

О БЕНДИЦКОМ – МУЗЫКАЛЬНОМ КРИТИКЕ, И НЕ ТОЛЬКО

Сборники воспоминаний о значительной творческой личности интересны, помимо прочего, еще и вот в каких двух отношениях. С одной стороны, замечаешь повторы. Они неминуемы и объяснимы: вспоминают-то одного и того же человека. Можно только посочувствовать составителю и редактору, ибо они оказываются перед проблемой, не имеющей простого решения: «изъять нельзя оставить». Куда ни определи запятую, будет неидеально. Устрани все повторы – тот или иной текст лишится цельности и внутренней логики. Сохрани их – некоторые неудобства почувствует читатель.

С другой стороны, «герой» такого сборника – у каждого «свой», что тоже неудивительно. Разные люди в одном и том же предмете фиксируют разное: что для одного важно, другой пропустит мимо себя – и наоборот. Объект рассмотрения словно меняется в зависимости от «оптики», которая на него наводится. Этим свойством восприятия иногда пользуются романисты и авторы киносценариев, возводя его в ранг художественного приема и изображая одни и те же события, одни и те же лица как бы увиденными с несовпадающих точек зрения. Аналогично – в искусстве живописного портрета: вспомним, к примеру, насколько непохож Лев Толстой на полотнах Крамского и Репина. В то же время «герой» действительно мог быть разным с разными людьми: с одним говорить об одном, с другим – о другом, да и вообще говорить и вести себя по-разному. Помнится, в воспоминаниях одной представительницы прекрасной половины человечества о музыканте, которого я тоже знал, как-то довелось прочесть, что тот *никогда* не употреблял непечатных выражений. Но в мужской компании он слыл мастером «соленых» анекдотов и виртуозно владел соответствующей лексикой.

В этих заметках я хочу рассказать о том, о чем не расскажет никто, – о Бендицком как музыкальном критике. Уверен, что в широкой теме «Бендицкий-музыкант» есть и такой аспект. Говоря о журналистских опытах Игоря Семеновича, я неизбежно коснусь каких-то его черт как личности, как пианиста и педагога – и вот тут-то пересечений с другими материалами сборника не избежать.

Одной из главных и мощной предпосылкой к тому, что он решился попробовать себя в этом роде деятельности, была громадная, всепоглощающая любовь к музыке. Такая характеристика профессионального музыканта может показаться неуместной лишь на первый взгляд. Увы, положи руку на сердце, признаемся: она относится далеко не ко всем профессорам и студентам консерватории. Люби все они музыку так, как любил ее Бендицкий, залы филармонии ломались бы от слушателей; люди за квартал спрашивали бы «лишний билетик». Он любил музыку в живом исполнении, звучащую здесь и сейчас. Ценил атмосферу концертного действия, когда между сидящими в зале, между залом и сценой возникает, как он написал однажды, «особая духовная близость».

От него невозможно было услышать сакраментальное: «не хожу в филармонию, потому что у меня дома много пластинок... потому что в молодости я слышал в Москве (Ленинграде) *такие* оркестры, *таких* солистов!..» Хотя и пластинок он имел в своей коллекции немало, и слышать ему довелось поистине *великих*. Он был влюблен в музыку горячо, самозабвенно, восторженно и бескорыстно. Его влекла на концерты глубочайшая внутренняя потребность, жажда всё новых слуховых впечатлений, неутолимый голод. Причем на концерты не только заведомо событийные, но и самые, что называется, рядовые. Его можно было встретить на вполне заурядном филармоническом вечере каким-нибудь промозглым ноябрем, когда «нормальные» люди сидят дома и... слушают пластинки или предаются сладостным воспоминаниям по годам учебы в Москве или Ленинграде. Ну разумеется, если не смотрят по телевизору сериал или футбол.

