

Юрий Дикий

Искусство принадлежать музыке

К 100-летию со дня рождения профессора,
заслуженной артистки Украины Людмилы Наумовны Гинзбург

Лучше искусство делать естественным,
чем природу искусственной.

М. Монтень

Я понимаю, что он может не противиться
злу, – но почему он так противится добру?

Г.Г. Нейгауз о коллеге-профессоре

Это совсем другое!..

Л.Н. Гинзбург

Необъяснимым образом сложилась точка зрения, что при условии выполнения неких общепринятых «правил» высшие творческие достижения могут стать общедоступными. Стала необычайно расширительной когорта «выдающихся», «народных» и «заслуженных», как и юбилеев «по поводу» и без повода, в которых разбавляются, если не сказать растворяются, явления наивысшего порядка. К счастью, события и имена, составляющие общечеловеческое культурное наследие, непостижимыми стимулами формируемое, гордо возвышаются в рельефе исторического сознания, не подверженные сторанию, как рукописи.

В музыке европейской профессиональной традиции признание и понимание гениев эпохи современниками (в лейпцигской среде И.С. Баха, В.А. Моцарта в Вене, Ф. Шопена в Париже) – явление весьма противоречивое. Ф. Шопена и Ф. Листа критика не всегда выделяла из дивизиона инструментальных виртуозов-кудесников. Замечания признанного европейцами мастера Ф. Кальк-

бреннера в адрес молодого Шопена – о «необходимости поучиться» (у него, разумеется. – Ю. Д.) – лишь подчеркивает наличие и житейской, и профессиональной «социальной кислотности» по отношению к гениальности или высочайшей одаренности.

Кто более мудро в литературе, чем Р. Роллан в романе «Жан-Кристоф» наряду с Э. Золя, Т. Драйзером, Т. Манном... эти противоречия выявлял? Можно было бы об этом и не упоминать, если бы не заметное в новом тысячелетии угасание осмысления и понимания этого вневременного явления, его значения и *созидательной* силы. Все более исповедуется убеждение, что наивысшие формы художественного сознания в искусстве якобы уже обрели «систему правил», методическое подспорье, взятое на вооружение разросшейся ныне профессионально-фарисейской средой. Модно востребованная методическая «актуальность» (без которой научную степень не получить) становится равнозначной вброшенному лозунгу в политике, экономическому или промышленному запросу, новостям медицины или продаже гаджетов etc., а в конечном счете оказывается не более чем профессионально окрашенной злободневностью.

Гуманитарная актуальность в ее смысловом противопоставлении любым лозунгам-однодневкам призвана отражать явления *социодинамики культурных ценностей*, в основе которых обнаруживается постоянный диалог формирующейся современности в своих отношениях с прошлым. У О. Мандельштама замечательно сказано о творческой современности – «вчерашний день еще не родился», у М. Бахтина – «Достоевский еще не стал Достоевским»...

Однако созидательной диалогике, диалектически связывающей прошлое и настоящее для последующего шага в будущее, продолжает противостоять жестко выработанная, порой весьма обоснованная система правил, методов и методик, в границах которых блуждает профессиональный прагматик. Оставаясь в границах выработанных правил, зачастую арифметического порядка, ему выскочить за круглые скобки элементарных действий, приблизиться к формуле художественного сознания попросту невозможно. А их все растущий катехизис не одно столетие обретаёт своих жрецов и законодателей, свои храмы и заведения,



Профессор М.М. Старкова
и студентка Людмила Гинзбург

свои конкурсы и акции, выступая оппозицией к подлинным творцам.

М.В. Юдина в беседе о музыкальном исполнительстве за три недели до смерти резко критически высказываясь о «правилах в искусстве», цитировала П. Флоренского и В. Фаворского о т. н. «правильных» творческих созданиях». Но разве не такие же актуальные темы бередят эпохи И.С. Баха, Моцарта и Бетховена, Шопена и Листа, Рубинштейна и Чайковского, вторгаясь в культуру XX века, оставаясь животрепещущими в заводах современной культуры?

Именно в таком контексте противоречий Людмилой Наумовной Гинзбург употреблялась фраза «это совсем другое...», не допускавшая никаких «всеобщих обобщений» для высших творческих проявлений. Этот ее посыл звучал в ответ на нередко возникающий к ней вопрос об особенностях и отличиях творчества ее великого учителя Генриха Густавовича Нейгауза даже от весьма известных профессоров двух прославленных столичных консерваторий. Возникали к ней вопросы и от многочисленных учеников, интересовавшихся различиями конкретных персоналий одесской пианистической школы от московской.

