос... Лишенная концертов Юдина едва сводила концы с концами, но при этом еще пыталась помогать бедным. Но дело не только в бедности. Я знал в ее поколении многих высоко образованных людей, нередко занимающих высокое положение в научном мире, которые так же пренебрегали бытом, одеждой и часто все еще ютились в тесноте коммуналок. Очевидно, Святослав Теофилович с такими людьми не общался. Небрежение бытом шло и от солдатской скромности личного быта императора Франца-Иосифа и от простоты быта людей, выбившихся из рабочих слободок благодаря книгам, но так и неиспорченных лживостью эпохи. Но в 60-е годы такие люди уже заметно выпадали из общего правила.

Как-то Юдина приняла красивый букет от слушателя, но сказала: «Не дарите мне цветов. Если у вас есть лишние деньги, отдайте их бедным». Однако, когда встречали прибывшего в Москву Стравинского, на аэродром Юдина пришла с поразительным букетом, красивее которого я никогда не видел.

*
Юдина так не любила мишуры артистического мира, что однажды она даже сказала со сцены:

- Давайте отменим аплодисменты как буржуазный пережиток, зачем заставлять пожилого человека кланяться.

О буржуазных пережитках в хрущевские годы уже никто не вспоминал.

Концертов не было. 5 марта 1963 года она играет по телевизору две части из Концерта для двух фортепиано Стравинского. Разразился скандал с 13-й симфонией Шостаковича, которую я впервые услышал 11 февраля 1963 года. Юдина тоже была на этом концерте. Поскольку наверху сочли, что лучше «погодить», текст первых двух частей вдруг стал негодным властям, и после премьеры авторы исправляли Симфонию, но и после второй премьеры она была не в чести. Мнение Юдиной о Симфонии менялось. После второй премьеры Юдина говорила: «Я вам сказала, что это новая «Хованщина», но теперь, когда я слушала снова, я иной раз поражалась, где же музыка. Единственно, что меня радует, что Шостакович перестал писать социологическую музыку». Так записано у меня в дневнике. Возможно, что это не окончательный взгляд на 13-ю. Во всяком случае, после истории с Шостаковичем ощущение свинцовой тяжести небес усиливалось.

В 1963 году я поступил в Московскую консерваторию. Стало труднее успевать всюду, где хотелось побывать, появились новые друзья. Имя Юдиной реже встречается в дневнике. Все же я стараюсь не пропускать ее выступлений. 11 апреля 1964 года Юдина играет во французской школе N12 на клубе любителей музыки: Бах-Лист Прелюдия и fuga a-moll, Моцарт Соната A-dur, Бетховен – 32 вариации, Шуберт – Экспромт соч. 90 N 4, Шуберт-Лист «У моря». Читает стихи Пастернака, в том числе «В больнице». Это стихотворение прозвучало очень сильно, и мне показалось, что оно совершенно не для этой детской аудитории. 11 апреля 1965 года в детской музыкальной школе N 13 Юдина исполняет 32 вариации и Сонату N 12 Бетховена, оба Экспромта As-dur Шуберта, Прелюдии fis-mol, cis-moll и Des-dur Шопена, Прелюдию и фугу Баха-Листа. Читает стихи Пастернака, вспоминает Клемперера и Яворского. В 1967 году в Малом зале Консерватории на вечере памяти Яворского Юдина играет «Гольдберг-вариации» Баха.

К счастью, почти все эти сочинения Юдиной записаны. Недавно вышедшая запись до-минорных вариаций Бетховена с концерта 50-х годов очень несовершенна, но при первых звуках ее я отчетливо вспомнил живое юдинское исполнение. Ее видение этого сочинения не менялось с годами, и я до сих не слышал другого убедительного для меня прочтения этой музыки, хотя знаю, что Бетховен неисчерпаем, и могут быть противоположные, но одинаково совершенные прочтения. Этому удивительному творению Бетховен даже не дал опуса. В игре Юдиной была полная гармония – стремительность развития не подавляла деталей, фактурная изобретательность композитора (отличные технические этюды!) звучала во всей звуковой прелести. И если бывали иногда технические погрешности, то они не играли никакой роли. «Когда у меня было много концертов, - говорила Юдина, - я легко выбирала программы, что-то решала играть в другой раз. А теперь, когда каждый концерт может быть последним, ни на чем не могу установиться. Берусь повторять одно, потом переключаюсь на другое».

