



Кетти Малхасян

ИРИНА ЛЕОНИДОВНА ЗОЛотоВА

Пианистка,
доктор искусствоведения,
профессор ЕГК им.Комитаса

ваторию едва ей минуло семнадцать лет. Активность, самостоятельность и свобода, никакого натаскивания. Уже с самых первых шагов Трусовский воспитывал в своих питомцах артистизм, прививал вкус к публичным выступлениям, любовь к концертной эстраде. Творческая атмосфера уроков Трусовского стала мощным стимулом для развития природных качеств пианистки.

Однако Кетти не собиралась останавливаться на достигнутом. После года напряженной подготовки она с блеском сдала вступительные экзамены в Московскую консерваторию.

Впоследствии, Кетти Ашотовна не раз удивлялась тому, как у нее хватило смелости подойти к Константину Николаевичу Игумнову и прямо спросить, не возьмет ли он ее в свой класс. Однако казавшийся со стороны таким неприступным, Игумнов помедлил несколько секунд, как бы воскрешая

Более шестидесяти лет минуло с тех пор, как Кетти Малхасян впервые появилась на армянской концертной эстраде и провела в стенах Ереванской консерватории свой первый урок. Берем на себя смелость утверждать: переезд молодой солистки

Бесценные дары КЕТТИ МАЛХАСЯН (к 90-летию со дня рождения)

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ԵՐԱՅԱՆԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ 4(35)2009

Грузинской филармонии в Ереван стал для нее моментом воистину судьбоносным. Ибо именно он положил начало тому единению в одном лице педагога и концертирующего артиста, которое продолжалось десятилетия.

В самом деле, на протяжении полувека Малхасян–пианистке аплодировала публика в концертных залах Москвы и Еревана, Алма–Аты и Тбилиси, Пярну и Баку, Висбадена и Марселя, Бонна и Авиньона. И в то же время, в класс Малхасян–педагога всегда было трудно попасть (слишком многие к этому стремились). Бескорыстное служение ученику, а в его лице и будущему армянского исполнительского искусства, служение без “выходных”, без разделения на личную жизнь и работу – эта внутренняя установка стала своеобразным камертоном творческой биографии музыканта.

Не обойдем вниманием тех учителей, которые сыграли определяющую роль в формировании творческого облика юной пианистки.

Первым, по праву, должен быть назван Люциан Люцианович Трусовский: в его класс восьмилетняя Кетти поступила, будучи зачислена в группу одаренных детей при Тифлисской консерватории, и по классу которого “с отличием” окончила консер-

впечатления от ее экзамена, затем неожиданно улыбнулся и сказал: “Хорошо. Возьму”.

Думаем, Константина Николаевича, класс которого в те годы блистал соцветием ярких индивидуальностей, не могли не привлечь в юной Кетти ее прекрасные природные данные – великолепный слух, редкая пианистичность (пальцы ее всегда шли легко, без натруженности, даже если она какое–то время вообще не подходила к инструменту) и, конечно же, отличающая ее пылкость, творческая инициатива. Игумнов никогда не жаловал учеников, которые хотели получать от него знания в готовом виде. “Начинка все равно вывалится”, – говаривал он. Если же студент “шел ему навстречу”, то педагог не уставал возвращаться к решению поставленных проблем, намечал пути дальнейшей работы, всемерно помогая питомцу раскрыть особенности его индивидуальности. Именно так, не жалея времени и сил, возился он с “новенькой” из Тифлиса.

“Считаю Кетти Малхасян одной из своих лучших учениц, даю ей самую лестную характеристику”, – напишет впоследствии Константин Николаевич*.

Такая характеристика из–под пера требова-

тельного наставника многого стоит. Ведь, по свидетельству тогдашнего его ассистента Я.И.Мильштейна, от Игумнова *“трудно было дожидаться даже слова “хорошо”. Обычными словами одобрения у него были “ладно”, “ничего”, “недурно” (1.С.397).*

“До сих пор вспоминаю ее выпускной экзамен, оставивший яркое впечатление на всю комиссию”, – напишет Генрих Густавович Нейгауз в 1964 году, то есть спустя 23 года после этого выступления пианистки.*

Кстати, по завершении программы выпускнице Московской консерватории аплодировал весь зал, в том числе, и члены Государственной экзаменационной комиссии во главе с ее председателем А.Б.Гольденвейзером.

И в последующие десятилетия выступления Кетти Малхасян будут, как правило, сопровождаться восторженной реакцией аудитории, получать самые высокие оценки на страницах музыкальной прессы. Приведем несколько выдержек из многочисленных откликов на концерты армянской пианистки.