Он знал море музыки, отнюдь не только фортепианной. В круг его внимания входили произведения ансамблевые и, конечно же, симфонические и оперные. Мог подойти к студентке, сидящей в ожидании урока в коридоре с клавиром на коленях,

заглянуть через ее плечо в ноты: «Молчи, молчи, не говори! Это „Трубадур“, да, да, „Трубадур“, вторая картина первого действия. Это гениально!»

Бендицкий вообще обладал завидной памятью – на имена, особенности трактовки разными артистами тех или иных произведений, на события музыкальной жизни города за десятки лет. Память впитывала и хранила постановку рук и посадку за роялем пианистов, особенности мануальной техники дирижеров. В детстве и юности, прошедших в Свердловске, видел, слышал и навсегда запомнил, как занимались (нередко это происходило в доме родителей), репетировали и выступали на сцене Генрих Нейгауз, Яков Зак, Яков Флиер, Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер... Позднее, уже в Горьком, он слышал также Льва Оборина и Вэна Клайберна, Давида Ойстраха и Леонида Когана, Мстислава Ростроповича и Галину Вишневскую. Бывало, звонишь ему:

– Игорь, ты наверняка помнишь, что исполнял дирижер *N* у нас в Ростове в семьдесят восьмом году?

– Конечно, помню! Конечно, помню! Помню очень хорошо! – радостно хохотнув, отвечал он и продолжал как по писаному: – Он гастролировал в Ростове не в семьдесят восьмом, а в семьдесят девятом году, и играл он... – далее следовала исчерпывающая справка о концертной программе с разбивкой по отделениям.

Могу привести лишь одно документальное свидетельство этой его замечательной способности. В 2009 году я попросил его написать несколько слов для моего очерка, посвященного 60-летию Владимира Дайча. Среди прочего он поделился впечатлением о его первом выступлении в нашей консерватории, и указав прозвучавшие произведения, и охарактеризовав манеру игры: «Исполнение 29-й ор. 106 сонаты Бетховена отличалось широким охватом формы всего сочинения, зрелостью понимания сложного произведения, масштабом игры, мужественностью виртуозного пианизма. Эти же качества были свойственны и исполнению фантазии „Скиталец“ С-dur Шуберта».

Говорят, он помнил не только около сотни своих выпускников, но и многих выпускников факультета, и даже их дипломные программы. Если это и преувеличение, то рожденное не на пустом месте. Часто заводил он разговоры на такие темы как вагнеризмы у Римского-Корсакова, почему в творчестве большинства композиторов жанр фортепианного квинтета представлен одним-единственным сочинением, таинства дирижирования... Подобных тем было гораздо больше – далеко не узко фортепианных и не традиционно музлитературных. К сожалению, не могу их перечислить: я не наделен такой памятью, как Бендицкий.

...Свои занятия по курсу музыкальной критики много лет начинаю я словами о названной предпосылке – глубокой потребности в частых встречах с живой музыкой. Ожидать успеха на этом поприще может только постоянный посетитель концертов, кто знает, слышал, что было в прошлом месяце, в прошлом сезоне, кто постоянно накапливает слушательский опыт. Читая потом студенческие работы, нетрудно определить, что для написания вот этой рецензии автор пришел в филармонию если не впервые в жизни, то уж, во всяком случае, не в 50-й раз.

Второй предпосылкой удачи на этом поприще выступает стремление рассказать всем о своих впечатлениях, убедить в правоте своих оценок. Эта тяга – дар божий, но его можно и воспитать в себе (извне – вряд ли). У Бендицкого он был развит очень сильно. Сколько я его знал, говорил он только о музыке, и мог говорить бесконечно, выказывая неослабевающую с годами увлеченность. Кстати сказать, что-то детское сохранялось в нём до последних дней: свежесть восприятия, непосредственность реакций, быстрая речь; всё это дополнялось «несолидным» тенорком.

