

Павел НЕРСЕСЬЯН: «ОЧЕНЬ ВАЖНО ПОДАТЬ МУЗЫКУ, КАК СЮЖЕТ»



Ирина Шымчак



Сева Галкин
Ира Полярная
Ирина Шымчак

— Вы сказали, что сначала Вам этот Россини не понравился. Почему?

— Я лучше представляю себе оперного Россини. И еще я играл его фортепианного. У него есть сборник фортепианных пьес «Грехи моей старости». Поздний Россини странный: красивое броское название и музыкальная бедность. К примеру, есть пьесы под названием «Немецкое печенье», «Сожаление», «Хромой вальс». Какие-то комические названия, которые сопровождаются музыкой к утренней зарядке — прикладной и стандартной (она давно не звучит; а вдруг она была хорошая, и мы что-то пропустили?). Но у такой музыки есть большой плюс. Ее надувай, и она надувается, то есть каждый человек, особенно певец, надувает ее своим собственным талантом, актерским даром, поэтому стандартность и избитость превращаются в плюс. Такую музыку тоже надо уметь играть. Кстати, чем ближе узнаешь эту Мессу Россини, тем больше ее любишь.

— Вы любите камерную музыку, Вам близок этот жанр?

— Очень! Я вообще-то боюсь сцены, и этот страх никуда не уходит. Естественно, что не хочется играть плохо, естественно, что есть профессионализм, но все равно страх иногда парализует. И теряешь либо качество, либо общую линию в построении пьесы. Кроме того, когда боишься, оказываешься один на один со своим собственным телом, которое действует совсем не так, как в обычной жизни. Есть люди, которые рождены удобно для сцены. У них работает голова, она и в стрессе продолжает быть ясной. Я знаю музыкантов, которые на сцене быстрее думают и ярче

Павел Нерсесьян живет на два континента, преподает в Московской консерватории и Бостонском университете. Его выступления в Москве редки. Так получилось, что в феврале этого года пианист выступал в Москве два дня подряд — сначала в Малом зале Московской консерватории в программе с Квartetом Бородина, а на следующий день в Большом принимал участие в исполнении «Маленькой торжественной мессы» Россини на открытии фестиваля «Опера априори». Когда мы встретились накануне, разговор начался с Россини, хотя фортепианный Россини — явление довольно неожиданное.

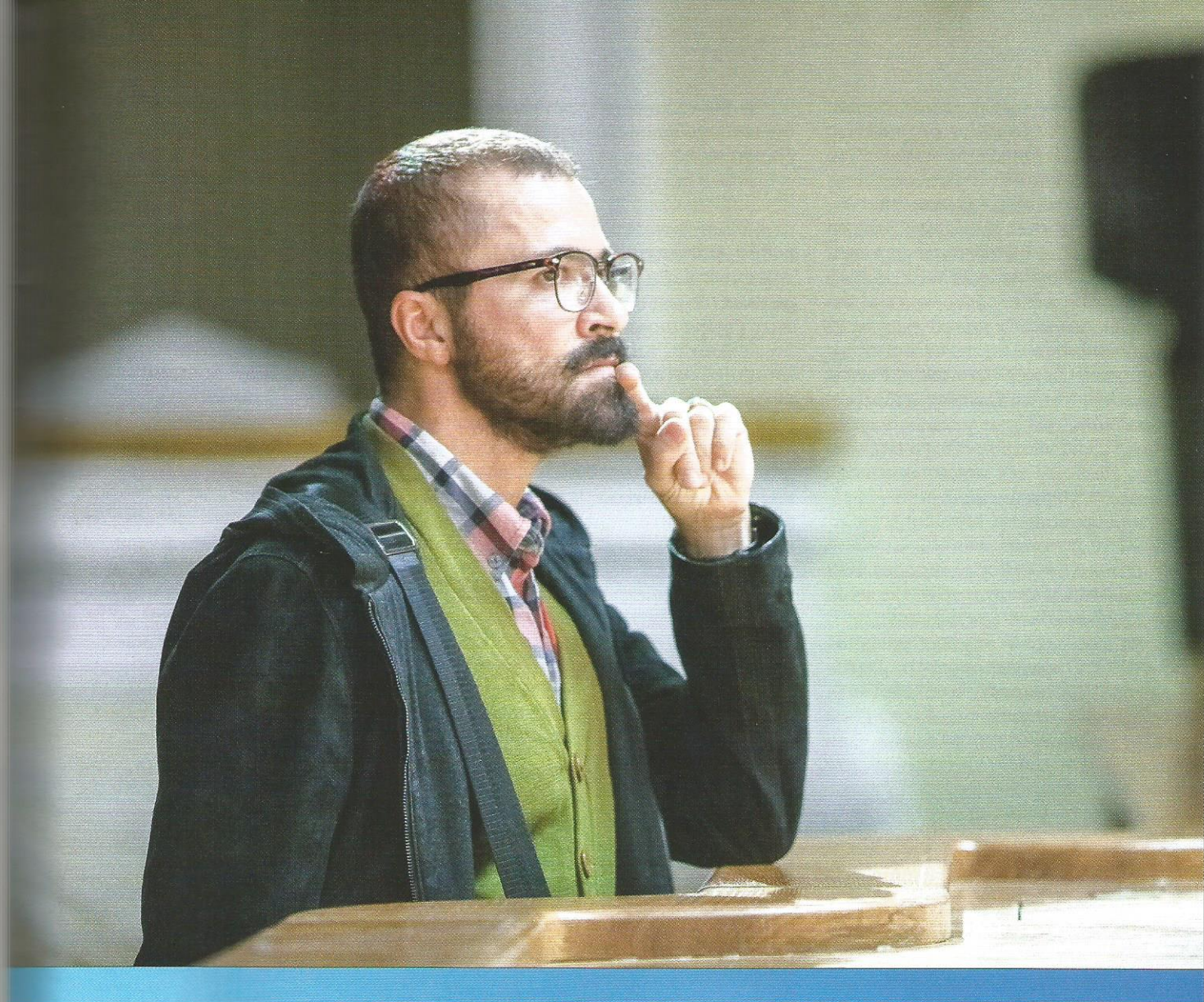
себя показывают, чем на уроке, например. И другой вариант, когда на уроке голова работает и физически человек собой владеет, а на сцене трясутся ноги, парализует тело, и в сознании белое пятно. Я помню экзамен по полифонии, когда мне задали совсем простой вопрос, а я чувствовал, что не могу думать, застряло сознание... Такие моменты надо знать за собой. Я все время своим студентам говорю: пока мы себя не знаем в стрессе, мы вообще себя не знаем. Нужно изучить себя во всех вариантах — особенно в пограничных, когда действуешь либо вынужденно, либо под действием физического стресса, либо когда очень устал. Именно в эти моменты проявляется, какой ты есть. В этом смысле я не очень крепкий. Но в камерной музыке у меня страха нет. Поэтому я ее больше люблю, потому что я больше отвечаю за результат. Вот мы сразу начали говорить про стресс концертный, это вообще любимая тема, и она довольно большая.