“Каждый номер ее программы зал встречал громкими аплодисментами”, – сообщал корреспондент Арменпресс о выступлениях пианистки во Франции (2). “Концерт замечательной пианистки Кетти Малхасян стал одним из значительных событий нынешнего концертного сезона”, – отмечала музыковед М.Тер–Симонян (3). “После многолетнего перерыва из братской республики приехала в Тбилиси выдающаяся женщина – пианистка Кетти Малхасян”, – писала в центральной грузинской газете С.Папианелли (4).

“Очень редко приходится слышать Шопена в таком активном, жизнеутверждающем исполнении, начисто лишенном надушенного кокетства и какой бы то ни было жеманности, – с воодушевлением утверждал корреспондент “Висбаденер Тагблатт” в рецензии на выступление Малхасян в Музыкальном зале Ландтага. – Шопен звучит у нее с тайным состраданием...” (5).

С ним солидарен корреспондент другой немецкой газеты “Висбаденер курьер”: *“Лирические эпизоды звучали в ее исполнении ... с привкусом горечи, а потому с какой-то новой свежестью, окрашенной мягким жемчужным блеском, который она гибко переплавляла в ослепительный блеск мощных арпеджио и мелодических пассажей” (6).*

Что же отличало исполнительскую манеру пианистки, где крылись истоки ее самобытного творческого почерка?

Поразительная естественность и гармоничность – вот что особенно привлекало в исполнительской манере Малхасян, придавало ее игре некую “первозданную прелесть”. Вспоминая ее концертные выступления, слушая сохранившиеся записи, ловишь себя на мысли, как все это в сущности просто, настолько просто, что вроде бы любому пианисту не составит труда повторить сыгранное вслед за ней (впрочем, стоит только попробовать –

и подобное заблуждение растает без следа).

Никогда ничего навязанного извне! Слушателям предлагалось лишь то (всегда только то), что пианистка ощущала своим. *“Мой стакан невелик, но я пью из своего стакана”* – эту присказку, так часто повторяемую К.Н.Игумновым, можно смело отнести и к исполнительской манере его ученицы.

Напомню ускоренность темпа в начальных тактах шумановского “Карнавала”. Как великолепен был этот зачин, этот мгновенный ввод в мир дерзких фантазий и атмосферу праздничного веселья! А покоряюще прекрасная тема главной партии Концерта Шопена *e-moll* с ее пульсирующим сопровождением, которое “подавалось” пианисткой чуть звучнее и как бы тревожнее обычно принятого. Найденный ракурс позволял обострить контраст с просветленной побочной партией – впрочем, ее развертывание также несло в себе немало неожиданного...

Или Седьмая соната Бетховена (op.10 N 3). Первая часть лишена бетховенского эмоционального напора и динамизма: она на удивление приветлива, улыбочива, тепла. Отблеск начального просветленного настроения ощутим и в трактовке последующей части – знаменитого *Largo e mesto*. По Малхасян, это скорее рассказ–осмысление, нежели непосредственно переживаемая драма, светлая печаль, а не трагический протест. Менуэт и Рондо, несмотря на подвижные темпы, также не вносят резкого контраста в развитие действия: в них просвечивают задумчивые элегические тона.

Иными словами, пианистка предлагала новое, во многом неожиданное решение драматургии сонатного цикла, где во главу угла был поставлен не контраст разнохарактерных частей, а общность их эмоционального фона, раскрываемого во всем многообразии психологических оттенков.

На мой взгляд, обаяние свежести и “недостигаемой” простоты трактовок Малхасян было во многом предопределено ее ощущением свободного тока музыкального времени. Гибко изменяя темповые характеристики, пианистка придавала эпизодам, частям и даже крупным разделам формы новую функциональную значимость, и тем самым перераспределяла смысловые акценты внутри классических форм. Такой подход способствовал обновлению восприятия, создавал ощущение импровизационности, непринужденности и простоты. *“Пианистка, игра которой производит особенный эффект полным отсутствием внешнего эффекта”, – так охарактеризовал ее исполнительскую манеру композитор Эдвард Мирзоян.*

Как известно, характер звучания инструмента, так называемый “голос исполнителя” – одна из важнейших составляющих палитры выразительных средств. Фортепиано Кетти Малхасян обладало индивидуально окрашенным, ласкающим тембром. Трудно избежать ощущения, что под ее пальцами звук тянулся как-то по-особому, звучал полнее, теплее, чем у других.

* Из письменного отзыва Г.Г.Нейгауза от 27 января 1964 года (архив К.А.Малхасян).

