

УДК 78.071

DOI: 10.17748/2075-9908-2015-7-5/2-274-282

**ШИМАРЕВ Константин,**  
ассистент-стажер Московской государственной  
консерватории им. П.И. Чайковского

**SHIMAREV Konstantin,**  
Assistant-Interne, Tchaikovsky Moscow State  
Conservatory

### **ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ АРИЯ МОИСЕЕВИЧА ПАЗОВСКОГО**

### **LIFE AND CREATIVE PRINCIPLES OF ARIY MOISEYEVICH PAZOVSKY**

Статья посвящена жизненному и творческому пути известного русского оперного дирижера первой половины XX в., главного дирижера Киевского, Мариинского и Большого театров, Ария Моисеевича Пазовского, а также анализу формирования и становления его основных творческо-исполнительских принципов. В статье рассматриваются главные вехи творческой биографии мастера, их влияние на создание стройной системы воззрений Пазовского на оперную исполнительскую практику. Также в статье разбираются основные идеи, сформированные мастером на исходе его жизненного пути в качестве наследия для последующих поколений дирижеров и певцов, избравших стезю оперного творчества.

The article is devoted to the biography and musical career of Ariy Pazovsky, the famous Russian opera conductor of the first half of the XX century, the chief conductor of the Kiev, Mariinsky and Bolshoi Theatres, and to the analysis of formation and evolution of his basic creative and performing principles. The article highlights the main periods of the creative biography of the master, their impact on creation of the harmonious system of Pazovsky's views on opera performing practices. The article also highlights the main ideas formulated by the master at the end of his life as a heritage for the future generations of conductors and singers who chose the path of opera career.

**Ключевые слова:** дирижер, оркестр, партитура, полифония, оперная антреприза, «оригинальное» исполнение, чувство музыкальной формы, мелодическая и гармоническая чуткость, интонационно-колористические возможности, внутреннее перевоплощение, темпо-ритм спектакля.

**Key words:** conductor, orchestra, score, melody, rhythm, harmony, polyphony, form, principles of teaching, character of music performed, students' creative thinking, opera enterprise, "original" performance, spirit and style of the work, atmosphere of mutual understanding, tempo-rhythm of performance, culture.

Жизнь Ария Моисеевича Пазовского, его многогранная и плодотворная деятельность дирижера, воспитавшего поколение оперных артистов и музыкантов, оставила яркий след в истории русской художественной культуры. Вся его деятельность была наполнена творческими поисками художника, стремящегося к идеалам реалистического искусства, а также упорным и неустанным стремлением к знанию, к профессиональному совершенствованию.

Арий Моисеевич всегда стремился постигнуть стиль и характер произведения, предъявляя самые высокие требования к исполнительскому коллективу. Он неустанно боролся против дилетантской неряшливости и безответственного отношения к исполняемому произведению, и работа Пазовского над оперной классикой становилась для всего театрального коллектива – солистов, оркестра, хора – подлинной школой взывательного мастерства, в которой выковывались высокопрофессиональные музыкально-художественные традиции.

Мария Петровна Максакова вспоминала о совместной работе с ним: «Арий Моисеевич отличался от всех дирижеров, с которыми я пела. Отличие это заключалось в том, что он буквально выстрадал свой путь, свое право стоять за пультом лучших в мире театров — Большого и Ленинградского им. С.М. Кирова. Он посвятил себя искусству, как рыцарь — прекрасной даме, как пламенные революционеры отдавали себя целиком борьбе за новую Россию. Что-то фанатичное было в характере Пазовского, в его служении искусству. Он не прощал ошибок другим, но не прощал их и себе. Его облик художника сложился в неистовой борьбе с рутинной, халтурной, неграмотностью, музыкальной распущенностью, которые царили на многих провинциальных сценах. Ария Моисеевича можно назвать подлинным борцом за чистоту музыкально-вокального искусства. Артисты его бесконечно уважали и в то же время боялись за строгое, бескомпромиссное отношение к вверенному ему делу. Антрепренеры страшились длительных сроков, которые требовал для репетиций Арий Моисеевич. Но если он выпускал спектакль, то это был настоящий праздник» [1, с. 75].

Требование совершенствовать профессиональное мастерство было обращено Пазовским прежде всего к себе. Уже на склоне дней своих, завершая большой и славный жизненный путь, он писал: «Мне кажется, что до сих пор я только учился, готовился к истинной деятельности советского дирижера, которую сейчас имел бы право начать заниматься. Но, к великому моему сожалению, по состоянию здоровья я лишен этой возможности...» [2, с. 59].

Арий Моисеевич Пазовский родился 21 января (2 февраля по старому стилю) 1887 г. в Перми в семье мастерового, отставного солдата, прослужившего в армии более двадцати лет. Глава семейства играл на скрипке, а во время службы в армии – на тромбоне. Отец очень часто

играл мелодии русских народных и солдатских песен. Вскоре мальчик начал весьма точно воспроизводить услышанные мелодии на своем первом игрушечном инструменте – маленькой гармонике.

Окружающие быстро заметили особое влечение к музыке у ребенка, и с шести лет его отдают учиться игре на скрипке, а в восьмилетнем возрасте состоялся первый концерт юного скрипача. Первым учителем Пазовского становится дирижер пермского оркестра Людовик Иванович Винярский.