— И часто у Вас такое состояние бывает?

— Бывает. Но с камерной музыкой меньше. Я легче прощаю себе ошибки. «Какой ужас! Я сделал ошибку!» — на сцене эта мысль убийственна. Надо немедленно себе простить, за что-то себя полюбить — я имею в виду прямо на сцене в момент исполнения нужно бережно к себе относиться и не злиться, что сделал ошибку. Она все равно будет. Но это надо принять и продолжать играть, потому что нельзя терять самообладание в первый же миг. В камерном музицировании, играя с хорошими музыкантами, слушая их фразировку, отвечая им, отвлекаясь от себя на музыкальные события, постепенно чувствуешь, как рождается вдохновение и радость. Вообще страх — это эгоизм. Лучше обрати внимание на музыку. Смотри, какая фраза, какой поворот, какое чудо здесь. Послушай, как тебе отвечает партнер. И становится легче.

— Главное, переключиться вовремя на что-то другое.

— Особенно на музыкальное. Не на люстру или на того, кто в зале сидит. Нет, именно на музыкальные со-



тия, а поскольку мы играем музыку, всеянную временем, в основном генеральную, в ней все время происходит что-то интересное. Даже если она не генеральная, как, например, фортепианный Россини.

— Тогда почему одна и та же музыка, исполняемая разными пианистами, иногда вызывает сопереживание и эмоции, а иногда оставляет слушателя равнодушным? Причем это не зависит от класса пианиста. Не так давно я слушала исполнение Первого концерта Рахманинова Андреем Коробейниковым, но меня это исполнение совсем не тронуло.

— У Коробейникова мне нравится то, что у него недремлющая голова, что он все время что-то хочет. Есть вещи, которые я не совсем принимаю, и есть вещи, которые он как музыкант делает очень интересно, потому что у него есть свое лицо. Это большой плюс. Хотя иногда желание сделать, не как другие, действует против него.

— На Конкурсе Чайковского, когда он 32-ю бетховенскую играл, мне очень понравилось его выступление. Я была заворожена этим темпом.

— А мне, наоборот, не понравилось. Это был именно вызов. Может быть, я вообще не поддаюсь гипнозу, а тем более в области, в которой мне знакомы слишком многие секреты. Чем медленнее темп, тем важнее связи между нотами. Нужна колоннада, а не отдельные колонны. Слушатель не должен делать усилие, чтобы соединить звуки. Чем медленнее темп, тем значительнее выражаемая этим темпом мысль. Любая медленная часть всегда самая важная в цикле, самая концентрированная по смыслу. Можно выбирать темп медленнее и медленнее, играть все значительнее, но только до того момента, пока не прекращаются связи между нотами. Как только связь рвется — все, смысл распался, из созвездия получились отдельные звезды. Фраза — смысл. Не нота, а фраза. Даже в речи. Коммуникация — основа и общения, и искусства, и понимание

зависит от ясности и длины фразы. Ключ не в слове, не в слоге и не в букве. Если слушатель делает усилие, чтобы понять фразу целиком, то он скоро устанет. Когда себе-сед-ник го-во-рит вот так (говорит медленно по слогам), это интересно в первую минуту, но потом должно что-то измениться.

— Какая интересная точка зрения.

— А как мы можем отменить законы коммуникации? Длина мысли родственна длине дыхания — и в музыке, и в речи, ее бедной родственнице. Длинные фразы нужно особенно тщательно строить.

— Я тоже не люблю длинных фраз. Когда пишу, стараюсь сократить фразу, чтобы мысль была четкой и понятной. Без этих нудных длинот.

— И Вы себя ставите на позицию читающего. Или я себя ставлю на позицию слушающего. Без этого нет никакой коммуникации. Артист во время исполнения мышечно активен, и ему

интересно. А слушатель сидит. Он ничем не занят, он не двигается, не танцует, не читает, не сидит в фейсбуке (надеюсь). Он пассивен. Поэтому нужно делать поправку на то, что артисту интереснее, чем слушателю. Значит, его нужно чем-то интенсивно кормить. А кормить я могу только интересным сюжетом. Нарратив невозможно отменить, если речь идет об искусстве организовывать время, то есть о музыке. Если мой сюжет распадается из-за медленного темпа или неумения соединить ноты, то я не уважаю слушателя и не знаю законов своего вида искусства. Поэтому для меня медленный темп опасен. Играешь медленно — фразируй немедленно!