Юдинский масштаб чувствования во многом не превзойден, достаточно вспомнить Экспромты Шуберта, не только упомянутые (в середине первого из которых трагедийная сила не поддается измерению), но и все остальные. Но это не слепая сила рока, власти, а сила человеческого духа. Но если в 32 вариациях у других пианистов мне не хватает воли и величия, то в сочинениях Бетховена мне не хватает у многих крупных музыкантов человеческого присутствия. "Бывает сердце так сурово, что и любя его не тронь», - писал Мандельштам. Играя Бетховена, многие пианисты (Рихтер, поздний Микельанджели,

*
Брендль, порой Серкин) порой столь суровы, что их Бетховен бесконечно далек от меня. В Сонате N 12 в игре Юдиной траурный марш вовсе не был центром тяготения и финальная часть воспринималась к чувством благодарности за преодоление тяжелой и гнетущей скорби.

Не могу не написать о темпах. Классик теории пианизма утверждает, что быстрые темпы у Юдиной часто быстрее общепринятых, медленные – медленнее. Относительно быстрых темпов у меня возникает недоумение, не сравнивал ли теоретик ее игру с ученическими попытками. Я сравнивал имеющиеся юдинские записи Бетховена с игрой Кемпфа, Бакхауза, Аррау, Соломона, Гленна Гульда, Фридриха Гульды, Брендля, Раду Лупу, Леона Флейшера и наших прославленных соотечественников (это невероятное удовольствие - прослушать в течение выходного восемь раз opus 111!). Быстрые темпы Юдиной близки к золотой середине, даже если не принимать во внимание спортивные достижения всегда непредсказуемого Гленна Гульда. Скороговорка лишает музыку подобностей, лишает выразительности, и примеров таких экспериментов у Юдиной я не знаю, ведь для нее главное выявление выразительности музыки, для нее музыка должна быть говорящей (я читал Ганслика и не имею в виду программность).

Медленные темпы Юдиной часто бывают быстрее, чем у других крупных мастеров. Это относится к медленным частям 29-й (у Гульда, Гилельса и Григория Соколова Соната звучит на 10 минут больше, чем у Юдиной) и 32-й сонат. Но я заметил это только, когда занялся сравнением: юдинский темп мне никогда не казался поспешным, она могла создавать иллюзию медленного темпа, не выходя за пределы общепринятого (во второй части 16-й сонаты). Снова тот же закон: слишком медленный темп делает музыку пассивной, Юдина же любила живую музыку. И вообще любовь к очень медленным темпам появилась у пианистов следующего поколения – Рихтера, Гилельса, Микельанджели. Напротив, Кемпф, Хаскил, Соломон и даже Аррау этим пристрастием не отличались.

Несколько слов о Бахе, который всегда уважаем, но на концертной эстраде пианисты его почти не играют. Юдинское исполнение Баха, в том числе студийная запись ХТК, кажется, совершенно не стареют: ее подход к исполнению Баха на фортепиано ближе к игре пианистов последующих поколений – Гленна Гульда, Фридриха Гульды, Вайсенберга, Григория Соколова, Аргерих, Погорелича, а за пределами фортепианной музыки к Арнонкуру и Джону Элиоту Гардинеру, но не к современникам (даже к Гизекинг, который достигал в Бахе удивительных результатов).

Но все же предельно медленные темпы у Юдиной были, но снова они шли только от музыки и от масштаба юдинского дарования. Это Adagio h-moll Моцарта, превратившееся из маленькой печальной пьесы в Реквием. Это тема в Сонате Моцарта A-dur. В вариационной форме Юдина часто не стремится сохранять темп на протяжении цикла, так для темы и каждой вариации она ищет движение, наиболее соответствующее духу этой музыки. Это вольность? Гленн Гульд в 1960 году записал Вариации op. 35 Бетховена, все в едином темпе. Потом, в 1967 году, переписал половину вариаций, позволяя себе любые отклонения от темпа. Обе записи изданы. Если вам нравится первая из них, то давайте сменим тему и не будем говорить о музыке. Примеру Юдиной последовал недавно Иво Погорелич, записавший Сонату A-dur Моцарта так, что кажется, что юдинская версия ему хорошо знакома. Еще один пример – Соната B-dur Шуберта с ее очень медленным началом и нарастанием темпа в дальнейшем (это не импровизация, запись студийная). Завораживающее исполнение, но так играть неправильно. А сонатную форму Шуберт построил по правилам? Юдина увидела в этой музыке балладу и шла от музыки, а не от правил полуобразованных адептов музыки для покойников, которые подсчитывали

скольким четвертям первой части равняется восьмая во второй: «Вот мудрость прописная, Извечный, нескончаемый припев, Которым с детства прожужжали уши, нравоучительную этой сушью, Нам всем до тошноты осточертев».