Думаем, разгадка – не только в характере прикосновения к клавише, при котором палец как бы сливался с ней, не встречая этому никаких препятствий. И не только в ее способности слушать и слышать жизнь звука во времени. И даже не в пластике ее *legato*. (“Кетти Ашотовна умела, как никто, заставить вслушаться в длинную ноту и вывести из нее естественное продолжение”, – вспоминает ее ученик, профессор Вилли Саркисян.)

Прекрасное туше пианистки есть результат взаимодействия многих компонентов. Помимо названных, это и гибкая связь ее фразировки с гармонической основой, отклик на каждый ладовый поворот, каждый изгиб отклонений и модуляций; и умение “ретушировать” звучание, тонко распределяя свет и тени; и естественность “дыхания” педали, порой едва вибрирующей, окутывающей мелодию и, в то же время, подчищающей наслоения обертонов.

Репертуар пианистки... Он был предопределен характером индивидуальности артистки и ее убеждением, что выносить на эстраду следует лишь то, что стало “своим”. Из старинной музыки это Скарлатти (звонкий, искрящийся звук, блеск мелизмов, игривая непринужденность скачков и репетиций). Из наследия венских классиков – сонаты Гайдна и Моцарта, Фантазия Моцарта *c-moll* (K.475) и Концерты *Es-dur* и *c-moll*, сонаты, багатели и экосезы Бетховена. В романтике, безусловно, главенствовал Шопен (ноктюрны, этюды, вальсы, баллады, Соната *h-moll*, Концерт *e-moll*). К этому следует добавить “Карнавал” Шумана, листовские Концерт *A-dur* и “Кампанеллу” (в обработке Бузони) и, конечно же, эспромты Шуберта – одну из самых ярких жемчужин в репертуаре пианистки.

Впрочем, найдется немало шедевров мировой фортепианной литературы, которые Малхасян по тем или иным причинам не играла на концертной эстраде. Как-то прошли стороной клавирная музыка Баха, Концерты Бетховена, “Картинки с выставки” Мусоргского, сочинения Рахманинова, Скрябина (за исключением вышеназванного Этюда), Прокофьева, хотя многие из них были досконально изучены ею еще в консерваторские годы и позднее с блеском исполнялись в классе перед учениками.

Все же, была в сфере творческих интересов пианистки еще одна репертуарная зона – произведения современных композиторов Закавказья. Для многих из этих композиторских работ Малхасян стала первым интерпретатором, проложившим только появившимся на свет “музыкальным новинкам” путь к концертной эстраде. И многие из современных авторов могли бы, вслед за композитором Э.Мирзояном, сказать о предложенных ею трактовках своих сочинений: “Я считаю, что это исполнение – самое лучшее” (в данном случае, композитор имел в виду прочтение своей Поэмы для фортепиано).

Малхасян–педагог... Можно сказать, что здесь оказались гибко сплетены два начала: продолжение традиций игумновской школы (верность основным ее постулатам пианистка сохраняла до конца своих дней) и реализация в процессе работы с учеником

новых творческих идей, которые были связаны с характером ее индивидуальности и многолетним опытом исполнителя–артиста. Да и могло ли быть по-другому? Ведь фортепианная педагогика стала для Малхасян постоянной отдачей себя, раскрытием себя, но уже не на концертной эстраде, а через своих питомцев.

Хочу оговорить: в отличие от многих, пианистка не работала с малышами. В ее классе обычно начинали обучаться пианисты не ранее 7–8–го класса или уже студенты консерватории. Однако первые уроки с новым учеником всегда были посвящены “азам” фортепианной игры и, прежде всего, проблемам постановки рук и извлечения звука. Кисть должна “дышать”, палец – ощущать дно клавиши без нажима (“не удар, а бережное прикосновение”), рука – опускаться спокойно и плавно.

В то же время, использование веса руки никогда не приводило у Малхасян к излишнему давлению пальцев на клавишу. “В любом пассаже должно было ощущаться движение руки, но палец всегда был мобилизован, собран, компактен, – вспоминал требования своего учителя Вилли Саркисян. – Отчетливость звука при этом всегда подчинялась закону тяготения, и даже при *поп legato* ощущалась общая интонационная дуга”.

В классе Кетти Ашотовны процесс творческой работы начинался сразу, с первых тактов и проходил нерасчлененно и свободно, ибо (она была убеждена в этом) техническое и художественное воспитание должны гармонично сочетаться как части двуединого процесса. Более того, само совершенствование техники было подчинено задачам индивидуальной интерпретации. Иными словами, звуковое представление определяло технику совершенно каждому частному случаю, и все приемы фортепианной технологии рождались в процессе поисков того или иного звукового образа.