— *О правильной фразировке еще Рахманинов говорил как о «важной сфере музыкального искусства»...*

— Фразировка — это вообще самое важное. Есть принципиальная разница между фортепиано и инструментами, которые играют один голос, например, кларнетом, или певцами. Они гораздо лучше фразируют, потому что они только это и делают. А пианист начинает с сопровождения, с фактуры. Она трудна, часто изложена очень черными нотами, их много, их надо выучить. Голова занята ими почти целиком, и маленького островка в мозгу, ведущего главную тему, недостаточно. По сути, пианист — это две профессии. Один — это слуга, который занимается фактурой, пальцами, всем хозяйством черновым. Другой — дирижер, определяющий главное. То, что самое трудное, не обязательно самое важное. Именно дирижер внутри нас говорит: где самое важное? Почему оно как на чужом языке? Где фразировка? Я люблю разделить задачу: вот концертмейстер играет, а вот солист. Например, в Шопене это очень часто помогает. Главный голос должен чувствовать себя свободно, естественно, хорошо пониматься. Фон не должен закрывать главного. В театральном спектакле мы видим драпировки, декорации, парики, костюмы и так далее. Все это интересно, выразительно, дорого, важно. Но, как только открывается рот актера, вы начинаете следить за текстом, за актерским голосом, фразировкой. Хорошая фраза — мост из прошлого в будущее, та линия, которая заставляет меня слушать и интересоваться, что там впереди. Нужно, чтобы она долго не рвалась. Я люблю, когда длинная фраза.

— *Вы знаете, что Вас называют еще «объективным» пианистом?*

— Да ради бога.

— *Вы за инструментом выглядите отстраненным. Аристократично сдержанный образ.*

— Это все от страха (смеется).

— *При этом Вы абсолютно свободны, и музыка возникает как будто сама собой. Вами хочется любоваться, как, наверное, когда-то любовались Софроницким.*

— А есть ли видеозаписи Софроницкого?

— *Есть. Но мало.*

— Даже у Рахманинова ни одной нет. Вообще ни одной. Представляете, какая обида. Вот на кого бы я посмотрел, как он играет. А по поводу лица... не люблю, когда играют лицом.

— *Но у молодых пианистов в последнее время просто поветрие какое-то. Как им объяснить, что это раздражает и отвлекает от музыки?*

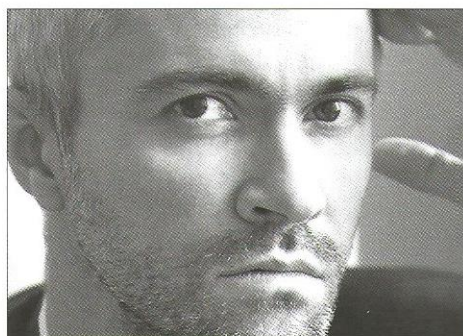
— Как педагог, я не могу на это не обращать внимания. Обычно я гово-

рю своим ученикам, что это — важный канал воздействия на слушателя, который является также и зрителем. И этот канал очень эффективен. Но чем больше вы «хлопчете» лицом, тем меньше смысл каждого отдельного «хлопотания». Нахмуренные брови могут отлично показать ваше внутреннее состояние, если вы их нахмурили только в кульминации. Но если вы их хмурите каждый такт, то я скорее отвернусь. Актерский словарь пианиста очень узок. Мы сидим боком к публике. Самый красивый бок на свете не может быть интересен полтора часа. Вы знаете Бастера Китона, комика раннего немого кино?

— *Да.*

— Его лицо неподвижно. Он комик с неподвижным лицом. Легкое движение глаз превращается в драгоценность его словаря. Актер, который ценит дозу выразительности. Он знает, что, чем больше чего-то, тем оно дешевле.

Есть еще один побочный эффект. Чем больше лицом «поднажмешь», тем



меньше себя слушаешь. Пианисту кажется, что он что-то сделал, так как он действительно сделал мимическое усилие. Но акустически ничего не произошло. Это называется самообман. Я очень критично отношусь к излишнему «хлопотанию лицом».

— Во время выступления Вы воспринимаете зал как что-то живое? У зала ведь бывает разная энергетика. Бывает тяжелая публика, бывает комфортная публика. Вы это ощущаете?

— Артист часто слушает публику внимательнее, чем она его. Публика ничем никому не обязана, она и так уже много сделала: купила билет, оделась, вышла из квартиры, долго ехала в концертный зал. Ее надо вознаградить за это. Все. Уже достаточно, что публика сидит в зале. Опытный артист должен интуитивно чувствовать, что сейчас в публике происходит, как она тебя воспринимает. Иногда боковым зрением я вижу какое-то движение и думаю:

есть такие, которые делают маленькую вариацию на тему звонка. Есть знаменитый вальс Амлена на музыку звонка Nokia. Много чего происходит смешного. Я один раз просто остановился, посмотрел вот так в зал (*скорчил мину*). Но нельзя наказывать публику. Нельзя. Люди ведь пришли, кто-то не выключил телефон, он виноват, а наказаны все.

— Я не могу понять этот парадокс. Ведь все прекрасно знают, куда пришли и что надо выключать звонки. Тем не менее не бывает концертов без звонков мобильных!

— Знаете, я много играю в Японии и не помню случая, чтобы там звонил мобильный во время концерта.

— Может, у них просто стоит оборудование, которое глушит сигналы?

— В Екатеринбурге в зале филармонии точно есть такое оборудование. А в Японии просто все выключают. Там люди так себя ведут. Внутренняя само-

надцатый раз, фирма Kawai организует русскую фортепианную школу, в которой участвуют Сергей Леонидович Доренский, Андрей Писарев и я. Мы вместе туда ездим и преподаем. Я там раз 80 уже был, даже, может быть, и больше, езжу по два-три раза в год, начиная с 1989 года. И объездил Японию с самого севера по самый юг. Естественно, я там и преподаю много, и играю, поэтому знаю и люблю эту страну. Раньше она мне казалась необычной и не очень понятной. А сейчас я вижу в ней внутреннюю стабильность, которой так везде не хватает. Там она есть. Я туда езжу с удовольствием.

— Традиция в Японии — основа основ общества. Говорят, там много талантливых детей.