...Мне кажется, всех тружеников нашего большого и многопрофильного цеха, всех, кто играет, поет, дирижирует, можно разделить на две категории. Одни начинают учиться своей специальности, добиваются в ней первых успехов и потом, если всё сложится наилучшим образом, постепенно становятся *музыкантами*. Игорь Семенович,

как мне представляется, принадлежал ко второй категории: сначала стал (а может, и родился) *музыкантом*, и лишь затем начал воспитываться как пианист. Известно, что его, сына видных фортепианных педагогов, чьи имена позднее заняли места в энциклопедиях и словарях, первоначально отдали учиться игре на скрипке. Рояль же долгое время оставался инструментом, на котором можно воспроизводить обожаемые страницы опер и симфоний. Иначе говоря, скрипка – для муштры, рояль – для музыки. Думается, что к 12-13 годам, когда он, наконец, добился свободы от нелюбимой скрипки и стал учиться игре на фортепиано, структура его творческой личности во многом и в главном уже сложилась. Музыкантом он уже был, пианистом же ему только предстояло стать. Наверстывая упущенное, ускоренными темпами! Процесс этот шел и в училище, и в консерватории. Так вот, повторяю, именно музыка, а не пианизм как таковой, была первейшим предметом его размышлений – и темой разговоров, где и реализовывалась потребность поделиться наблюдениями...

С третьей предпосылкой у Бендицкого дело обстояло не так хорошо, как с первыми двумя. Имею в виду литературные склонности, легкость пера. Полагаю, сам процесс *писания* составлял для него немалые трудности. Казалось бы, каждый педагог должен обладать такой способностью – внятно излагать свои мысли, ведь на уроке он *объясняет*: говорит ученику, чего тому следует добиваться, комментирует ошибки, подсказывает пути к решению творческой задачи. Правда, у воспитателя музыкантов-исполнителей есть и другое действенное средство – показ за инструментом. Для многих такой показ является преобладающим методом обучения. Но Игорь Семенович, как можно прочесть в превосходном портретном очерке Е. Потехиной, предпочитал сидеть не за вторым роялем, а рядом с учеником, что предполагает именно словесные пояснения. (Пользовался он и еще одним, в фортепианных классах нетривиальным, но чрезвычайно действенным методом, – дирижированием, однако это отдельная тема, к которой я еще вернусь.) Вот почему мне не кажется таким уж бессмысленным и невыполнимым исходящее из разного рода инструкций и «положений» требование к педагогам-исполнителям иметь печатные научно-методические работы: если вы много лет занимаетесь преподавательской деятельностью, то не могли не накопить достаточного запаса наблюдений, обобщений и практических рекомендаций.

Однако всё не так просто. Слово устное и слово письменное – далеко не одно и то же. Этот феномен хорошо знаком тем, кому приходится брать интервью. Вроде бы собеседник – компетентный, интересный человек, которому есть что сказать. Но расшифровываешь диктофонную запись – и видишь, что печатать такое нельзя: речь путаная, не каждое предложение имеет «начало, середину и конец», слова какие-то... соседние, выражают смысл того, что он хочет сказать, весьма приблизительно. Хорошо еще, если ты догадываешься, что же именно он хотел сказать, – тогда есть шанс передать его мысли «своими словами». Поэтому письменные жанры порой не даются даже очень серьезным специалистам, авторитетным мастерам, выпустившим несколько поколений сильных учеников.