Переезд в довоенную Москву целой группы одареннейших одесситов-музыкантов (перечень которых хрестоматийно известен) сразу выдвинул на передний край известности отечественной музыкальной педагогики имена П.С. Столярского, Ю.А. Рейдер, Б.М. Рейнвальд, М.М. Старковой...

Свой тернистый путь от ремесла к высокому творчеству «per aspera ad astra» проходили выдающиеся музыканты Эмиль

Гилельс и Яков Зак – соученики Л.Н. Гинзбург по Одесской консерватории. Сама Л. Н. формировалась в звездном треугольнике Одессы той поры – Эмиль Гилельс – Яков Зак – Святослав Рихтер, к которым дополнительно примыкали отменные молодые пианисты Гедеон Лейзерович, Серафима Могилевская, Татьяна Гольдфарб, Константин Данькевич... Да и признанная фортепианная профессура своими достижениями той поры весьма впечатляет – М.М. Старкова, Б.С. Рейнгалд, М.М. Рыбичкая и др.

Исповедальность «тернистого пути» великих музыкантов, обнаружение позитива и негатива тех или иных методических направлений – лучший учебник подлинного творчества. При всех внешних исполнительских успехах последних веков периодические вспышки противоречий, формирующие высшие художественные явления, составляли глубинно-содержательный аспект эпохи. Гегель отмечал, что «гениальность – это пытливость и переживание, это осознание единства бывших противоречий, и этим отмечает эпоху – или ее начало, или ее зенит, или ее завершение».



Студенты одесской консерватории, 1930-е годы. Верхний ряд: А. Ориентлихтерман, Э.Г. Гилельс, Л.Н. Гинзбург. Нижний ряд: Н.И. Зосина-Соколовская, С.Л. Могилевская, Г.И. Лейзерович, Р.И. Ойгензихт (?)

Аналогичные события проявлялись в науке, образовании, всех сферах искусства, а периоды *затуханий противоречий* служили поводом для пессимизма экстраполяций «заката культуры» О. Шпенглера и А. Швейцера в начале прошлого столетия. Однако их обоснованные предсказания все же созидательно ферментировали противоречиями музыкальное искусство, рождая Скрябина, Рахманинова, Прокофьева... импрессионистов, американскую ветвь музыки, оплодотворяя самостоятельный взлет и грандиозный расцвет мирового инструментального исполнительства XX века.

Увы, к рубежу нынешнего XXI века в практике музыкального искусства все очевиднее затухали наиболее важные и ценные художественные идеи, переключаясь в хрестоматийные теории и методики, утонув в растущей стихии «идеек», карьерных интересов «диссертационной элиты». Живые закономерности сложившейся художественной практики выдающихся музыкантов прошлого и сопутствовавшего им творческого музыкознания, лишаясь своей созидательности, постепенно превращались в шаблоны музейных экспонатов для «законодателей» (Ф. Бузони), искренне «ведающих» и обучающих, «как играть» Баха, Моцарта или Бетховена...

К концу XIX века, на склоне лет, Ф. Лист задавался вопросами: «Кого мы встречаем по большей части в наши дни? Скульпторов? Нет, фабрикантов статуй. Живописцев? Нет, фабрикантов картин. Музыкантов? Нет, фабрикантов музыки. Всюду есть ремесленники, и нигде нет *художников*». И этим противоречием подавал сигнал борьбы, призыв к усилиям творцов к развитию, жизнеспособности художественного творчества, в дальнейшем плодотворно подхваченный Антоном Рубинштейном в России.

Грозные предупреждения «заката культуры» О. Шпенглера и А. Швейцера в начале XX века развивали листовские идеи, создавали новые силовые поля творческих напряжений европейской культуры, завершившись расцветом «серебряного века». Позднее Михаил Бахтин настойчиво акцентировал плодотворность возникающих противоречий в научном сознании: «Не может быть и речи об эклектике: слияние всех направлений в одно-единственное было бы смертельно науке (если бы наука была смерт-

ной). Чем больше размежевания, тем лучше, но размежевания благожелательного, без драк на меже».