Когда Арию исполнилось десять лет, педагог заявил отцу, что мальчику необходимо продолжать обучение в Петербурге, но семейный бюджет не позволял предпринять это. На помощь семье пришел Александр Яковлевич Альтшуллер – талантливый певец и оперный режиссер, имевший значительный авторитет в Перми. Его стараниями был устроен благотворительный концерт (с участием самого Пазовского), доходы от которого составили дорожный фонд, позволивший Арию в 1897 г. приехать в Петербург.

Семилетний период учения в Петербургской консерватории был первым этапом формирования Пазовского как профессионального музыканта. Первые три года он занимался у профессора Петра Артемьевича Краснокутского, впоследствии порекомендовавшего Арию продолжить свое обучение в классе Леопольда Семёновича Ауэра – главы петербургской скрипичной школы, выдающегося скрипача-виртуоза и еще более замечательного педагога.

Техникой, в узком понимании слова, Ауэр занимался мало, он любил повторять: «Не руки, пальцы или губы у музыканта, не голосовой аппарат у певца создают высокохудожественное исполнение; в исполнительском процессе участвует все существо музыканта, органической частью которого является самый инструмент» [3, с. 41].

Главное внимание Ауэр обращал на раскрытие характера, стиля и духа произведения. При этом он часто пользовался образными словами и сравнениями, непосредственно как будто не касавшимися нотного текста, но помогавшими верно почувствовать характер исполняемой музыки, а главное – развивавшими творческую фантазию и образное мышление ученика. Впоследствии это нашло свое отражение в творческих принципах самого Пазовского.

Одно из самых ярких впечатлений этого периода жизни возникло от знакомства со «Снегурочкой» Н.А. Римского-Корсакова, в частности, от глубоко поразившей Пазовского Каватины царя Берендея. «Нежное, затененное сурдинами звучание протяжного гармонического фона струнных родило ассоциацию с широко разостланным природой ковром душистых трав, чуть меняющих время от времени оттенки своих красок (мягкие переливы тембров гобоев и фоготов). Под впечатлением понижающего мотива солирующей виолончели, который своей мерной пульсацией пронизывает всю Каватину, я "видел" с почти зримой яркостью "цветок весенний, задумчиво склоненный ландыш", с красотой которого Берендей сравнивает красоту Снегурочки; в чуть слышном дыхании оркестра "дышит цветик неуловимым запахом весны". А над всем этим парит сердечно-напевная мелодия Берендея – образ мудрого, доброго старца, любящегося сказочной красотой Снегурочки и "полной чудес" природой... Я был поражен тонкостью красок музыкальной живописи великого композитора. И хотя впоследствии некоторые словесные образы сымпровизированной в юношестве картины показались мне наивными, я и в зрелые годы – как дирижер – часто возвращался к первому образно-поэтическому восприятию Каватины Берендея» [3, с. 41].

Не менее яркий след в становлении Пазовского оставили занятия по теоретическим дисциплинам у Анатолия Константиновича Лядова – выдающегося композитора и необыкновенно тонкого музыканта. Несмотря на то, что Арий не посещал специализированные классы теории музыки, своим рвением и успехами заслужил возможность попасть в группу учеников, с которой Лядов, беззаветно преданный искусству, органически не выносивший студентов, относившихся к занятиям с ленцой, занимался с особым рвением. Система преподавания А.К. Лядова отличалась большой стройностью и ясностью изложения. Принципы преподавания Лядова Пазовский сформулировал для себя следующим образом: «Все элементы музыки – мелодия, ритм, гармония, тембр (оркестровка), полифония, форма – должны быть идеально познаны и освоены музыкантом, как композитором, так и исполнителем. Но все элементы превращаются в мертвую схему, если начало и завершение их познания ограничивается только ими самими, вне взаимной связи и взаимодействия» [3, с. 44].

В процессе обучения Лядов непрерывно связывал теоретические знания непосредственно с музыкой, объясняя, к какому выразительному или образному результату приводит в каждом случае тот или иной технический прием. Кроме этого, А.К. Лядов заставлял своих «приближенных учеников» знакомиться с русской и мировой музыкальной классикой и следить за развитием современной музыкальной мысли.

Немаловажным фактором в становлении личности Пазовского, помимо обучения в консерватории, стала возможность с головой окунуться в музыкальную и театральную жизнь Северной столицы, находившуюся в тот период на пике культурного расцвета. С помощью своих

друзей Арий стал завсегдаем галерок петербургских театров и познакомился с богатейшим репертуаром русской и итальянской опер.

Пазовский закончил консерваторию в 1904 г., получив серебряную медаль и звание свободного художника.

Возвратившись домой, Арий Моисеевич занялся концертной деятельностью в Перми, Екатеринбурге, Вятке и некоторых других городах в качестве скрипача-виртуоза, но, несмотря на довольно успешное начало карьеры солиста, непреодолимая тяга к музыкальному театру, возникшая в годы учения, не покидала молодого музыканта. Начало дирижерскому пути Ария Моисеевича положила случайность.