Сейчас уже немногие помнят, что более двух десятилетий назад в Ростовской консерватории выходила ежемесячная газета, называвшаяся «Камертон». Просуществовала она немногим более двух лет, с октября 1992 по октябрь 1994. Редактором был назначен ваш покорный слуга (я написал бы – главным редактором, но поскольку я был вообще единственным, кто «делал» газету, это излишне). Время было трудное, но интересное: стремительно разваливалась советская государственная система – политико-идеологическая, экономическая, финансовая. Зарплату пожирала инфляция, бюджетное финансирование сокращалось и поступало с перебоями, но над интеллигентскими умами веял пьянящий ветер свободы. Открывались неведомые прежде возможности. Разрешенная сдача помещений в аренду заставила консерваторию сильно

потесниться, но дала некоторую прибавку к скудному федеральному пайку. Именно в 1992 году безымянный музыкально-педагогический институт был преобразован (фактически – переименован) в консерваторию имени Рахманинова, именно тогда был открыт музыкальный колледж при консерватории, организована аспирантура и ассистентура-стажировка, учрежден диссертационный совет, вошли в традицию представительные всероссийские и международные фестивали и научные конференции.

В ряду этих нововведений словно раскрывшей дотоле сложенные крылья консерватории значится и куда более скромное событие – рождение собственной газеты-многотиражки. Конечно, правильнее было бы такие издания называть «малотиражками», но тут предполагалось сравнение не с «большой прессой» (газетами федеральными, областными, городскими), а со стенгазетой, которая могла выходить в производственных и учебных коллективах всего в нескольких и даже в одном экземпляре. Областная газета «Молот», заметив рождение младшего собрата, справедливо писала о мотивах возникновения «Камертона». Во-первых, это неудовлетворенность тем, что в «больших» газетах не удавалось рассказать о ключевых моментах жизни вуза (поскольку вуз художественный – это важная составная часть культурной жизни города). Во-вторых, потребность вести на ее страницах разговор о музыке и музыкантах более серьезный и подробный, нежели то было возможно в газетах общего типа, «для всех».

В «Камертоне» не было не только редакции, то есть группы сотрудников, хотя бы небольшой. Не было журналистского актива. Острейший дефицит авторов газета испытывала на всем протяжении своей недолгой жизни. Взять их было можно, за отдельными исключениями, только из числа студентов и педагогов консерватории. Со студентами было несколько легче: курс музыкальной критики обязывает «выдавать на-гора» энное количество текстов в семестр, лучшие из них регулярно появлялись на страницах многотиражки; привлекались также наиболее активные «перья» с младших курсов. Как эта «производственная практика» была для них полезна, специально говорить не нужно. Но редактору хотелось, чтобы на этих полосах звучали бы и мнения признанных авторитетов. Только на основе дружеских отношений, путем слезных просьб и многократных напоминаний удавалось иногда – гораздо реже, чем хотелось бы, – уломать своих коллег сесть за письменный стол и, отрывая время от более важных дел или от отдыха, написать-таки рецензию на концерт. Так мне удалось привлечь к работе целый ряд педагогов разных специальностей, некоторых – даже не по одному разу. Ясное дело, что за свои труды они не получали ни копейки.

В первый же год существования газеты, зная о присущей Бендицкому «способности к суждению», я обратился с соответствующей просьбой и к нему. Реакцию предугадать было нетрудно: совершенно не умею, никогда не пробовал и т. п. Контраргумент, припасенный заранее, звучал примерно так: если ты запишешь всё то, что обычно высказываешь мне, пока мы идем после концерта от филармонии до Буденновского, уже будет неплохо. (О, эти прогулки! Иногда к нам присоединялись Е. Уринсон, В. Ходош, другие мои старшие товарищи и коллеги. Внимать их обмену мнениями было настоящей школой слушания и слышания музыки. Записывать надо было эти разговоры, записывать! Да некоторые крепки задним умом...) Довод «пиши, как говоришь» был не лишен лукавства: как уже сказано выше, говорить и писать – вещи разные. Но – убедил. Так я стал «крестным отцом» Бендицкого-критика. Написал он всего четыре рецензии, которые безусловно украсили «Камертон» (потом, войдя во вкус, он выступал еще и на страницах городской печати, но те публикации, лишённые драгоценных подробностей, представляют меньший интерес). Перечислю их:

1. **Заключительный аккорд. – 1993, № 5.**
2. **Незабываемые мгновения. – 1993, № 12.**
3. **Пусть чаще звучит Рихард Штраус. – 1994, № 4.**
4. **Открытие юбилейного сезона. – 1994, № 10.**

Между первой и второй публикациями вышло еще развернутое интервью, которое он любезно согласился мне дать для консерваторской газеты (его материалами я пользуюсь на этих страницах):

Игорь Бендицкий, любитель музыки. – 1994, № 2–3.