Действенность творческого начала, наполнявшего ранние идеи романтизма в противовес царящему ремеслу, длительно и сложно закреплялась в идеалах европейской культуры конца XVIII – начала XIX столетий. Саркастический пафос беседы Мефистофеля (в облике Фауста) с Учеником был едкой насмешкой Гете над царящей европейской университетской рутинной:

Словами диспуты ведутся,
Из слов системы создаются.

Рубежный в музыкально-исторической практике переход от органно-клавирной эпохи к коронации фортепиано был отмечен появлением и «триумфальным шествием» многочисленного отряда пианистов-виртуозов. Этот успех закреплялся популярностью их технологических методик – как писал Г. Гейне в «Лютеции», что «характерно для нашего времени и особенно ярко свидетельствуют о победе машины над духом». Да и Л. ван Бетховен пророчествовал, что «все более совершенствующаяся техника фортепианной игры в конце концов расстроит всю правду выразительности в музыке».

Известны вкусовые предпочтения даже М.И. Глинки – «бархатные лапки» Гензельта, изнеженность Фильда, господствовавшие в салонах Европы в противовес листовским глубинам романтической стихии.

Тем не менее весомый внешний кризис художественного смысла и расцвет показной эффектности, набор потребляемых шаблонов высокого музыкального ремесла не устранили живую пульсацию противоречий романтического века. Временно противопоставленные «виртуозные шалости» многочисленного отряда небесталанных исполнителей гениальным единицам даже не притормозили взлет музыкального искусства романтического века, оставив для архива образцы салонно-виртуозного наследия.

Начало XX века обостряет в новом качестве противоречия победивших романтических идеалов, обретающих искусственно-внешний облик, подготовив формирование новых эстетических

установок своей эпохи. Романтическая перезагрузка и обновление, в отличие от широко распространенных реалий той поры, знаменует время А. Скрябина и С. Рахманинова, предопределяет дальнейшее появление С. Прокофьева и Д. Шостаковича в России, а позднее и творческие поиски молодого Генриха Нейгауза. Для него с именем Ферруччо Бузони открывается эпоха новой философско-эстетической позиции, свежий период музыкального исполнительства XX века. «Эскиз новой музыкальной эстетики» Бузони, как и весь уникальный массив его разнообразных опусов, воспитывает и пронизывает художественное сознание молодого Нейгауза, принципиальность его музыкантского мировоззрения. «Дух и чувство сохраняют свою жизненную мощь – в произведении искусства так же, как в человеке. Технические достижения вызывают удивление, но они будут превзойдены; или же вкус, пресытившись, отвернется от них».

Отделение «творцов» от «законодателей» до наших дней эстетически предопределяет заложенное в основу подлинного искусства творческое противоречие, утверждает Ф. Бузони: «Традиция есть гипсовая маска, снятая с жизни; эта маска, в течение многих лет побывавшая в руках бесчисленного множества ремесленников, в конце концов позволяет только догадываться о своем сходстве с оригиналом».

Что ж, «лицом к лицу лица не увидать, большое видится на расстоянии», – сформулировал С. Есенин уязвимое для всех эпох и большинства одареннейших натур прижизненное противостояние правилам ремесла. Их творческий удел в обнаружении единомышленников, возвышающихся над усредненностью, по словам Вольтера, «сильные души сходятся чаще, нежели великие умы».

Так возникает различие Г.Г. Нейгаузом оков музыкального «законодательства», или обычного ремесленничества, возносимого до «духа старинной немецкой Tugend, добродетели», коей он еще юношей наделяет своего берлинского учителя Генриха Барта, известного в Европе музыканта и профессора. Не менее критично он пишет родителям о своем венском педагоге, знаменитом Леопольде Годовском, характеризуя выбранный им путь: «Беда! Беда! Мы в полнейшем, подавленнейшем

впечатлении от игры Годовского. Попросту возмутительно. Такого разочарования, пожалуй, я еще никогда не испытывал. (...) Мне попросту стыдно брать у него уроки. Ужасно хотел бы оставить Годониуса и перейти к Бузони...» – пишет 17-летний Генрих родителям.

Непреклонность Г.Г. Нейгауза в различении творчества и ремесла, сохранившаяся до конца жизни, не обошла и его родителей. Здесь и критика в адрес методических принципов отца, и творческие предпочтения в адрес матери. «Я жалею, что Вы не знали мою покойную маму, когда она была моложе, – из неопубликованного письма Нейгауза к Б.Л. Яворскому (1937 г.). – Вы бы ее наверняка полюбили за ее исключительную душевность... которая проявлялась во всем, и особенно в музыке – например, играть с ней в 4 руки было для меня самым большим наслаждением, она так точно и непогрешимо верно схватывала смысл музыки...»