Однажды исполнение объявленного концерта Пермского любительского музыкального общества, в концертах которого в качестве солиста-скрипача и пианиста-аккомпаниатора принимал активное участие и сам Пазовский, оказалось под угрозой, так как дирижер хора не мог провести концерт. По просьбе друзей Арий Моисеевич заменил дирижера, приготовив довольно сложную хоровую программу. Дебют прошел успешно, и ему посоветовали обратить серьезное внимание на неожиданно открывшиеся способности. Успешный дебют в сочетании с любовью к музыкальному театру настолько захватили Пазовского, что дирижирование стало его мечтой, его возможностью связать свою творческую жизнь с театром. Снова обратившись за содействием к А.Я. Альтшуллеру, служившему в то время в Перми и Екатеринбурге в оперной антрепризе Фёдорова, Пазовский поступил в эту антрепризу в качестве хормейстера, должность которого обязан был совмещать с работой пианиста-концертмейстера и помощника дирижера. Таким образом, в 1905 г., в восемнадцати летнем возрасте, началась творческая деятельность Пазовского-дирижера.

В дореволюционное время систематической учебной подготовки молодых дирижеров не существовало – обучением становилась живая практика при работе в театре с оркестром и певцами, наблюдение за искусством крупнейших дирижеров.

Навыки, приобретенные за год службы в антрепризе Фёдорова и закрепленные затем работой в Казани и Саратове, позволили Пазовскому в 1907 г. провести гастрольный сезон в Минске, Витебске, Вильно и Житомире уже в качестве ведущего дирижера. Несмотря на внешний успех у публики, Арий Моисеевич понимал, что успех этот не соответствует уровню его дирижерского мастерства, но он, бесспорно, признавал и то, что без практики у пюльта сделаться дирижером так же невозможно, как невозможно научиться играть на скрипке или рояле, не прикасаясь к инструменту. Но непреодолимое желание постичь новую стезю, привитое годами учения в консерватории серьезное отношение к профессии и энтузиазм молодости создали благодатную почву для активного профессионального роста.

Поворотным стал сезон 1908 г. в Баку. Столичные певцы, гастролировавшие здесь, заметили молодого дирижера, и по их рекомендации вскоре поступило предложение о работе в оперной труппе Сергея Ивановича Зимина.

С.И. Зимин, умевший поощрять молодежь, сразу же поручил Пазовскому сложные постановки: «Юдифь» Серова и «Орлеанскую деву» Чайковского. После удачного начала работы, Арий Моисеевич вскоре оказался занятым во многих постановках театра – он дирижировал «Мазепой» Чайковского, «Дон-Жуаном» Моцарта, а также большим количеством итальянских опер.

Работа над «Дон-Жуаном» послужила поводом для сотрудничества с Сергеем Ивановичем Танеевым, помогавшим молодому дирижеру в работе над этим произведением. Беседы с С.И. Танеевым заставляли по-новому слушать музыку и оценивать ее исполнение. «На всю жизнь запомнилось его определение истинного смысла академического исполнительства как искусства благородного, живого, волнующего, требующего предельной ясности и простоты, свободного от всего случайного, мелкого и, наоборот – умеющего подмечать самые важные стороны произведения и раскрывать их людям в прекрасной, совершенной художественной форме» – так вспоминал об этих беседах сам Пазовский [3, с. 51].

Музыкальная Москва в такой же степени, как и Петербург, была богата на музыкальные события и впечатления для молодого музыканта. В поисках новых знаний Арий Моисеевич стал завсегдаем и не пропускал ни одного спектакля Большого театра, шедшего под управлением Вячеслава Ивановича Сука, наблюдал его работу на репетициях. Восхищала громадная культура этой работы, ее тщательность, неутомимая требовательность дирижера к себе и другим. Огромное впечатление оставило знакомство с творчеством Ф.И. Шаляпина, А.В. Неждановой, Л.В. Собинова, с искусством С.В. Рахманинова-пианиста, с музыкой и исполнением А.Н. Скрябина. Неизгладимое впечатление оставило наблюдение за работой Артура Никиша, выступление которого на симфонических концертах, в операх «Кармен» и «Лоэнгрин» старался также не пропустить.

Первый московский период был аналогичен консерваторскому в Петербурге по насыщенности впечатлений. Пазовский окончательно определился с главным направлением своего творчества – профессией оперного дирижера. Высокие образцы исполнительского искусства, с которыми ему удалось познакомиться в Москве, новое, более профессиональное и взвешенное отношение к ним — все это заставило отчетливо представить себе, сколь огромен труд, требуемый для настоящего овладения новой профессией. Постепенно рождалось критическое отношение и к исполнителям-«виртуозам» в узком смысле слова, и к исполнителям дилетантам, у которых творческое воображение, непосредственность, темперамент и природная одаренность плохо подчинены его творческой воле.

В опере С.И. Зимина Пазовский провел два сезона (1908–1910), оставляя Москву на лето для посещения культурных столиц Европы – Парижа, Берлина, Мюнхена, Праги, Вены, Дрездена – чтобы набираться новых музыкальных впечатлений. После Зимина, с 1910 по 1916 г., начался второй период странствий, во время которого, уже как достаточно опытный оперный дирижер, Пазовский, в поисках новых впечатлений и расширения репертуара побывал в Харькове, Одессе, Киеве, Тифлисе. С начала 1917 г. он поселился в Петрограде, приступив к работе в Петроградском Народном доме.