Друзья старались организовывать Марии Вениаминовне платные концерты, потому что помощи она ни от кого не принимала, а сама отдавала последнее. В начале 1965 года я заручился согласием М.В. выступить в Московском энергетическом институте, в котором я продолжал учиться. Возможно, было реальным получить оплату от руководства дома культуры, но я боялся, что последует наведение справок в Филармонии, кто такая М.В.Ю., и представлял себе результат. Поэтому мы решили обмануть М.В. и собрать деньги среди знакомых, а ей вручить сумму как официальный гонорар.

Начались переговоры о дате, о программе. Это было для меня не просто, так как звонить М.В. нужно было не иначе как в 6 утра, а я чистая сова. Признался в этом только после концерта. Юдина удивилась: «Как же вы успеваете учиться в двух институтах, музыку писать. Говорят, кто рано встает, тому Бог подает». Я не мог состязаться с ней в деятельной силе. Юдина была рада, что будет играть в Клубе современной музыки, который я тогда проводил в МЭИ. Сначала М.В. сказала, что хочет сыграть двух-трех композиторов, а вместо стихов рассказать о них.

- Стравинского я, слава Богу, всего переиграла, кроме «Петрушки», но его и без меня играют, да еще Регтайма, но его можно совсем не играть.

Появилась идея поиграть в ансамбле с молодыми музыкантами. Ее интересовало, сколько будет народу, хотелось, чтобы побольше. «Знает ли М.В., как узок круг любителей Пастернака и Лорки», - записываю я в дневнике.

Стараемся подстраховаться от парткомовцев, которые могут полюбопытствовать сборищем. Любимов обещал убедить М.В. избегать открытого разговора о *додекафонии*. Это слово, как и *абстракционизм*, было широко известно, и у известных товарищей рука сразу же тянулась к нагану.

Немного погодя М.В. объявила программу: Берг Соната, Жоливе – «Мана», Богданов-Березовский – прелюдии «Портреты друзей», Мартен – Прелюдии, Каретников – Вариации. Стихи Хлебникова и «Скала и камень» Пастернака. Я просил М.В. сыграть Волконского, но она сказала, что автор просил ее не играть сейчас эту вещь. Но планы М.В. постоянно менялись.

Все в доме культуры было проблемой, и графин с водой, и стулья, к счастью, не пришлось самому настраивать рояль. Зал был довольно удобный с хорошей акустикой и приличным инструментом.

Итак, 13 апреля 1965 года Юдина выступает в МЭИ. Народу было около 120 человек. Всем предлагали расписаться в амбарной книге: расписаться можно было неразборчиво, но я просил указать, кто откуда (афиши были только в МЭИ и на мехмате МГУ). Не все решались расписаться. Это личное дело. В амбарной книге немало славных имен.

Юдину привезли в семь. Она была с большой сумкой, с такими ходят на рынок. В сумке были книги, книги, кружечка, полотенце, платочки, тряпочки. На сцену поставили столик с лампой. И Юдина начала рассказ о том, как Андре Жоливе прислал посвященный ей Концерт, и она его выучила, и в Париже было все готово.

- Одним словом, в конце концов, меня не уехали, - завершила М.В.

Затем Юдина читала свой перевод мемуаров Йожефа Сигети. Потом были стихи Вячеслава Иванова («Песни из лабиринта» и др.). Потом Хлебников. Чувствуя утомление слушателей, М.В. стала читать быстрее и невнятной. И после полуторачасовых чтений

*
была музыка - Жоливе «Мана». Сыграв добавила: «Это и сюрреализм, и реализм. И корова мычит, совсем, как у нас.

В перерыве М.В. спросила меня, понравился ли Жоливе. Я ответил, что вряд ли эта вещь станет любимой. Юдина сказала:

- Это не тот масштаб, что у Мессиаана. Но я их с удовольствием играла, в них много хорошего.

Перед вторым отделением мы с Любимовым намекали, что стоит сократить чтение Сигети, но М.В. неумолима. Потом последовало феерическое исполнение трио «Контрасты» Бартока с Виктором Пикайзенем и Львом Михайловым. Финал был повторен дважды. Мне кажется, что это исполнение превосходило превосходную студийную запись, но я могу быть пристрастен. Я сказал М.В., что не ожидал такого от Пикайзена (в памяти были только конкурсные выступления).

- Он очень много занимается. И я их немного поучила, - сказала Юдина. – Однажды они приходят ко мне, я мою пол. «Давайте, - говорят, - ученики пол вымоют». «Ученики пусть играют на скрипке и кларнете», - ответила я.

После Трио Юдина читала мемуары Сигети о Бартоке и Берге и уже в 11 вечера начала играть Сонату Берга. В середине в зал ворвалась уборщица: «Что вы тут сидите, полуношники!» Никто не повернул головы. Партоком я предусматривал, уборщицу нет. Каюсь. После концерта М.В. порывалась заплатить уборщице деньги, я едва удержал.