На такой же базе возникла творческая оппозиция Г.Г. Нейгауз – А.Б. Гольденвейзер, на протяжении многих лет особым образом стимулировавшая течение художественно-исполнительских и методических процессов Московской консерватории и всю музыкальную культуру Москвы довоенного и послевоенного периода. Понятно, что внутри таких крупных творческих оппозиций складывались свои внутренние оппозиции, большей частью среди последователей и учеников.

Беседа знаменитого пианиста и профессора Московской консерватории одессита Я.И. Зака с психологом А.В. Вицинским, состоявшаяся в начале 1946 года, отражает эти процессы. С некоторой завуалированностью описывает Я.И. Зак свои занятия в аспирантуре у Г.Г. Нейгауза, прежде всего сложности переходного периода при переезде из провинции в столицу...

Именитый респондент по собственной инициативе «в упрек» и «не в упрек» в своих оценках дает характеристики различий одесской и московской пианистических школ. Его крупнейший авторитет лишь подтверждает наличие противоречий в формулировке Л.Н. Гинзбург: «это совсем другое...», содержащихся в сопоставлении уровней художественно-методических подходов Г.Г. Нейгауза и К.Н. Игумнова в Московской аспирантуре.

«Когда я стал его (Нейгауза. – Ю. Д.) ассистентом, – вспоминал Я.И. Зак, – я в течение трех лет... получил гораздо больше, чем сидя за роялем в классе как ученик (аспирант. – Ю. Д.)». Различия художественных принципов Я.И. Зака весьма корректно не скрывает и по отношению к своему первому педагогу в Одессе М.М. Старковой. Авторитетно высказанные им Вицинскому суждения неожиданно коснулись и профессуры Одесской консерватории уже послевоенного периода: «Нет теперь в Одесской консерватории ни Тюнеева (он умер еще в 1934 году), ни Столярского, ни Рейнгальд. (...) Стоит оторвать от коллектива трех-четырёх ярких музыкантов – и все затухает. Так получилось и в Одессе. Смерть вырвала этих ведущих педагогов, а они ведь заставляли бродить музыкальные «соки» Одессы на протяжении ряда лет». Такое высказывание Я.И. Зака очень удивляло Л.Н. Гинзбург (она часто это впоследствии вспоминала), поскольку их общий педагог профессор М.М. Старкова в эти годы возглавляла упоминаемую Я. И. фортепианную кафедру.



Я.И. Зак, М.М. Старкова и Л.Н. Гинзбург на Потемкинской лестнице

По направлению к Одессе

По стечению обстоятельств в этом же 1946 году Л.Н. Гинзбург после окончания аспирантуры и непродолжительного периода ассистентуры у Г.Г. Нейгауза была приглашена ректором консерватории К.Ф. Данькевичем на должность доцента кафедры фортепиано.

Первым душевным ранением, часто ею вспоминаясь, было серьезное ректорское предупреждение, спровоцированное коллегами, утверждавшими, что она якобы «переманивает учеников» в свой класс. И это притом, что ей как молодому педагогу отобрали самых слабых студентов, как вспоминала Л. Н., которые, будучи весьма одаренными людьми, немедленно распознали в молодом наставнике «совсем другой» уровень преподавания. Их имена – пианисты В.Л. Саксонский и А.М. Гончаров – говорят сами за себя.

Начавшийся постнейгаузовский период одесской биографии Л.Н. Гинзбург был исполнен «совсем другого» смысла в ее музыкальном исполнительстве и педагогике, сразу же оцененного первыми способными учениками. Восклицание Л.Н. Гинзбург «Куда я попала?» после проблемного разговора с ректором сегодня воспринимается не только символично, но и исторично. Вся последующая ее творческая работа проходила в сложных условиях «прививки» нейгаузовских художественных принципов на одесское консерваторское древо фортепианной кафедры. Процесс отнюдь не безоблачный, если не сказать провинциально склочный. Понимая и признавая различия М.М. Старковой и Г.Г. Нейгауза – как земля и небо, постигнув уникальность обретенного ею художественного метода, в условиях работы с орденосной довоенной «законодательной» профессурой молодому доценту практически невозможно теоретически и методически обосновать художественные принципы, не укладывающиеся в общераспространенные правила. Зная заповеди Г.Г. Нейгауза, исповедовавшего принцип «учить тому, чему научить нельзя» вопреки устоявшимся школам, ее педагогический выбор мог ориентироваться только на отклик одаренного студента и собственную исполнительскую практику.