После провинциальных театров Пазовский вновь попал в театр, располагавший первоклассной труппой и отличным оркестром. Здесь он участвовал в работе над постановкой «Золотого петушка» – спектакля, который ещё не имел широкой известности в силу своей остросатирической направленности и «неблагонадежности». Постановка обратила на себя внимание музыкантов и получила хорошие отзывы от друзей и учеников Николая Андреевича, а также – положительную реакцию со стороны прессы. Сам Пазовский считал этот спектакль важной вехой своего жизненного пути, «началом серьезной работы над операми Н.А. Римского-Корсакова, занявшими затем в моем репертуаре едва ли не главное место» [3, с. 55]. В этом театре Арий Моисеевич познакомился с Самуилом Абрамовичем Самосудом, с которым у него возникли теплые творческие и человеческие отношения и что имело большое значение для формирования его эстетических принципов в оперном искусстве, произошла встреча и плодотворная работа с Фёдором Ивановичем Шаляпиным.

Несмотря на то, что работать с Шаляпиным было трудно (малейший намек на рутину, художественную неправду, на равнодушие или скольжение по поверхности воспринимались Фёдором Ивановичем очень нетерпимо и вызывало беспощадный ответ), если он встречался с желанием истинного творчества у партнера по сцене, у музыканта, режиссера, он становился предельно внимателен, великодушен в готовности поделиться своими богатствами с другими, становился добрым товарищем и терпеливым наставником. Тогда он загорался сам и безраздельно увлекал всех.

Пользуясь привычкой, заложенной еще в консерваторские годы, будучи в то время уже достаточно опытным дирижером, Пазовский не только испытывал наслаждение от совместной работы, но и стремился понять сущность этого искусства, осознать то общее, что существует между ним и искусством знаменитых иностранных вокалистов, и то коренное отличие, в силу которого Шаляпин считается величайшим национальным певцом-актером.

В послереволюционные годы Пазовский, уже известный и опытный оперный дирижер, вновь отправляется в путь по городам, где прошла его дирижерская молодость, – Свердловск (Екатеринбург), Баку, Харьков, Пермь. В 1923–1928 гг. Арий Моисеевич также был одним из дирижеров Большого театра в Москве, где принимал участие в постановках опер «Фауст» Шарля Гуно (1924), «Валькирия» Рихарда Вагнера (1925), «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова (1926) и «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в 1927 г., когда в первый раз была представлена сцена «У Василия Блаженного», запрещенная до революции.

Залы театров наполнила новая аудитория, желавшая не абстрактно наслаждаться музыкой, а ожидающая увидеть на оперной сцене живых людей, ощутить их страсти, чувства и мысли. С учетом изменившихся реалий приходилось практически заново создавать новую эстетику синтетического музыкального театра – реалистического театра идей, чувств, поддержанных отточенным мастерством всех участников спектакля. Именно в это время кардинально изменяется репертуар оперного театра. Естественно, создается много проходящих постановок – дань времени, но происходит также и пересмотр позиций относительно классических и романтических опер прошлого – неудобные в прошлом произведения становятся жизненно необходимыми.

В советские годы в репертуаре Пазовского появляются «Иван Сусанин», «Князь Игорь», «Борис Годунов», «Ночь перед Рождеством», «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», «Царская невеста», «Пиковая дама», «Мазепа», «Чародейка». Также он дирижировал весьма обширным кругом вагнеровского репертуара, много раз ставил «Кармен» (в Москве, Киеве, Харькове, Свердловске, Ленинграде), поставил несколько новых советских опер, среди которых «Емельян Пугачев» Мариана Коваля и «Броненосец "Потемкин"» Олеса Чижко. Активная и

плодотворная творческая деятельность дирижера получает признание: в 1925 г. ему присваивается звание заслуженного артиста РСФСР, а в 1935 – заслуженного артиста Украинской ССР.

В 1936 г., являясь главным дирижером Киевского театра оперы и балета, Пазовский участвует в декаде украинского искусства в Москве, представив оперы «Наталка-Полтавка» Николая Лысенко, «Запорожец за Дунаем» Семёна Гулак-Артемовского и «Снегурочку» Н.А. Римского-Корсакова. Успех этого события послужил поводом для приглашения Ария Моисеевича на пост художественного руководителя Академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова (в настоящее время – Мариинский театр), в котором он проработал восемь лет: до войны – в Ленинграде, а во время эвакуации – на родине Пазовского, в Перми.

Годы работы в театре имени С.М. Кирова прошли в очень напряженном труде и стали наиболее плодотворными в творчестве Пазовского. Первым спектаклем под его управлением стала «Сказка о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова, которую театр подготовил к столетию со дня смерти А.С. Пушкина. Затем последовали «Броненосец "Потемкин"» О.М. Чишко (поставлен в том же 1937 г.) и «Кармен» Ж. Бизе (1938).

Серьезной работой стала постановка в 1938–1939 гг. «Ивана Сусанина» М.И. Глинки. Премьера оперы, в которой было задействовано молодое поколение артистов, воспитанных в стенах театра (Георгий Михайлович Нэлепп, Александра Андреевна Халилеева, Иван Петрович Яшугин, Евгения Матвеевна Вербицкая и др.) принесла заслуженный успех (в 1941 г. этому спектаклю была присуждена Сталинская премия второй степени). Как одну из черт постановки общественность отметила его юный задор, художественный энтузиазм молодости.