Все четыре рецензии посвящены симфоническим концертам под управлением Равиля Мартынова. Заказывал я их Игорю Семеновичу, зная о его живейшем интересе к симфоническому музицированию вообще и искусству высоко ценимого им Мартынова, в частности. Известно, что влечение к дирижированию всю жизнь испытывал отец Игоря, выдающийся фортепианный педагог Семен Соломонович Бендицкий. В отличие от сына, тот хотя бы отчасти реализовал себя в этом роде деятельности. В молодости, в середине 1930-х годов, приехав из Москвы в Свердловск в только что созданную консерваторию вести классы специального фортепиано и камерного ансамбля, он по собственной инициативе организовал певческий коллектив, который в дальнейшем стал хором филармонии, и руководил им. Позднее, в Саратове иногда становился и за пультом симфонических оркестров – филармонии и музыкального училища. В основном, аккомпанировал своим ученикам в концертах Моцарта, Шопена, но исполняя и собственно симфонические партитуры. У Игоря же этот передавшийся от отца «дирижерский ген», эта на всю жизнь любовь осталась платонической, но чрезвычайно сильной и деятельной. Он вспоминал, что еще в Свердловске, откуда он уехал 14-летним, «не вылезал» из оперного театра и филармонии, бегал и на репетиции, которые для постижения секретов дирижерской профессии едва ли не важнее, чем спектакли и концерты. Пока был совсем мал – за компанию с мамой и старшим братом Александром, потом сам. Посещения оперного театра продолжились и в саратовские годы. В подробностях рассказывал о методах репетиционной работы и выступлениях Марка Павермана, Курта Зандерлинга, Натана Рахлина, Израиля Гусмана, многих других выдающихся маэстро.

Кажется, за те 12 лет, что Мартынов возглавлял Ростовский симфонический оркестр (кстати, именно при нем коллектив получил звание академического), Бендицкий если и пропустил какие-то его выступления, то только по болезни или потому что находился в отъезде. В петербургском музыканте он нашел то, чего так жаждала его музыкантская – слушательская душа. Считал его настоящим, крупным мастером, выдающейся творческой личностью, говорил о нем всегда восторженно. Мечтал о совместном с ним музицировании, и спустя несколько лет мечта сбылась: Бендицкий сыграл Второй концерт Листа с Ростовским симфоническим оркестром под управлением Мартынова. Произведением этим он очень дорожил: в свое время Игорь проходил его в классе отца, а когда-то Семен Бендицкий – с Нейгаузом. Уместно напомнить, что отец учился в юности у Франца Кестнера, тот, в свою очередь, у Ганса фон Бюлова. Семен видел у него ноты с листовскими пометками! Так что в этом смысле Игорь Семенович – «наследник по прямой» этой великой традиции.

В письменных текстах градус эмоций в высказываниях о Мартынове немного ниже, но всё равно ощутим. Через все публикации лейтмотивом проходит утверждение: концерты под его управлением – всегда событие, яркое и неординарное. От себя добавлю, что они, за редчайшими исключениями, собирали публику, у дирижера в городе было много поклонников.