Здесь, безусловно, уместна переключка с воспоминаниями Г.М. Когана о своем учителе (в том числе учителе В. Горовица. – Ю. Д.) В.В. Пухальском, говорившем: «Батенька, никогда не судите о педагоге по тому, как играют его ученики, пока они у него занимаются. О педагоге следует судить по тому, как играют его ученики *через десять-пятнадцать лет после занятий с ним*. Я не готовлю вас к сегодняшнему или завтрашнему выступлению, я готовлю вас к жизни, к деятельности...».

Проросшие музыкальные ветви Одессы в класс Генриха Нейгауза в своем сортовом различии – характерный признак наличествующих противоречий, проявившихся наиболее остро в аспирантуре у Э.Г. Гилельса, уже получившего мировую известность, которому на уроке объявлялось: «...Ты уже мужчина, можешь есть бифштексы и пиво пить, а тебя до сих пор вскармливали детской соской».

22-летний С. Рихтер, не получивший музыкального образования и неожиданно ставший при поступлении в консерваторию «гениальным» в оценке Г.Г. Нейгауза, невольно оказался методически противопоставлен Эмилю Гилельсу, с которым Б.М. Рейнвальд «учила левую руку», по словам Нейгауза.

Непросто складывались крупные силовые поля оппозиций в среде московской профессуры, по свидетельству М.В. Юдиной, приверженной к нейгаузовскому направлению творчества. «Путем долгих и обдуманных переговоров и действий мы добились полного успеха. Яворский въехал в профессуру МГК на белом коне. Мы – это Генрих Густавович Нейгауз, еще, конечно, до директорства, Григорий Михайлович Коган, Исаак Соломонович Рабинович, Виктор Абрамович Цуккерман, Михаил Семенович Пекелис и я, Мария Вениаминовна...». Впоследствии к ним присоединился и Владимир Владимирович Софроницкий.

Творческое явление Г.Г. Нейгауза в Одессе как гастрологирующего пианиста и знаменитого педагога в переполненном Большом зале Одесской консерватории завершилось триумфом мастер-класса с Люсей Гинзбург – студенткой класса М.М. Старковой. Работа Мастера над «Симфоническими этюдами» Р. Шумана, продолжавшаяся четыре часа*, приоткрыла одесситам абсолютно

* В разное время Л.Н. Гинзбург вместо «Симфонических этюдов» упоминала работу Г.Г. Нейгауза над сонатой Шопена си минор.

новые горизонты музыкально-образного прочтения и подхода к музыкальному материалу. Потрясение от услышанного испытала не только студентка, но и вся аудитория. Весомым тому доказательством стали слова Т.Д. Рихтера, отца Святослава Рихтера, который на следующий день после урока, встретив Л. Н. на Соборной площади, сказал (с характерным немецким произношением фамилии Нейгауз): «Пошлю-ка я Светика к Нойгаузу!».

Если С. Рихтер без каких-либо сложностей сразу вошел в круг художественных принципов своего учителя, то Я. Зак и Л. Гинзбург (питомцы М.М. Старковой), как и Э.Г. Гилельс (студент Б.М. Рейнгалда) не без сложностей оценивали «совершенно другое» переходного периода в классе Г.Г. Нейгауза. Его художественное «чистилище» воспринимали, а в дальнейшем и принимали далеко не все ученики. Часто звучавшая критика (порой не без весомой аргументации) в адрес его педагогических принципов имела и имеет сегодня своих авторов в лагере оппонентов и «законодателей». Мощно формировалась и оппозиция к его книге «Об искусстве фортепьянной игры», о чем он с горечью говорил: «Мою книжку читали многие писатели, художники, актеры, ученые (всё люди, умеющие читать), от них я слышал интереснейшие (для меня!) отзывы, по существу одобрительные и сочувственные; от некоторых пианистов, *особенно от ближайших коллег – почти ничего...* (курсив мой. – Ю. Д.)».

Диалектика мировоззрений нашла свое продолжение (вплоть до наших дней) в активной полемике со стороны авторитетнейших имен. Профессор В.К. Мержанов на юбилейном вечере памяти А.Б. Гольденвейзера в 2001 году прямо указывал на педагогические «слабости» Г.Г. Нейгауза, отдавая незначительную дань ему как лектору (?!) на своих открытых для всех студентов уроках.