В апреле 1940 г. возглавляемый Пазовским театр выехал на гастроли в Москву. Публика и пресса особенно отмечали работу оркестра старейшего русского музыкального театра. Большие похвалы заслужил коллектив хора во главе с Владимиром Павловичем Степановым, певцы-солисты, выступившие в «Иване Сусанине», «Пиковой даме», «Сказке о царе Салтане». Не меньшим успехом у москвичей пользовались спектакли ленинградского балета «Ромео и Джульетта» Сергея Сергеевича Прокофьева, «Лауренсия» Александра Абрамовича Крейна, «Сердце гор» Андрея Милитоновича Баланчивадзе с участием Галины Сергеевны Улановой, Константин Михайловича Сергеева, Вахтанга Михайловича Чабукиани, Наталии Михайловны Дудинской.

После удачных гастролей театр с удвоенной энергией взялся за постановочную работу. С успехом прошла премьера талантливой оперы Тихона Николаевича Хренникова «В бурю». В репертуарном плане значились постановки новых опер и балетов, а также давно не шедшие произведения русской и зарубежной классики. Постановочная бригада, в состав которой вошли художник Фёдор Фёдорович Федоровский, режиссер Леонид Васильевич Баратов и Арий Моисеевич Пазовский, приступила к работе над «Чародейкой» П.И. Чайковского, премьера которой состоялась весной 1941 г. (Сталинская премия первой степени в 1942 г.). В том же году театр показал премьеру «Лознгина» в постановке режиссера Владимира Аполлоновича Лосского.

Титаническая и необычайно качественная самоотверженная работа принесла в 1940 г. заслуженную награду – Пазовскому было присвоено звание Народного артиста СССР.

Война прервала работу Мариинского театра в Ленинграде. Как особое культурное достояние страны коллектив был отправлен в эвакуацию – в Пермь. В этот трудный для государства период было проявлено исключительное внимание к одному из старейших русских театров, все было сделано для того, чтобы в годы войны, как и в мирные годы, он продолжал активно и плодотворно работать.

Осенью 1941 г. свой восемьдесят первый сезон Кировский театр открыл «Иваном Сусаниным», чьи героико-патриотические идеи по-новому зазвучали в грозные годы Великой Отечественной войны.

За короткое время на небольшой сцене Пермского театра был возобновлен почти весь оперный и балетный репертуар коллектива, в работу театр вкладывал напряжение всех творческих сил. Многие мастера и творческая молодежь театра в составе художественных бригад выезжали на фронт, к рабочим промышленных центров Урала. Вскоре после появления Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича Пазовский подготовил ее с оркестром театра. Каждое исполнение этого произведения восторженно принималось переполненным залом.

В 1942 г. к 25-летию Октябрьской революции театр поставил оперу М.В. Коваля «Емельян Пугачев» (Сталинская премия первой степени в 1943 г.). В этом же году в стенах театра родился балет «Гаянэ» на музыку Арама Ильича Хачатуряна. К следующему сезону сплоченной ленинградской постановочной командой (Ф.Ф. Федоровский, Л.В. Баратов, А.М. Пазовский) была подготовлена «Ночь перед Рождеством» Н.А. Римского-Корсакова и другие новые спектакли.

В конце 1943 г. Пазовский назначен главным дирижером Большого театра, где в 1945 г. становится дирижером-постановщиком «Ивана Сусанина» М.И. Глинки. «Творческие возможности коллектива Большого театра, художественно-профессиональная вооруженность его масте-

ров раскрывают перед каждым дирижером прекрасные перспективы, требуя от него постоянной мобилизованности всех творческих сил. Не могу выразить, как хотелось работать, как хотелось передать опыт, накопленный десятилетиями, талантливой молодежи» [3, с. 64], – вспоминал Пазовский об этом периоде своей жизни.

Но вскоре по приезду в Москву он серьезно заболел. В 1946 г. уже давно сложившийся постановочный конгломерат (Ф.Ф. Федоровский, Л.В. Баратов, А.М. Пазовский) готовил к постановке в Большом театре новую редакцию оперы «Борис Годунов» (с присутствием сцен «У Василия Блаженного» и «под Кромами», никогда до этого не использовавшихся в рамках одного спектакля), которая и по сей день продолжает свою сценическую жизнь на сцене Большого, но усиливающаяся болезнь, которую Арий Моисеевич стойко переносил во время репетиционного процесса, помешала ему встать за пульт на премьере. Вскоре прогрессирующий недуг заставил Пазовского и вовсе отказаться от дирижерской деятельности – в 1948 г. он оставил пост главного дирижера.

Потеряв возможность творить за дирижерским пультом, Арий Моисеевич сосредоточился на обобщении и систематизации своего гигантского жизненного и творческого опыта, чтобы молодое поколение не искало пути наощупь, как приходилось ему самому, в пору становления. Результатом его работы стала книга «Записки дирижера», в которой он собрал весь свой жизненный опыт за более чем сорокалетнюю дирижерскую карьеру, а также изложил свои идеи и принципиальные основы понимания искусства дирижирования в целом и оперного дирижирования в частности.

К сожалению, усиливающаяся болезнь прервала его необычайно наполненную и одухотворенную творческую жизнь 6 января 1953 г.

Арий Моисеевич Пазовский всю свою жизнь находился в постоянном творческом поиске, желая найти путь, который позволил бы достичь максимальной естественности звучания, наиболее полного соответствия внутреннего содержания музыкального произведения его исполнительскому прочтению и исполнению.