Через пару дней я позвонил М.В. Признался, что все очень устали.

-Это вместо спасибо вы говорите, что устали. Это из-за отсутствия дисциплины. А как же на праздники верующие проводят по двадцать часов в церкви?

Все же М.В. концертом довольна, в первую очередь интересуется, понравились ли стихи и Сигети. Я не вру. Юдина надеется на вечер в МГУ. «У них уже читал Евтушенко и был Вознесенский. Но Вознесенским я не так интересуюсь, а Евтушенко – большой поэт. Я давно слежу за ним. Ему много пришлось перенести, все эти его «ошибки»...»

В конце 1965 года я кончил МЭИ, остался преподавать. Продолжал обучение в Консерватории. Весной 1966 года я был на лекциях М.В. о романтизме. Из игранного потрясли «Крейслериана», 32-я соната Бетховена и Фортепианный квартет Брамса A-dur, в котором М.В. нещадно подавляла партнеров, но играла так, что ни одна из исполнительских версий этого произведения на меня до сих не производит ни малейшего впечатления.

Я не упустил случая услышать Юдину, но больше с ней не общался. 11 ноября 1966 года в зале Чайковского она играла 32-ю сонату Бетховена, все экспромты Шуберта, «Картинки с выставки» Мусоргского. Там же 4 декабря Сонату a-moll Моцарта, «Крейслериану» Шумана, Прелюдии Шопена, 32 вариации Бетховена. 12 марта 1968 года там же играет 33 вариации Бетховена, Сонату N 2 Шостаковича и «Орфей» Стравинского. Как жаль, что не было микрофона! Поразительной была Соната Моцарта, 2-я часть казалась бесконечной и игралась медленно, со всеми повторениями, но в зале раздался вздох, когда музыка кончилась. Поразительно прозвучала Соната Шостаковича, снова потрясла медленная часть. Не понимаю, как Юдина этого делала: в нотах ничего такого не написано. Шопен Юдиной очень интересен. Я люблю слушать Шопена у нешопеновских пианистов, они открывают в этом заигранном композиторе что-то новое. Насколько мне помнится, Прелюдии у Юдиной были масштабными, значительными, с непрерывным развитием драматургии цикла. Мне напомнили юдинскую игру Прелюдии у Иво Погорелича и Григория Соколова, жаль что нет возможности проверить допустимость параллели.

Не могу не написать и об «Орфее» Стравинского, партитуру которого Юдина воспроизводила на рояле. Музыка эту мы впервые услышали под управлением автора во время его гастролей в 1962 году и были ей очарованы. Но на рояле «Орфей», несмотря на все звуковое мастерство пианистки, звучал сухо, хотя Юдина по-своему отредактировала клавиш. Я понимаю стремление Юдиной сыграть любимую музыку, хотя открывая партитуру «Орфея» я сейчас удивляюсь: Ну, что мне могло здесь нравиться? XX век не был веком фортепиано. Многие крупные композиторы либо не писали для этого инструмента, либо написали далеко не лучшие сочинения, нередко слабо учитывающие специфику инструмента. Юдина, которая столь чтит Малера, не могла его сыграть на рояле. Оставалось немного, но хотелось преодолеть несправедливость. Впрочем, меня занимает вопрос: почему Юдина прошла мимо новаторских Этюдов Дебюсси?

Последняя моя встреча с М.В.Ю. – Вечер в Малом зале консерватории, когда она с бетховенцами играла фортепианный Квартет Брамса.

Вновь я увидел ее уже в гробу в церкви, где ее отпевали отец Всеволод Шпиллер и отец Александр.

Какое-то время я ходил в эту церковь слушать проповеди отца Всеволода. Но потом в эту церковь пришли другие люди, и памяти о Марии Вениаминовны там не осталось.

.....
Потом – прошла вся жизнь.

В последнее десятилетие можно было подвести некоторые итоги. Оказалось, что сквозь щелку в железном занавесе мы все-таки неплохо узнали современное искусство. Перестав быть новым и запретным, многое в нем для меня поблекло. Но маленькие радости не исчезли, я открыл для себя многих замечательных исполнителей, хотя с искусством других (Шнабеля, Софроницкого) контакт потерял. Но Юдина осталась. Уже нет живых впечатлений, остались только записи, слушанные-переслушанные, но они по-прежнему волнуют. Век звукозаписи принес новое требование к исполнителям: их искусство должно быть перечитываемо (не могу найти термина, но смысл понятен). Это требование постепенно, но очень жестко отсеивает ординарные или поверхностные прочтения. И Юдина именно перечитываемый исполнитель. Я надеюсь, что не только для меня, слышавшего ее живую игру, но и для многих людей после нас...

1989, 2002 г.