— Детей везде много талантливых. Я не знаю места, где было бы мало талантливых детей! В Бразилии я помню очень сильное впечатление от музыкальной школы. Это было давно, но я помню, что меня поразили эти дети.



звонк. Может быть, слушатель просто почесался. Но я думаю: скучно ему. Значит, что-то надо сделать, внимательнее себя слушать. Чем внимательнее я сам себя слушаю, тем внимательнее публика слушает меня.

— А звонки всякие, удары тупых предметов, возникающие непонятно откуда? Это Вас отвлекает?

— Бывают удары и острых предметов. Надеюсь, не в зале. Конечно, отвлекает. Иногда реагирую очень импульсивно. Есть разные реакции. Есть солисты, которые просто дальше играют. Есть, которые смотрят в зал,

дисциплина у них невероятно сильна. Да я и не знаю, с чем это сравнить — Япония очень особенная в этом смысле страна.

— Японская культура — это вообще отдельная тема.

— Да, я очень рад, что я туда езжу, и рад, что мне нравится. Было время, когда я японские особенности не очень понимал.

— Вы туда ездите выступать или преподавать?

— И то, и другое. Каждое лето, например, уже в тринадцатый или четыр-

— Сейчас Вы преподаете в Америке. Где именно?

— В Бостонском университете. Там есть школа (колледж) с театральным, художественным и музыкальным факультетами. То есть это школа искусств при Бостонском университете. Возраст студентов очень разный — от 15 до 30 лет. Очень много студентов разных национальностей, я имею в виду и корейцев, и китайцев, и в том числе и американцев. Хотя сейчас это стало нормой. У меня в Москве в классе и испанцы учатся, и бразилец учился, и американец, и японцы, естественно, но это Московская консерватория. А вот в Бразилии, кроме бразильцев, никого не было. В немецких консерваториях много иностранцев, тоже в основном из Азии. И в Америке много азиатов.

— Да, это заметно. В последнем шопеновском конкурсе, который проходил осенью прошлого года в Варшаве, участвовало много пианистов из азиатских стран.

— Наверно, классическое искусство выживает сейчас благодаря Азии. Хорошо, что есть эта мода, она привлекает молодежь. Это немного лечит пессимизм, так как в целом аудитория классических концертов стареет. Это очень заметно в Америке и Европе. Когда я прихожу на концерт потрясающего Бостонского симфонического оркестра,

я вижу только седые головы. Я не знаю, в чем главная причина процесса. Наверное, мы проигрываем в коммуникации. Словарь классического искусства требует усилий, обучения, таланта слышать, терпения. На мой взгляд, это все вознаграждается бесценным удовольствием, но многие считают, что усилие слишком большое, а удовольствия никакого.

У нас с опозданием на поколение происходит похожий процесс.

— В Америке нет среднего звена музыкального образования, как наша Мерзляковка или Гнесинка?

— Есть, но в рамках университетов. В Америке также очень много частных педагогов. Никто не смотрит, что вы окончили: если вы годитесь по уровню, то поступаете сразу в университет. 15-летние дети могут играть отлично и поступить. Еще не забывайте, что обучение в Америке платное, стипендии есть, но достаются не всем. В Европе обучение бесплатное. Система образования в Советском Союзе была замечательной, ей способствовала государственная поддержка. Государ-

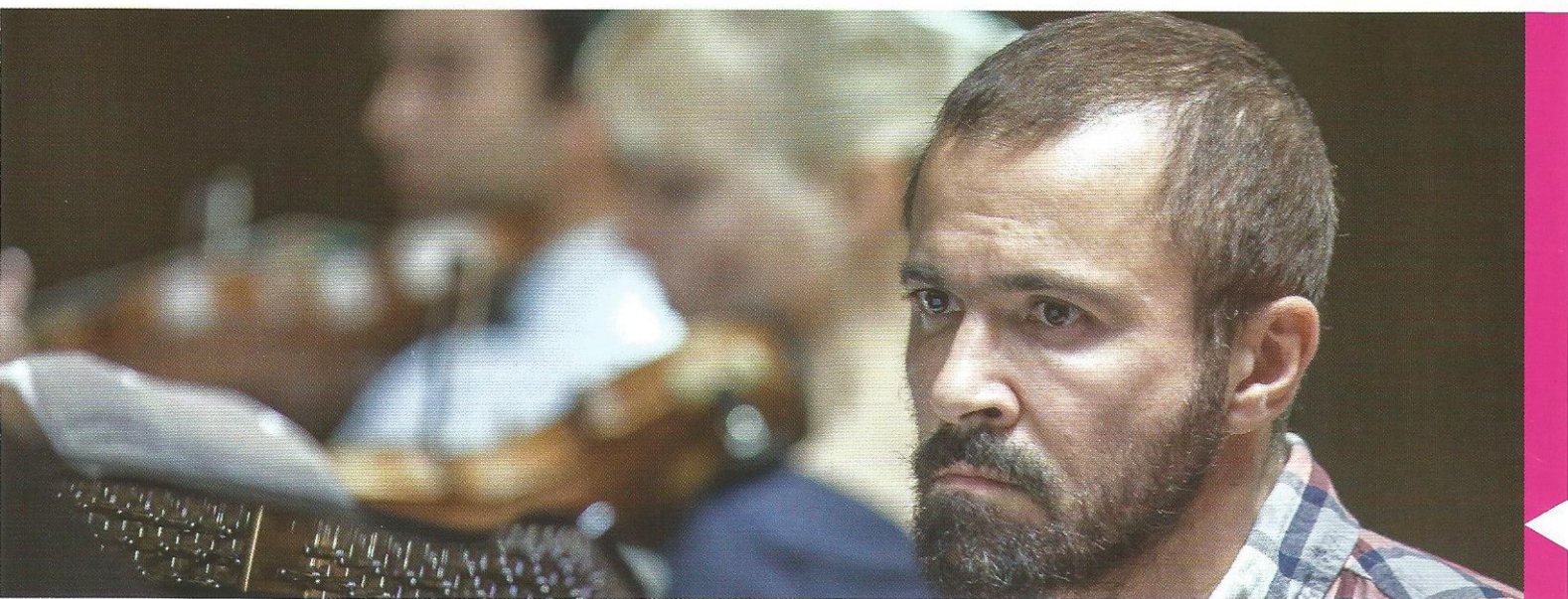
— Из-под палки, со слезами. Мне сначала нравились крючочки, то есть ноты, а первое музыкальное впечатление возникло, наверно, лет в девять или десять, когда моя одноклассница играла «Апрель» Чайковского. Я помню, просто ошеломлен от красоты этой музыки. Но это произошло уже после минимум трех лет занятий! Причем я был не самый тупой. Вывод: обязательно нужно сделать усилие, даже слегка против воли ребенка.