Между тем профессионально подкрепленная дружба Г. Нейгауза с В. Горовицем и А. Рубинштейном, как и поддерживающие его в Московской консерватории единомышленники, базировались на концептуальных проблемах философии и эстетики исполнительского искусства XX века в его кульминационной фазе. Сам Нейгауз предельно самокритично высказывал мысли о весьма трудных для его понимания повсеместно употребляемых явлений

музыкально-исполнительской культуры, выстраивая параллельно собственную профессионально-мировоззренческую модель художественной педагогики, которая и сегодня является весьма неудобной для хрестоматийно-школярских пересказов и методических «рекомендаций». Потому и нельзя назвать случайным его признание в «гениальности» молодому Рихтеру в противовес уже признанным своим ученикам. «...Я предпочитаю избрать предметом моих размышлений двух великих пианистов... Имею в виду Ф. Бузони и С. Рихтера», – писал Нейгауз в статье «К чему я стремился как музыкант-педагог».*

Обидно это было слышать Э.Г. Гилельсу или Я.З. Заку, уже прославленным его ученикам? Думаю, что по-человечески «безусловно». Но, убежден, что профессионально-творчески для них это стало мощнейшим созидательным стимулом, особенно для Э. Г., никогда не прекращавшего свои творческие поиски, определившие ему полную самостоятельность в обретенной им исполнительской гениальности.**

Такой же поиск всегда был присущ и Л.Н. Гинзбург. Никогда не отрывая свое исполнительское совершенствование от педагогического опыта, она воспитывала не учеников, а творческие самостоятельные индивидуальности (когда таковые к ней попадали), не нуждающиеся в репетиторстве, столь распространенном в среде «законодателей».

Переезд в Одессу молодой талантливой ассистентки прославленного Г.Г. Нейгауза сразу привнес парадоксальные последствия. С одной стороны, началось обновление музыкально-исполнительской и педагогической культуры города по вертикали образования – школа П.С. Столярского (музучилище К.Ф. Даньке-

* Появление в последнее десятилетие книг и статей, обыденно-ситуативно противопоставляющих Э.Г. Гилельса, С.Т. Рихтера и Г.Г. Нейгауза вне философско-эстетического контекста, в жанре житейской драмы (пусть с доказательствами и фактами), не является интересующим нас предметом.

** Крайности критики концертов Л.Н. Гинзбург выявились в абсурдных рассуждениях некоего «ЗОРГа» (якобы выпускника консерватории, пианиста) на московском интернет-форуме, писавшем: «...ее «великий артистизм» заключается в умении «приятственным» звучком и достаточно щедрым запедаливанием изворотливо «зашпаклевать» дыры и прорехи в старческом пианизме». В наш адрес ЗОРГ писал: «Вы даже не в состоянии осознать собственного убожества и посредственного уровня Вашего лежекумира».



Класс Г.Г. Нейгауза. Рядом ассистентка Людмила Гинзбург

вича) – консерватория. С другой – скрытая (а порой и открытая) оппозиция коллег. Такой отклик на результаты ее преподавания, как и исполнительской деятельности (достаточно приведенного выше пожелания «заниматься скромнее», как и ее вывод «куда я попала?») весьма симптоматичен.

Скромная, если не сказать вялая, заинтересованность концертных организаций города в ее регулярной исполнительской деятельности ею мощно компенсировалась в педагогической активности с талантливыми студентами. Их плеяда росла, распространяясь не только в бывшем СССР, а и выходя за его пределы. Сколь бы ни были нередко саркастичны отзывы консерваторских коллег о ее концертных успехах, их уровень существенно отличался от творческих возможностей критиканов и уровня их аргументации.

Авторитет, музыкантский талант и растущий опыт Л.Н. Гинзбург делали свое дело, распространяясь далеко за пределами Одессы. Гастроли в Одессе выдающихся музыкантов XX века



Шура Черкасский и Людмила Гинзбург в Одессе

Д. Ойстраха, Э. Гилельса, Я. Зака, Т. Гольдфарб и др., их отзывы и творческое равноправие с Л.Н. Гинзбург лишь подтверждали значение ее творческой миссии для города.