Почему мы читаем старые рецензии? Почему издаются и переиздаются труды классиков музыкальной критики? Читаем, даже если концерты, о которых они писали 100–150 и более лет назад, давно забыты, а имена композиторов и исполнителей, бывших персонажами их публикаций, не сохранились в истории? Ответ прост: спустя столь долгий срок мы читаем уже не столько *о чем* или *о ком*, сколько *что* и *кого*. Теперь нас интересует сам критик и его творчество. А в том, что настоящая критика есть творчество, сомнений быть не должно. Вот почему неверно расхожее утверждение: газета живет один

день. Сначала она живет один день (ибо завтра выйдет свежий номер и вытеснит из памяти этот), но потом газета живет бесконечно долго – уже как исторический документ. Теперь мы обращаем внимание на то, как автор строит изложение, какие аспекты события его привлекают больше, какие – меньше, каковы художественные критерии, на которых он основывается и которые позволяют ему выносить свои оценки. (Оставляю сейчас в стороне те случаи, когда сохраняют интерес и сами объекты оценок, например, статьи Листа о Шопене, Шумана о Берлиозе, Берлиоза о Глинке, Стасова о Мусоргском и т. д.) Словом, такие тексты – и уже независимо от времени, которое их от нас отделяют, – могут служить «ключом» к творческой личности автора. Они суть выражение его представлений и идеалов, его эстетического кредо.

В подобном ключе воспринимаются сегодня статьи Бендицкого. С той поры, когда он вооружился пером журналиста, прошло меньше времени, но тоже немало, почти четверть века. Многие помнят те события и тех людей, о которых он писал. Но меня сейчас занимает, главным образом, он сам.

Дебют Бендицкого на страницах «Камертона» состоялся в мае 1993 года, в номере, целиком отданному освещению первого фестиваля «Рахманиновские дни в Ростове». Напомню, за год до этого наш вуз стал именоваться консерваторией имени Рахманинова. Масштабный шестидневный проект, помимо серии концертов, включал в себя открытие бюста великого музыканта в вестибюле консерватории; установление мемориальной доски на единственном сохранившемся в Ростове здании, где он выступал в 1910-е годы; демонстрацию новых на тот момент документальных фильмов о Рахманинове; выставку материалов и документов из фондов Музея музыкальной культуры им. Глинки; представительную научную конференцию с участием крупных ученых; экскурсию по «старому Ростову» для участников «Дней». Настоящей сенсацией стала российская премьера неоконченной оперы «Монна Ванна» в концертном исполнении, воплощенная в жизнь силами студентов и выпускников РГК (мы быстро привыкли к новой аббревиатуре!) Фестиваль вызвал ажиотажный интерес музыкантов и широкой публики, средств массовой информации.

В захватывающем потоке событий не затерялся и завершающий вечер – концерт Ростовского симфонического оркестра, который и стал объектом первой рецензии Игоря Семеновича. Написана она в соавторстве с Риммой Скороходовой (видимо, для подстраховки), которой, скорее всего, принадлежит фрагмент об исполнении Рапсодии на тему Паганини, которую сама Римма Григорьевна неоднократно и с большим успехом играла.

Вторая публикация появилась в декабре 1993 года, после единственных гастролей в Ростове Санкт-Петербургского государственного академического симфонического оркестра, главным дирижером которого около 20 лет был наш всеобщий любимец Равиль Мартынов. Они состоялись в рамках беспрецедентной по масштабам культурной акции – Академии музыки «Русское передвижничество», когда в Ростове в течение месяца прошло 26 концертов и спектаклей с участием целого созвездия солистов и коллективов. Среди них Алексей Наседкин и Максим Федотов, Тамара Синявская и восходящая звезда – 22-летняя Анна Нетребко, «Кремлевский балет» с участием Екатерины Максимовой и Владимира Васильева, молодой (тогда) театр «Геликон-опера» и Ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского...