Отправной точкой этого поиска, несомненно, стали занятия в классе Леопольда Ауэра, который, как было написано выше, стремился привить своим ученикам свободу творческой фантазии, заключенной в строгие рамки истинного замысла самого композитора, которые, соединенные воедино, должны помогать создавать подлинное произведение, без следов фиглярства или пустой виртуозности. Уделяя внимание тому, что высокое техническое мастерство необходимо музыканту-художнику для выполнения высоких задач исполнительского искусства, Ауэр непреклонно утверждал, что на концерте публика хочет видеть артиста, «вдохновенно играющего музыку, а не пыhtение человека, обливающего пóтом свой инструмент» [3, с. 40]. Физическое напряжение музыканта, которое слушатель видит и ощущает, мешает им обоим сосредоточить внимание на художественности исполнения. Чем большее физическое напряжение испытывает исполнитель, тем дальше от вдохновения и артистической свободы его игра.

Занятия с А.К. Лядовым позволили более тонко ощущать течение музыки уже не в пределах одного инструмента, а в полном объеме симфонического оркестра, к тому же, принцип практического анализа всех колористических приемов, используемых в оркестровке, на примере живых произведений, позволил Пазовскому научиться не интуитивно ощущать воздействие каждого эффекта, а осознавать и систематизировать каждый прием в отдельности и в сочетании друг с другом. Такой профессиональный подход открывал новые горизонты в анализе и глубинном ощущении внутреннего содержания – жизни каждого произведения.

Общение с С.И. Танеевым также оставило заметный отпечаток на творческом мировоззрении Пазовского, заронив идею о недопустимости неадекватных, гротескных искажений замысла композитора в угоду созданию «своего», «оригинального» исполнения.

Несомненно, плодотворная работа с Ф.И. Шаляпиным, который щедро делился своим опытом и сценическим, драматическим «ощущением» музыкального спектакля со всеми, кого он считал истинными служителями искусства, дала неоценимый опыт, помогавший впоследствии Пазовскому в его долгой оперно-постановочной деятельности. «Шаляпин-актер умел творить только в атмосфере музыки; все, что противоречило ее содержанию, все, что шло, как он любил говорить, от "выдумок и трюков" режиссера, дирижера или артиста, – вызывало его гневный протест. Наблюдая работу Шаляпина с режиссерами, можно было видеть, с каким постоянством он утверждал, что, как бы хороша ни была сценическая деталь, она вредна, если не вытекает из музыкального содержания, ибо она неизбежно уничтожает синтез музыки и сцены.

После репетиции Шаляпин сказал мне, что его ничто так не возмущает, как вынесение на оперную сцену житейской "натуральности", которая ничего общего не имеет со сценической правдой» [3, с. 56]. Реализация этих идей, прошедших через внутреннее осмысление самим Пазовским, проявилась в совместных постановках с Ф.Ф. Федоровским и Л.В. Баратовым, ставших вершиной творчества Ария Моисеевича как дирижера-постановщика.

В последнее десятилетие Пазовский смог свести воедино весь свой богатый творческий опыт: вместо разрозненных, во многом интуитивно найденных им приемов и по-новому осмысленных идей создалась стройная система художественных взглядов на сущность музыкального исполнительства и профессиональные качества дирижера-профессионала.

В основе профессии Пазовский поставил многогранный комплекс интеллектуальных, художественно-творческих, профессиональных и чисто человеческих качеств дирижера, которые позволяют установить невидимую, но прочную связь с оркестром. В эту систему он включал врожденные задатки – то, что принято называть талантом: музыкальный слух, память, темперамент, воображение; чувство музыкальной формы и ансамбля; интонационная, мелодическая и гармоническая чуткость; природная эластичность рук и лица – все, что является основными выразительными средствами, передающими художественные намерения дирижера исполнителям.

Ощущение мелоса, напевности позволяет естественным путем ощутить красоту музыки и пластичность движущихся линий всей музыкальной ткани, помогает постичь образность, дух и стиль произведения, а в процессе работы – легко и естественно включаться в коллективное творчество. Точно так же в дирижере всегда должно присутствовать чувство ритма – как основы формообразования и как непрерывной пульсации, дающей музыке движение и развитие.

Не менее важным, на взгляд Пазовского, является наличие зрительно-образного мышления (отголоски школы Л. Ауэра), которое позволяет следовать за авторским замыслом, отталкиваясь от идеи исполняемого произведения, помогает дирижеру создать в своем воображении его сугубо индивидуальную внутреннюю программу и насыщает эту программу конкретными, подчас даже зрительно осязаемыми образами. Внутренний план и рожденные воображением поэтические идеи и образы, вызывая яркие ассоциации, помогут дирижеру присоединить творческое внимание исполнителей к содержанию музыки, вести в круг ее мыслей, чувств, настроений, а эмоциональная память, каждый раз возвращая найденные образы и ассоциации, естественно восстановит и необходимое исполнительское самочувствие. Но чтобы стать полноценным музыкантом-художником, нужно обладать обширными знаниями: только пропуская через свой жизненный и музыкантский опыт явления старой и современной культуры, можно создавать подлинно современное искусство.

Также Пазовский предостерегает молодых дирижеров от фальшивой самобытности, стараний казаться новатором во что бы то ни стало. Истинная же творческая оригинальность, по мнению Ария Моисеевича, это ясность цели, художественная честность, умение выражать правду жизни языком искусства.