— Вам (да и нам тоже) повезло, что у Вас был кто-то, кто своей силой воли заставил Вас заниматься.

— Наверное, есть педагогика, которая мотивирует из-под палки, а есть педагогика, которая говорит: смотри, как интересно. У того, что ты сейчас делаешь, есть две стороны. Одна сторона — это пальцы, мышцы, их нужно тренировать, трудно, но необходимо, потому что есть другая сторона — как стихи, как небо, как погода. Красивое, таинственное. Мне кажется, в этом направлении надо идти. Увлекать этим языком.

— Вы воспитанник Доренского, Мацуев тоже. Но насколько же вы разные!

— Во-первых, для того, чтобы ученики были одинаковые, педагог должен возиться с каждой нотой, а во-вторых, наверное, подавливать собственным авторитетом. Тогда все студенты начинают играть более или менее одинаково даже самые разные. Вы можете узнать руку жесткого педагога во многих его учениках. У Доренского этого нет. Он, во-первых, не считает нужным возиться с каждой нотой. Как правило, к нему попадают студенты очень яркие и уже хорошие. Во-вторых, он замечательно работает со сценическими страхами. Он заставляет играть ярче, заставляет забывать о своих собственных «я боюсь». «Ты хочешь играть бледно? Ты хочешь играть болезненно? Это должно быть ярко!». Я помню, он мне говорил: «Что ты играешь, как большая курица?»; «Не ползай по клавишам, как муха». И я стал ловить себя на том, что играю ему ярче, чем задумал. И получается правильно. Но вот Мацуеву, например, не нужно это. Он себя чувствует перед сценой,



ство считало классическое искусство (и спорт) этакой медалью на груди, талантливые дети были гордостью. Вот и я результат этой системы поддержки, у меня родители не музыканты.

— А где Вы начали учиться музыке?

— В 10-й музыкальной школе на Кропоткинской. Это было очень коротко, меньше года, тем не менее я вспоминаю с удовольствием.

— Когда Вы были ребенком, с удовольствием занимались или из-под палки?

— А к Доренскому Вы когда попали?

— Я ему сыграл в первый раз, когда был, наверное, в классе девятом. Мой школьный педагог, Юрий Владимирович Левин, привел меня к нему «показать ребенка» (тогда такая практика существовала и сейчас существует), вот я ему и поиграл. А потом случайно мы оказались в один день в Харькове, я играл там концерт Чайковского, а он буквально через день играл Рахманинова в стиле блюз. Помню, он меня послушал на этом концерте, и это был, наверное, 80-й год. Мне было 16 лет. А в 1982 я уже поступил в консерваторию.

как перед прыжком. То же самое у Оли Пущенниковой-Керн. Такая яркость: «Я хочу на сцену, мне очень это нравится!». А есть другие, вот, в частности, я. И Сергей Леонидович мне очень помог. Помню, как совершенно провально играл ему в первый раз концерт Шопена. Он сначала буркнул что-то неопределенное, а потом говорит: «Ну-ка, давай еще. Ничего-ничего, все получится. Ты, конечно, зажатый в первый раз был, я все понимаю, давай еще». И второй раз я ему играю и понимаю, что уже меньше страха. Что уже становится легче. Он понял сразу, что дело не в каждой ноте,

в общем состоянии. Вообще, иногда реплика какого-то другого человека, не обязательно твоего собственного педагога, может сыграть громадную роль. Я помню две-три-четыре фразы, сказанные случайными (не моими) педагогами. Вот, например, Элисо Вирсаладзе сказала мне однажды в Сантандере, что она была в жюри. Мы вдвоем с Сергеем Ерохиным просто шли по улице, она нам рассказывала, как мы играем, и вдруг мне говорит с замечательным грузинским акцентом: «Вы понимаете, *piano* не чревато *forte*». Она открыла простой фразой очень важный момент: кульминация должна начинаться в самом-самом далеком от нее месте. То есть этот путь с самого маленького *piano*, с самого тихого и спокойного места к взрыву должен быть ясен. И чем меньше звука, тем больше он должен увенчаться кульминацией. И чтобы это было как одно движение.

— Элисо Константиновна вообще потрясающий человек.

— Да, музыкант она потрясающий, она слышит какие-то особенные вещи.

И у меня много чего улетело... Я не был готов к каким-то вещам. Мне говорили-говори-говори, потом спустя годы я думаю: боже, как же я это не понимал? Помню, в школе у нас уроки ансамбля вела Инна Алексеевна Окраинец. Человек с трудной судьбой, очень яркая. Она оказала на меня очень большое влияние, как я теперь понимаю. Она мне дала какое-то первое представление о профессии. Мучила меня — ну, сыграй, фа-ре-фа. Из первой сюиты Рахманинова. И очень любила говорить: «Сыграй круглым звуком, с напряжением». Для меня тогда круглый звук ничем не отличался вот от этого плоского (*напевает*). Сейчас я понимаю, чем это отличается. А тогда... пока я не разозлился, ничего не вышло.