Из того, что у Мартынова есть в Петербурге «свой» коллектив, маэстро не делал тайны, но петербургские музыканты узнали о том, что он руководит еще и ростовским оркестром, только приехав в Донскую столицу. Бендицкий посетил, конечно, все три концерта гостей и написал то, что в номенклатуре музыкально-критических жанров называется обзором, то есть анализом и оценкой не одного события, а их серии, объединенной по какому-либо признаку. Заставить студента выступить в этом жанре безумно трудно, если вообще возможно: зачем для получения «галочки» у педагога

«тратить» три вечера, совершать три похода в филармонию, а то и больше, вместо одного? Моего корреспондента это обстоятельство смущало меньше всего: в те вечера он и так не усидел бы дома.

Третье критическое выступление Бендицкого посвящено «обычному» концерту Ростовского симфонического концерта из произведений Моцарта и Р. Штрауса. «Обычному» надо понимать в том смысле, что вечер был не фестивальным, в афише не значились ни громкие премьеры, ни звездные имена солистов. Только в этом смысле, ибо, как уже упоминалось, каждый выход Мартынова на подиум становился для нас событием.

Четвертая рецензия вышла в номере, которому суждено было стать последним выпуском «Камертона»; если бы не безвременная кончина газеты, наше сотрудничество, уверен, продолжалось бы.

Игорь Семенович, разумеется, никогда не учился писать рецензии, не проходил теорию и методику музыкальной критики, но интуитивно «схватил» ее важнейшие принципы. В их числе – обязательность не только описания события, но и его оценки; обобщения разного рода, позволяющие осмыслить произошедшее под широким углом зрения; помещение этого события в определенный контекст (концертной жизни города, исполнительских традиций того или иного сочинения) и т. д. Оно и неудивительно, ведь не слушали лекций на эти темы ни Одоевский, ни Соллертинский, ни все остальные, кого мы по праву чтим как классиков жанра. Искусством критики можно овладеть и самостоятельно, опираясь на чутье, опыт слушания и опыт чтения чужих работ. Всем этим Бендицкий обладал в полной мере.

Верно ощутил он и такую специфическую черту, как своего рода «двойное представительство» критика. Он находится в зале, среди слушателей, то есть он – часть аудитории. В то же время, он крепкими узами связан с находящимися на сцене, ибо он тоже – профессионал. Это позволяет и даже обязывает его выступать посредником между теми и другими: доносить до своих коллег-музыкантов настроение публики, в том числе наиболее образованной ее части, саму же публику – просвещать и воспитывать. И делать это без назидательности, исподволь. Когда-то Чайковский прекрасно сказал о мотивах, побудивших его приняться за «музыкальные беседы с читателем»: «...я мнил приносить пользу моим согражданам, содействуя их музыкально-эстетическому развитию, направляя их вкус, руководя их мнением, разъясняя им достоинства и недостатки того или иного музыкального явления, подлежащего публичной оценке».

Одна из первейших задач критика – прокомментировать программу. Если в концерте звучат, положим, три произведения, то программа как целое есть произведение четвертое: она придумана – сочинена! – исполнителем, в ней должна читаться некая мысль. Нередко эту мысль доносит (или толкует по-своему) музыковед во вступительном слове, но и журналиста это не освобождает от необходимости так или иначе на нее отреагировать.

Так, оценивая составление рахманиновской программы, Бендицкий отмечает, что она обозначает крайние точки творческой эволюции композитора – от раннего «Утеса» до итогового сочинения, «Симфонических танцев», указывая для точности и наглядности даты их создания и порядковые номера опусов. Как и в приведенном выше воспоминании о давнем клавирабенде Дайча. Невольно вспоминается его рассказ, как с ним, студентом училища, играл «в опусá» часто бывавший в доме отца Яков Зак:

– «Аппассионата» – какой опус? А, не знаешь? 57-й, запомни!

Предлагалась и подобная игра «в тональности»:

– Не говори, что ты сейчас учишь, назови тональности, а я буду угадывать.