Развивая идеи Л. Ауэра, Пазовский поднимает вопрос о дирижерском техническом совершенстве и творческой свободе при владении своим инструментом. Арий Моисеевич предостерегал молодых коллег от некорректного отношения к своему «инструменту», четко разграничивая отношение исполнителя с неодушевленным индивидуальным инструментом и обращение с художественной природой коллективного инструмента, инструмента с необычайно своеобразной и многозвучной клавиатурой — оркестра или оперного исполнительского ансамбля.

Без совершенного владения всей суммой средств дирижерской техники самые лучшие намерения дирижера рискуют остаться неосуществленными, считает Арий Моисеевич. Поведение дирижера за пультом: логичность или нелогичность, естественность или неестественность жеста, мимика лица, выражение глаз – все это с необыкновенной чуткостью и поразительной точностью воспринимается исполнительским коллективом. Все это в сочетании с совершенной мануальной техникой составляет средства внешнего воздействия дирижера на исполнителей – его технику, выразительные возможности которой поистине беспредельны.

Но искусство дирижера неотделимо от оркестра, и этим искусством является его умение ощущать исполнительский коллектив как единый многокрасочный и многозвучный инструмент, состоящий из живых, индивидуально мыслящих, чувствующих и создающих профессионалов в своем деле – осознанно выбравших свой жизненный путь музыкантов-художников. Как не сможет стать истинным режиссером человек, лишенный способности органически чувствовать искусство актера, жить его творческой жизнью, точно так же не будет истинным дирижером музыкант, не умеющий творчески сливаться с коллективом оркестра, всем своим существом петь, играть, дышать вместе с ним.

Первым инструментом, необходимым для ощущения оркестра, Пазовский считал специфический дирижерский слух – умение слушать и слышать тончайшую звуковую окраску каждого отдельного инструмента, так и бесконечное многообразие тембровых сочетаний различных оркестровых голосов. Тонкий, хорошо натренированный тембральный слух играет в профессии дирижера исключительно важную роль. Он определяет меру способности дирижера полноценно использовать богатства красочного и интонационного многообразия инструментальных звучаний для совершенного раскрытия образного содержания партитуры, а также чет-

ко и ясно направлять творческие устремления каждого исполнителя в отдельности, исходя из реальных интонационно-колористических возможностей его инструмента. Достигнуть этого, по мнению Пазовского, можно только досконально изучив каждый музыкальный инструмент, который располагает своей интонационно-колористической выразительностью, имеет свои технические границы, свой звуковой объем и предел скорости. Все, что неоправданно неудобно для исполнителя, ведет к снижению художественности исполнения.

Но при всей важности развитого слуха, по мнению Пазовского, это только необходимая предпосылка к ощущению оркестра, а не умение быть его объединяющей и организующей волей. Конечно, не всякий коллектив музыкантов сразу может выполнить порой очень высокие требования большого дирижера. И так же не всегда хороший коллектив захочет подчиниться нелогичным требованиям посредственного или неопытного руководителя.

Арий Моисеевич разбирает идеальную ситуацию (профессиональный дирижер – благожелательный и настроенный на конструктивную работу оркестр). Дирижер не руководитель, начальник, обладающий особой властью в силу своего положения, а первый среди равных музыкантов, совместно создающих единое произведение. Как первый, которому все доверяют, он наделен особыми правами, но пользоваться ими он должен, не забывая о своих обязанностях.

Права дирижера сформулированы Пазовским следующим образом:

1. Дирижер – главный истолкователь партитуры, полновластный организатор совместного исполнительского творчества, объединяющий и направляющий своей волей весь коллективный процесс живого интонирования музыки, раскрытия ее идеи, характера, внутренней жизни ее образов. Без исполнительской воли и творческой устремленности самого дирижера, основанной на его понимании партитуры, исполнение сводится к искусству «показывания», а не управления оркестром.

2. Право дирижера – интерпретировать произведение в соответствии со своей творческой индивидуальностью, со своим собственным отношением к музыке и к пути раскрытия авторского замысла. В этой сфере Пазовский разделяет дирижеров на два типа: те, кто стремятся до крайней степени индивидуализировать и подчеркнуть свое истолкование музыки, и другие, которые стараются быть объективными в отношении стиля и духа исполняемой музыки, превыше всего ценят умение в совершенстве раскрыть авторские намерения и органично реализовать их.

3. Полнота власти дирижера как интерпретатора и волевого организатора коллективного творчества, объединяющего оркестр, не должна проводиться путем насилия или жесткого диктата индивидуальных идей. Это противоречит существу искусства дирижирования как одной из составных частей совместного коллективного творчества. Подавляя своим диктатом волю и сознание оркестра, дирижер вынуждает его лишь формально выполнять свои даже адекватные и интересные намерения; дирижер-соавтор стремится, наоборот, пробуждать и укреплять творческое сознание и чувство, артистическую свободу и целеустремленность артистов, создавая атмосферу взаимопонимания, при которой оркестр чувствует намерения своего руководителя и готов свободно, без понуждения принять и разделить их.