Денис Мацуев в книге «Жизнь на *crescendo*»: «Павел Нерсесьян — один из самых выдающихся педагогов и концертирующих музыкантов нашего времени, уникальный бриллиант русской пианистической школы».

единилось. Потом опять разделилось. Сейчас никто не учится подолгу у одного и того же педагога. Понятие школы, по существу, исчезло. Мы можем об этом говорить, слушая записи французов, немцев, американцев, русских первой половины XX века. Вот четыре основные школы. Полвека и даже больше назад. А сейчас уже нет.

— Ну как же, любая школа четко прослеживается в учениках. Вот, к примеру, школа Льва Николаевича Наумова.

— Но Наумова уже нет. Вот вы слушаете Бабаяна, который учился у Власенко, Горностаевой и Наумова. И кого вы слышите? Бабаяна. Вы представляете, что здесь есть влияние и одного, и другого, и третьего. Или даже Плетне-



С профессором Доренским

Эта ее фраза мне очень помогла, и я ее часто привожу, прямо с ее акцентом, потому что она в одной формуле открывает связь между разными концами одного и того же процесса. Я еще помню несколько таких фраз от разных людей. С другой стороны, ученик должен быть готов к пониманию, педагог должен догадываться, какими словами объяснить. Даже такая фраза, умная, красивая, может не прорасти.

— Еще недавно в Московской консерватории было четыре фортепианных кафедры — Сергея Доренского, Михаила Воскресенского, Веры Горностаевой и Виктора Мержанова. Остались две... Как думаете, не идет ли дело к тому, что кафедры вообще упразднят?

— Так ведь и было когда-то. Я считаю, что это все чисто формальное деление. Когда-то так было, потом объ-

ва, который работал тогда ассистентом у Власенко. И чье влияние больше? Вы-то слышите Бабаяна... Вы слушаете Микеланджели. Кто его педагог? Ну, кто-то был, конечно. Но Вы слышите Микеланджели. Вы слышите индивидуальность, которая вообще-то выламывается из этих рамок. К какой школе принадлежит Марта Аргерих из Аргентины? Ну, училась она в Европе. Но ее Вы сразу узнаете. Ее, а не школу. О какой школе

можно говорить, когда играют множество талантливых китайцев, которые учатся одновременно у пяти педагогов или переходят от одного к другому. Это могло иметь смысл, когда учились подолгу в одной консерватории, у одного педагога, когда были кафедры Нейгауза, Гольденвейзера, Оборина и Фейнберга. Во время моей учебы были Татьяна Петровна Николаева, Власенко, Малинин... Доренский был деканом. Когда я начал работать в консерватории в 1987 году, эти кафедры существовали. А потом довольно быстро они исчезли. Говорили: это ученик такого-то. И это более важная информация, чем «представитель такой-то кафедры». Как можно кафедрами мерить? На какой кафедре училась Аргерих? А потом еще существует Гнесинка. Она, считай, через дорогу. И там всегда были очень сильные педагоги. И Питер. И не только.

— *Вы работаете в разных городах и даже государствах. Ученики отличаются там и тут?*

словом описать проблему. Он не детальный педагог. Он умеет слушать. Это громадный плюс. Когда ты играешь, знаешь, что он тебя очень внимательно слушает. Это очень чувствуется: атмосфера возникает. А потом он вдруг говорит одну фразу, и она, как ключ, как формула, помогает. Помню, как-то он вдруг звонит мне после урока и говорит: «Знаешь, я забыл тебе сказать. У тебя очень короткая фраза». Ему это показалось важным тогда.

— *А как Вы подбираете себе репертуар?*

— Я люблю менять произведения. Я не люблю играть одно и то же. Иногда, когда совсем нет времени, я повторяю то, что играл. Хотя с возрастом повторяемые вещи требуют почти столько же времени, что и новые.

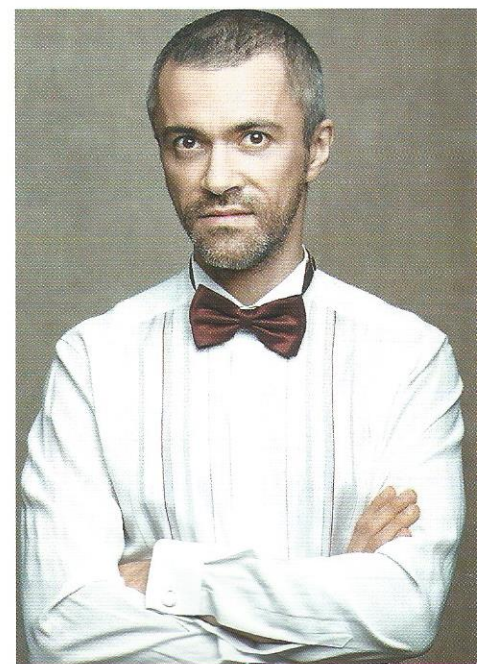
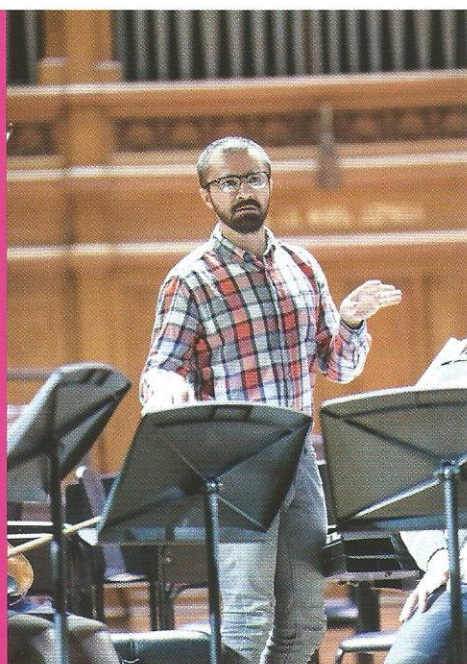
Вообще я люблю, чтобы красиво сочеталась программа, чтобы была какая-то идея. Но, к сожалению, это трудно, потому что надо, чтобы вся музыка клеилась. Вот у меня в прошлом году

Или у Мендельсона интересные вещи, у Грига. Помню, как Федя Амиров принес 14 багателей Бартока. Совершенно потрясающая музыка! И я их выучил, сыграл, правда, всего один раз. Трудно оказалось. То есть информация приходит, как хочет, сама. То случайно услышал по радио, то студент что-то принес, то вдруг кто-то сказал, посмотри, какая музыка хорошая. И вокруг этой уже любимой темы возникает кристаллизация. Бывает очень интересно, когда есть какая-то идея.