В частности, впечатление, произведенное на Шуру Черкасского, говорившего, что «в Одессе есть такая уникальная пианистка», нашло отражение в интересе знаменитой Марты Аргерих к ее исполнительскому дару. «Кто это такая блестящая пианистка, – спрашивала М. Аргерих своего друга Ш. Черкасского, – неизвестная в таком возрасте в далеком городе?»

Профессор С.Л. Могилевская в письме к своей ученице

Ирине Татур писала, что она всегда «ценила талант Люси», ссылаясь на интерес к ней Марты Аргерих.

Для истории культуры музыкальной Одессы характерны два парадокса: «гением больше, гением меньше» – как несущественный принцип... а признание одесситами своих земляков принималось только после их «импортной обкатки», что понимала, но не принимала Л.Н. Гинзбург. В этом смысле у нее были свои единомышленники. На открытые уроки в ее класс приходили молодые способные педагоги, зная, что здесь как нигде сохранена традиция педагогического артистизма Г.Г. Нейгауза, образец его творческого наследия.

Особого внимания заслуживает одесская слушательская аудитория, имевшая свои давние традиции. С.С. Прокофьев в свой приезд в Одессу (16 марта 1927 г) не без удивления записал в свой дневник: «На вокзале нас провожали приблизительно те же, кто и встречал, главным образом доктора, потому что ОФО (Одесское филармоническое общество) почему-то держится главным

Ирументы! Передай пошмусьего привет
 Ларошке, Мишеньке - как у них? писали
 пофотные письма где след невозможно,
 Итанку свои слово! Если тебе захочется
 переписать Мозги. Научи Миленьку Новозиса
 приведу давай. Марта Аргерия. Нам расска
 Злата что три вечера со мной, Михайлыта
 и Ойе Сашей Кераским (недавно, до елок)
 ты в Восточной рассказываешь ей в своем кругу,
 эти группы вечерей в О. осветить с Москв,
 Копи. Это Корзине своим урочкам и т.п.
 Марта, как спривидит Кото это. Сидя в Восточной
 рваных же, недрезать, в таком возрасте в далекой
 в расе. С. Ким Соловьев

Талант мой я откинула всяго, кому - это
 достается от жизни! - Дружить нам
 не удалось, хотя мы старались
 иду груд груд, кавитру, передай ей от
 Привет Славике и Светлане / Кора - Виль
 Дилдог. 42-ми) она мед. Кошар. Кит.
 Скей Исидовья: занимайся от хорошо, в
 Паломни, ота Копчель. НК. (8, в знамен
 день!) (16 лет тому) (отмечать искренно мой при
 Твоему Ехтра Шеру М. В. М. М.
 Аняша Бобв. - уезжает. Пока не подумай
 ему пишет. Ларошка. Его Копч. Шеру М. В. М. М.

Письмо С. Л. Могилевской

образом докторами». Эта традиция начала XX века, возглавляемая доктором А.М. Сигалом (кардиологом), одним из организаторов и учредителей ОФО, существует и поныне. Сохраняется в силу того, что большинство превосходных специалистов (большинство из них – доктора) были и есть весьма способными музыкантами, как и замечательный хирург, ныне здравствующий академик С.А. Гешелин, преданный поклонник С.Т. Рихтера, Э.Г. Гилельса и Л.Н. Гинзбург. Поддержка таких выдающихся одесситов-врачей, как В.П. Филатов, А.И. Скроцкий молодого С. Рихтера в дальнейшем распространялась и на Л.Н. Гинзбург. Ее друзья – С.А. Гешелин, выдающийся математик В.П. Потапов, известный фтизиатр Л.Г. Авербух, как и другие многочисленные почитатели, не могли не оценивать ее место и значение для музыкальной культуры послевоенного периода Одессы.

Несколько собственных биографических строк не могу не включить в данный материал, поскольку они, может быть, в наибольшей мере могут отразить личный опыт.

Получив в престижной школе-десятилетке им. П.С. Столярского весь возможный негатив «законодательного педагогического стандарта» до 14-летнего возраста, был готов отказаться от дальнейшего музыкального обучения. Ситуацию спас превосходный педагог и музыкант Дмитрий Григорьевич Бучинский – директор школы весь послевоенный период, вплоть до конца 50-х годов. Выпускник Киевской консерватории по классу знаменитого пианиста Самуила Барера, Г.Д. Бучинский обладал от природы педагогическим даром подхода к ученикам. В его классе за двухлетний период удалось сделать, казалось бы, невозможное – выйти на уровень серьезных концертных программ и дать ряд сольных концертов к окончанию школы в 1963 году. Понятно, что продолжение обучения в музыкальном вузе не мыслилось вне класса этого замечательного педагога. Услышавшие мой выпускной экзамен в школе К.Ф. Данькевич, а вступительный экзамен в Одесскую консерваторию ректор В.П. Повзун, приняли совместно неожиданное решение вопреки поданному мной заявлению в класс Г.Д. Бучинского направить меня в класс Л.Н. Гинзбург. Предпринятые попытки изменить это решение, вплоть до обращения к министру культуры Украины, не увенчались успехом, и мое появление в классе