Эти права порождают главную обязанность дирижера, как первого среди равных в музыкальном ансамбле: пронизывая весь исполнительский процесс своей художественной волей, не обезличивать исполнителей, а так убедительно и глубоко раскрыть свое понимание произведения, чтобы оно стало одновременно и пониманием всего коллектива, чтобы музыканты органически почувствовали его своим и как бы от своего имени высказали его до конца, ни на крупную не утрачивая чувства собственной творческой свободы. В решении вопроса ненасильственного воздействия на коллектив Пазовский видит силу эмоционального воздействия дирижера – умения заражать и увлекать других музыкантов своими чувствами и творческими идеями.

Особое внимание, в силу своего богатого творческого опыта, Пазовский уделил различиям между дирижером оркестра и оперного театра. В качестве отправной точки он приводит высказывание Гектора Берлиоза: «Дирижирование симфонией, увертюрой или каким-либо другим сочинением, которого темпы долго остаются те же самые, мало изменяются и редко оттеняются, есть детская игра в сравнении с оперой или каким-нибудь произведением, в котором находятся речитативы, арии и многочисленные места в оркестре, предшествуемые немнущурованным паузам» [3, с. 82].

Оперный дирижер – дирижер музыкального театра, и он сумеет выполнить свою задачу лишь тогда, когда будет воспринимать музыкальный спектакль как единое синтетическое целое, чувствовать и осознавать оперную музыку как целостный музыкально-драматический, музыкально-сценический процесс, считал Пазовский. Образы, настроение, смены темпов, кульминации, паузы, акценты – все это приобретает в опере ярко выраженную музыкально-драматургическую и сценическую характерность. Дирижер оперы обязан, по мнению Ария Моисеевича,

сеевича, осознанно учитывать эту характерность, уметь мыслить драматургией спектакля как музыкант-режиссер. Сцена помогает дирижеру осмыслить музыку, музыка – почувствовать сцену. В оперном спектакле нет места сухому, механическому соединению музыки и сцены – музыка органически сочетается с элементами драматического действия, становится его продолжением и подтекстом. Поэтому оперный дирижер, считает Пазовский, в идеале должен потенциально быть еще и режиссером и даже в какой-то мере актером, должен обладать способностью внутреннего перевоплощения. Чем ярче, органичнее это внутреннее перевоплощение, тем выразительней дирижер сумеет передать свои творческие намерения исполнителям, а впоследствии, уже совместно с ними – слушателям.

Нередко оперные спектакли проходят скучно и вяло исключительно по вине дирижера, который не чувствует певца-актера, сцены, пульса драматического действия и поэтому не может найти ни верного темпо-ритма спектакля, ни действенных динамических и тембровых оттенков и контрастов, ни целостности музыкально-сценического ансамбля. И наоборот, именно ощущение живой, непрерывно развивающейся музыкально-драматургической ткани дает оперному дирижеру возможность вдохнуть жизнь в любой, даже зачастую слабый в режиссерском решении спектакль за счет внутреннего насыщения драматическим содержанием.

Пазовский твердо утверждал, что главный творец музыки – композитор. Однако же самые лучшие создания композитора без исполнителя нежизнеспособны, так как музыка, которая не доходит до слушателя, – это почти то же, что ненаписанная. В такой же степени остается непонятой людьми самая вдохновенная музыка, если она некачественно и бессмысленно исполняется.

«Чтобы стать настоящим музыкантом, в равной мере необходимы талант и труд, художественная фантазия и волевая целеустремленность, опыт и точное знание технологии своей профессии», – писал Пазовский [3, с. 65]. Также он считал, что даже природные способности (абсолютный слух и музыкальная память) еще не означают, что человек обладает подлинным музыкальным талантом потому, что эти способности не гарантируют способность глубоко чувствовать и понимать музыку.

«Богатство и сила исполнительского искусства зависят раньше всего от одаренности человека: насколько глубоко он умеет чувствовать образы и формы музыки, как тонко он способен постигать поэзию звуков, заложенную в ней; и, наконец, от того, насколько богата фантазия музыканта зрительными впечатлениями, что зависит не только от его музыкальной одаренности, но и от активного восприятия жизни, самых различных ее проявлений. Огромную роль в развитии исполнителя играет его общая художественная одаренность и культура. И совсем не последнюю роль – уровень его специальной технической подготовленности. У настоящих музыкантов эти качества органически сливаются. Все это вместе взятое открывает путь к наиболее успешному осуществлению главной цели ... чтобы в исполнении вновь зажили идеи, чувства и мысли, которые волновали композитора, когда он создавал свое произведение.

Для каждого музыканта его исполнение должно всегда являться осознанным процессом, при котором чувство и мысль выступают в нерушимом единстве, составляя неразрывное целое» [3, с. 65], – писал Арий Моисеевич, как бы подводя итог своим длительным размышлениям и изысканиям, которые сопровождали его в течение всей жизни от учебных лет в Петербургской консерватории до дней руководства Большим театром.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Максакова М.П.* Воспоминания. – М.: Советский Композитор, 1985. – С. 75.
2. Советская Музыка. – М., 1953. – № 1. – С. 59.
3. *Пазовский А.М.* Записки дирижера. – М.: Музыка, 1966.
4. Советская Музыка. – М., 1977. – № 6.

#### Информация об авторе

Шимарев Константин, ассистент-стажёр Московской Государственной Консерватории им. П.И.Чайковского, Москва, Россия

Получена: 20.05.2015

#### Information about the author

Shimarev Konstantin, Assistant-Interne, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow city, Russia

Received: 20.05.2015