Такой подход определил еще один постулат педагогики Малхасян: для достижения главной цели – целостного охвата произведения – необходимо раскрыть его индивидуальную, особую суть. Но выявляется она лишь через подробности. Поэтому на уроках Малхасян, пользуясь словами Гете, “подробности – бог”. Это и поиски индивидуальной фразировки, и работа над построением звуковой перспективы (соотношение звуковых пластов по вертикали), и смелое использование самой широкой амплитуды динамических градаций (от *p* до *pppp*, многоступенчатой “микрошкалы” в пределах *mp–mf*, тонких переливов *sotto voce*).

“Исполнитель имеет только одно право – не играть сочинение, не удовлетворяющее его (курсив мой. – И.З.), а играя – имеет единственную обязанность: понять намерения автора и возможно более добросовестно и полно воплотить их в реальном звучании, приложив к этому всю силу своего дарования и любви к музыке”, – утверждала Кетти Ашотовна (7.). Вот почему, когда все авторские указания бывали выполнены, но выполнены ремесленно–добросовестно, инертно, она буквально “взрывалась”: “Нет отношения к музыке!”.

“Раскрыть смысл целого”... Эта творческая установка Малхасян–педагога способствовала воспитанию в ученике обостренного интереса к проблемам музыкального времени. Здесь она бывала непреклонна: ни при каких условиях не мирилась не только с небрежным исполнением пауз, но и с ритмически безупречным, но формальным их выполнением. Ибо паузы – не уставала она повторять – своеобразная форма внутреннего переживания и могут выражать самые различные состояния души: ожидание, домисливание, предвосхищение, возбужденность, экзальтацию, срыв и т.д. А значит, каждая из них должна быть вписана в создаваемое исполнителем звуковое пространство, естественно вливаться в разрывывание исполнительской концепции.

То же и в отношении *rubato*. Свобода дыхания в музыкальной фразе необходима, однако любое агогическое отклонение следует подчинять интонационной логике мотива, не размывая контуров музыкальной мысли (напомню игумновский завет: “Выдумывать вредно...”).

“Моя задача, мой долг – пробудить в студенте “музыкантский интерес”, увлечь его иногда объяснением, чаще – показом. Последнее, как педагогический метод, предпочитаю всем остальным, – признавалась Кетти Ашотовна в беседе с автором этих строк. – *Вообще не могу себе представить в классе специального фортепиано неиграющего педагога*”.

“Ее показы – бесценные дары”, – заметила как-то ученица Кетти Ашотовны, профессор Светлана Дадян. “Помню, как она помогла мне подобрать ключи к прочтению ми минорной Партиты Баха, собрав это двадцатиминутное сочинение в единый монолит”, – вспоминал другой ее ученик, профессор

Роберт Шугаров.

Да, все мы действительно “ленивы и нелюбопытны”. Не фиксируем на магнитофоне уроков наших ведущих педагогов, не храним нот с их карандашными пометками. Но кое–что все–таки сохранилось. Остались пластинки и пусть не столь многочисленные фондовые записи, осталась школа – преданные ученики, многие из которых уже сами профессора. Осталось уважение, почитание и любовь: имя Кетти Малхасян и сегодня окружено особым пиететом.

Приведу в заключение слова замечательной армянской пианистки Светланы Навасардян: “Для меня главное в Кетти Малхасян – достоинство служения... Она действительно незаменима... Ее игра будет действовать всегда, – имею в виду присущие ее игре красоту линий и ясность мысли. Это бесценно. Она была неповторима в том, что она есть. И слава Богу”.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Мильштейн Я., Константин Николаевич Игумнов., М.:Музыка., 1975.
2. //Коммунист (Ереван)., 3 января 1979 года.
3. Тер–Симомян М., Искренне, вдохновенно., //Коммунист (Ереван)., 2 апреля 1980.
4. Папианелли С., Концерт Кетти Малхасян., //Коммунист (Тбилиси)., 28 марта 1963.
5. “Fesselde armenische Muziker (Komitas–Quartett und Pianistin Ketti Malchsjan in Landtag).– „Wiesbadener Tagblatt“, 22–23. 11.1986.
6. “Fremde Kulturen” (Armenische Muziker).– „Wiesbadener Kurier“, 22. 11.1986.
7. Малхасян К., О некоторых вопросах развития творческого мышления и исполнительских навыков., Рукопись., 1967.



Сидят: К.А.Малхасян, С.А.Бунатян, Н.Едикиселова.
Стоят: И.Меликсетян, С.Дадян, М.Казарян,
К.Азатян, Р.Шугаров



Кетти Малхасян с внуками



Кетти Малхасян и оркестр
Гостелерадио Армении, 1978.
Первое исполнение в Доме
композиторов “Старинных
армянских песен” А.Арутюняна