— *В этом году все играют Прокофьева в честь его 125-летия. А как Вы относитесь к Прокофьеву?*

— Очень-очень люблю. У него еще и много не игаемого есть. Иногда устаешь от того, что играется постоянно. Например, Седьмая соната, уже трудно поразить ею. Из концертов люблю второй и третий, первый меньше...

— *Видела запись Второго концерта с Вами, Александром Сладковским*



— Они разные. Но я стараюсь так, чтобы они хотели ко мне идти. Я их не наказываю. То есть я, естественно, много требую, иначе педагогика не имеет смысла. Но педагогика также не имеет смысла, если нет доверия. Это важная вещь. Если есть доверие, тогда студент готов работать, причем одинаково в любой стране.

— *У Вас так было с Сергеем Леонидовичем? Доверие к нему с Вашей стороны?*

— Он меня очень мотивировал. Доренский может одной фразой, одним

С Максимом Пастером

были Прокофьев и Чайковский. Я постарался найти какие-то общие связи между ними, и вдруг нашел в Шестой сонате «Юмореску» Чайковского. И постарался их сыграть подряд. Я очень люблю сочетание редких вещей с известными.

— *Как Вы редкие вещи находите?*

— Да это может быть все что угодно! Тот же Россини неожиданный.

и оркестром Республики Татарстан. Очень прилично сыграли. Сладковский умеет идеально подстроить оркестр под солиста.

— Да, это не очень просто. Особенно трудно бывает в концертах Шопена. Там нужно знать всю партию наизусть, и еще пианист может такое вытворять! И ведь имеет право, музыкально он ведет. Поэтому дирижеру неопытному очень трудно. Я играл с Лиссом один раз концерт Шопена, было удивительно легко, хотя я очень нервничал.

— *Первый или Второй концерт?*

— С Лиссом тогда Второй играл. Лисс вообще великолепный. Они играли очень гибко. И половину моих страхов сняли.

— *У Шопена все так прописано для пианиста, кажется, там ничего добавлять нельзя. Вы позволяете себе какие-то вольности по отношению к тексту?*

— Романтический композитор — это сочетание свободы и деспотизма. С одной стороны, должно быть ощущение свободы и ощущение невыученности этой музыки, как будто она только что из сердца вылась. Но при этом каждая нота буквально и у Листа, и у Шопена, и у Шумана имеет какой-то артикуляционный знак. Значит, ищи. Зачем стоит эта точка? Зачем эта лига? А почему вот так? Пытайся. Тем не менее это все не должно сновываться. Очень важный момент — как понимать музыкальный текст. Ведь если я делаю эту лигу, то будет звучать как иностранный акцент. С моим иностранным акцентом я никогда не буду играть в шекспировских пьесах в английском театре. Мне нужно довести свой акцент до идеального английского, а дальше абсолютно свободен. И эти точки, лиги и прочие акценты — это и есть уровень грамотности, без которого нельзя. Достигни этого уровня, а дальше иди выше, и ты свободен.

— *А дальше нужно еще иметь, что сказать публике.*

— Это уже личностный момент, талант. И насколько ты можешь понять глубинную, поэтическую часть этого текста. Но довести свою игру до уровня формальной грамотности нужно обязательно. Нужно в игре показать две вещи: как ты знаком с традицией и как ты свободно можешь этим знанием пользоваться. Хотя каждый новый талантливый пианист рождает свое. Но больше всего я люблю сочетание точности и свободы. Интерпретация никогда не открывает всего, что есть в музыке. Можно сравнить это, например, со священными текстами. Толкование их не заканчивается никогда. Музыкальный, поэтический смысл до конца не исчерпывается. Каждый новый восприимчивый человек приходит со своим пониманием.

— *Но это же работа на тонком духовном уровне.*

— На духовном уровне наша работа простая: вы просто должны все выучить, одеться, выйти на сцену и сыграть! А если серьезно, то нужно подготовить выступление как поэтическое послание, информацию. И еще очень важно

музыку подать как сюжет. Вот, кстати, возвращаясь к медленным темпам. Музыка нарративна. Без ощущения, что вы ведете рассказ, вас слушать не будут. Когда вы показываете гостям фотографии, замечаете, что на третьей минуте они начинают зевать. Почему? Нет сюжета. А почему мы еще ходим в кино? Потому что это чистейший властный нарратив, это сюжет, который хватает вас за горло и ведет вперед. Вот так же должна действовать музыка. У каждого опытного слушателя есть пара примеров удачных концертов, где невозможно было дышать от ощущения власти артиста. Именно это косвенно имела в виду Элисо Константиновна. Она тоже подчеркнула ощущение сюжета — от piano к forte. Должно казаться, что впереди какая-то тайна, что сейчас что-то такое произойдет. А когда темп нарочито медленный и меня никуда не нацеливают, происходит провал.

Я вообще не люблю этих высоких текстов. Мне почему-то кажется, что музыка должна бояться возвышенных банальностей и штампов. Хотя категория возвышенного в музыке удается лучше всего, и я к этому очень восприимчив. Приходишь к выводу, что некоторые вещи можно высказать только музыкой, от слов они разрушаются.