Л.Н. Гинзбург носило если не сказать конфликтный, то сложный характер. К этому следует добавить, что первые уроки сразу же отличались непониманием методических требований нового педагога. Предлагалось услышать то, что никак не соответствовало общепринятым педагогическим наставлениям, а являлось малопонятными новациями, принять которые весь первый год занятий было очень непросто. Рядом в классе на студенческой скамье появились талантливые ребята – Юра Успенский, Саша Дзенькевич, Надя Холодкова. Приход в класс Л. Н. Сергея Терентьева на следующий год расставило окончательные акценты в трансформации всей, казалось бы, устоявшейся системы музыкального обучения за предварительные годы. А приезд в Одессу с циклом лекций выдающегося музыковеда и пианиста Г.М. Когана из Московской консерватории окончательно «переформатировал» представления о природе исполнительского искусства и его творческой основе. Безусловно, этому способствовали и выпускники класса Л.Н. Гинзбург, уже солидные к тому времени педагоги-музыканты – А.Б. Зелинский, А.М. Гончаров, В.Л. Саксонский и др.

Следует сказать, что происшедшее изменение художественного сознания несколько не изменило человеческое отношение и благодарность к Г.Д. Бучинскому как педагогу и человеку на все последующие годы, только укрепив понимание художественных различий в искусстве.

Вот почему с нашей стороны маститые «законодательные жрецы» и их последователи не являлись и не являются объектами какой-либо критики. Их *общераспространенное и закономерное* бытие, влияние на эпоху – непреложный факт социодинамики культуры.

Увы, к началу XXI века творческая ферментация противоречий в практике искусства постепенно смещалась в отвлеченное теоретизирование музыковедения и культурологии. Сегодня можно наблюдать, как художественная практика музыкальных мастерских – консерваторий (детище великих исполнителей) после переименования перевоплощаются в некое подобие средневековых университетов и академий с диссертационными требованиями, порождая в большей степени карьерные амбиции со всеми последствиями для живого процесса творчества.

Жизнь духа музыки не может быть декларацией человеческого ума. Это озарение человеческой гениальности, а ее претворение в бытие носит драматический, если не сказать трагический характер. Для Г.Г. Нейгауза, а впоследствии для Л.Н. Гинзбург их становление шло в условиях сопряжения оппозиций на протяжении XX века, вплоть до последнего десятилетия, а их усилия давали свой плодотворный результат. Поэтому возникающий кризис культуры не следует рассматривать как наличие конфликтных сопряжений. Кризис возникает, когда *противоречия или сопряжения в культуре угасают или истаивают*, оставляя «законодательное» самодовольство и только некие декларируемые успехи.

«Нелепешее заблуждение – почитать искусство за ремесло, до конца понятное ремесленнику!» – восклицал С. Моэм. П. Флоренский отмечал наличие неизменной тенденции колебаний между двумя типами культуры – «созерцательно-творческой» и «хищнически-механической», о чем неоднократно упоминали музыковеды-творцы Б. Асафьев и Б. Яворский, проявляя беспокойство в адрес музыковедов, что они «почти не интересуются серьезнейшими процессами музыкального становления в исторической действительности».

«Культура не была, – утверждает философ Л. Баткин, – она всегда «должна быть». И должна наполняться, в том числе искусством, которое не может быть в прошедшем времени, требуя своего драматургического становления в настоящем, как не может жить «остановленный смысл».

Духовное родство выдающихся музыковедов к творческим устремлениям гениальных практиков, в том числе Г.Г. Нейгауза, Л.Н. Гинзбург, как и их последователей, теоретическое и методическое осознание, как преодолевать кризисы в культуре, обеспечивая ей будущее, является уникальным наследием XX века. Удастся ли всем нам, «подводя итоги» этому духовному богатству, устремляться в будущее, покажут духовные поиски новых поколений.