— *У каждого есть свои жизненные этапы, когда мы проходим влюбленность в музыку каких-то композиторов. Вы замечаете за собой изменения во вкусах?*

— Вообще-то не очень много. Я могу утомиться от какого-то произведения. Есть композиторы, которые всегда остаются с тобой. У меня это Чайковский. Или Шуберт, Шуман. Верди очень люблю. Бах. Их много, я сейчас просто называю, что первое приходит в голову, и это не значит, что эти лучше, чем какие-то другие, но все же. Очень люблю Вольфа. Вот у Рахманинова, помню, я был влюблен во Второй концерт, во Вторую сонату. Сейчас я их не люблю. Может быть, переслушал лишнего... Я говорю сейчас только о своем музыкальном вкусе. Это гениальная музыка, но в какой-то момент я начинаю больше ценить Первую сонату Рахманинова. Ее речь сейчас мне кажется более важной.

— *Сейчас у Вас есть такая вещь, которая кажется очень важной?*

— Да, это то, что я буду сегодня играть. Квартет Брамса, 26-й опус, ля мажорный. Совершенно потрясающий, за пределами слов. А есть Вариации на тему Паганини, обе тетрадки, гениальная музыка, но я не чувствую к ним голода. А потом вы слышите, например, валторновое трио, опус 40 и — о,

боже! Какая красота, невозможно. Эта музыка настолько лучше! Влюбляешься, потом опять привыкаешь. Такие переключения часто случаются. Но есть вещи, которые всегда действуют: «Времена года» Чайковского, например, или «Детский альбом», или «Евгений Онегин». Невозможно оторваться, настолько это всегда хорошо. Или «Ромео и Джульетта» Прокофьева. Эти вещи не приедаются.





Профессор Сергей Доренский: «Павел Нерсесьян — необыкновенная личность. Пианист гипнотического воздействия. А как у него звучит рояль! Удивительный музыкант, обладающий энциклопедическими знаниями; поразительно интеллигентный и благородный человек. Он блестяще разбирается в философии, литературе, живописи. Мне кажется, он может прочесть лекцию на любую тему... Помню, когда мы гастролировали со студентами моего класса по России, он, приезжая в очередной город, первым делом шел в краеведческий музей: узнать что-то новое. Его уроки со студентами не менее интересны, чем его сольные выступления. Он редко показывает за роялем, но замечательно рассказывает, поясняет, проникая в самую суть музыкального произведения».

— А к современным композиторам как Вы относитесь?

— Иногда ужасно интересно. Иногда я их просто не понимаю. Кроме того, современные сочинения бывают весьма трудоемкими. Чисто практически я бы играл, если бы не преподавал. Я бы больше объединял в программах разных стилей. Можно сыграть в одной программе XVIII, XIX и XX век. Или даже XXI — пожалуйста, уже достаточно много написано. И Мессияна я бы побольше играл, и Бартока.

— Есть же великолепные фортепианные вещи у наших русских композиторов начала — середины XX века. У Мясковского, например, или Рославца.

— Мясковского мало играют, и это очень обидно. А Рославца я играл. Я играл весь русский авангард: Мосолова, Половинкина, Рославца, а потом Фейнберга, и это было очень интересно. У Глиэра сколько хорошего! Глиэр весь такой тональный. Тут подряд просто вспоминай... У Александрова очень интересная есть музыка. Я играл его

романсы, это такая позднеромантическая русская традиция, хорошая очень. И даже Прокофьев, между прочим, не весь играет. Давно не слышал, чтобы игрались его 50-е опусы или 30-е. Я играл четыре пьесы, опус 32, с восторгом. Там, где четыре танца. А сколько у Метнера хорошего! Есть еще вокальный Метнер, и он тоже великий.

— Да, к примеру, Яна Иванилова с Борисом Березовским эту тему великолепно развивают.

— Я с ней играл. Именно Яна открыла мне вокального Метнера. Она замечательно ее очень люблю. Я с певцами не очень много выступаю, но в основном именно с ней. Разный репертуар: и «Любовь поэта», и Чайковский, и Метнер, и Глинка, и Гурилев, и Даргомыжский, и много еще. Было два или три концерта, я бы больше сделал, но я не могу, и она занята. И с ней очень любит все выступать. При этом она способна все что угодно. Если бы у меня была возможность выбирать свою жизнь, я бы, конечно, играл с певцами больше. Я это люблю и, кажется, умею.

— Что Вам помогает расслабиться, снять напряжение?

— Концерты — это и есть снятие напряжения. Мы с Колей [Луганским]

об этом как-то говорили: «Ой, вот у меня сегодня концерт!» — «Так это ж свободный день». Это значит, что весь день я ничего не делаю... Ну, позаниматься, потом отдохнуть, потом идти на концерт. А потом начинается страх. Но когда камерный концерт — это же просто день отдыха. Ежедневная рутина более нервная. Нужно все успеть, дел много. А день концерта — это абсолютно точный распорядок дня. Вам не нужно в этот день ничего решать. Психологически этот день как вырубленный из мрамора.

— И все-таки как снимаете напряжение?

— Сменой деятельности. Сажу, что-то в Интернете читаю, какую-то глупость смотрю, в основном совер-

шенно не интересное что-то, но снимаю этим напряжение. Физические нагрузки замечательно действуют. Отжаться с утра. Подняться на пятый этаж без лифта. Физические нагрузки обязательно нужны. Я стал замечать, например, когда турбулентность в самолете, помогают мышечные упражнения, размять ноги, икры, немножечко шею... Когда я получаю информацию от собственных мышц, я просто не обращаю внимание на то, что происходит с самолетом.

Люблю гостей. Погулять люблю. Очень люблю путешествовать. Я не вожу машину, но мой друг водит, и мы каждое лето по Америке катаемся. И по окрестностям Москвы обязательно. ■

Участники проекта «Опера априори»: Н. Морозова, П. Нерсесьян, Д. Зыкова, Е. Харакидзян, М. Пиццолато, Л. Генюшас, М. Пастер