Эти уроки были усвоены крепко и навсегда. При упоминании в разговоре какого-либо музыкального произведения, он почти всегда, «на автомате» называл опус или тональность, или то и другое. Личное воспоминание: в фойе Большого зала филармонии, перед началом одного из концертов, где исполнялась Четвертая симфония Малера, Игорь, уткнув мне в грудь палец, слегка повышенным тоном экзаменатора спросил:

– В какой тональности написана симфония? – и, получив (правильный) ответ, успокоенный, перевел разговор на другую тему.

В суждении о другой программе, где соседствовали произведения Рахманинова и Скрябина, акценты, соответственно, иные: здесь, замечает он, сопоставляются далекие миры двух гениев-современников. «Если Скрябин в своем творческом порыве устремлен ввысь, в запредельное, – пишет Бендицкий, – то у Рахманинова поражает вселенский масштаб в передаче земных чувств».

Рецензируя выступления Петербургского оркестра, он оценивает, как и подобает в таких случаях, гастрольную афишу как «большое целое», то есть программу всех трех концертов. И констатирует очевидное, а именно – что она состояла из трех блоков: венская классика, русская музыка, сочинения современных авторов. Далее, опять-таки в соответствии с законами жанра обозрения, он касается исполнения не всех произведений, а только тех, которые оказались примечательными с той или иной точки зрения.

Программа следующего симфонического концерта, попавшего в орбиту внимания Бендицкого-критика и включавшая творения Моцарта и Рихарда Штрауса, верно определяется им как немецкая (точнее было бы сказать – австро-немецкая). Не забыл автор упомянуть и филармонического музыковеда Нонну Ипатову, говорившую в связи с этим о национальных традициях, преемственности, связи веков. Попутно замечу, что музыковеды на филармонической сцене замечают немногие рецензенты, а ведь его выступление – важный компонент вечера. И в последнем своем выступлении на полосах консерваторской газеты Игорь Семенович не забудет о прозвучавшем вступительном слове «блистательно артистичного и изящно остроумного А. Цукера».

Увидеть связи между отдельными сочинениями, оказавшимися (волею дирижера или солиста) «соседями», – значит проявить чувство историзма. Этот незыблемый принцип научного познания предполагает, кроме прочего, как умение обнаружить сходство между далекими явлениями, так и определить различия между явлениями, кажущимися предельно близкими. Тот же принцип требует рассматривать любой объект в контексте, точнее, в разных *контекстах* – в соотношении с близкими ему по времени, стилю, художественной идее... Таких контекстов может быть великое множество, наличие их в духовном опыте пишущего зависит от культуры и образования, а их привлечение и осмысление выстраиваемых «рядов» является делом сугубо индивидуальным, читай – творческим.

Сравнение и обобщение – краеугольные камни критической деятельности, как и интеллектуальной деятельности вообще. Разумеется, рецензия – не диссертация, ими не следует злоупотреблять, но их присутствие сразу придает тексту некий «знак качества» и вызывает уважение читателя. Примеры ненавязчивого обнаружения широкой музыкальной и культурно-исторической эрудиции рассеяны в публикациях буквально на каждом шагу. Возьмем, к примеру, только одну, первую рецензию. Касаясь рахманиновского «Утеса», Бендицкий не только напоминает, что симфоническая фантазия навеяна стихотворением Лермонтова (это написано на титульном листе партитуры и указано в афише), но и вскользь напоминает: «любимого поэта молодого Рахманинова». В «Симфонических танцах» усматривает «„мефистофельщину“ на русский лад» (возможно, это определение – след возникшей у него ассоциации с Сонатой Листа, в которой он слышал «мефистофельский язвительный смех»). Отмечает связь между этим сочинением и Рапсодией на тему Паганини: в обоих, по его словам, нашла отражение идея, близкая московской ветви русского симфонизма, – идея роковой неотвратимости смерти.

Еще одно проявление чувства историзма связано с уже названным выше «правилом»: музыкальный критик ходит на концерты постоянно, не только с целью «отписаться». Концерты Мартынова с оркестром из Петербурга сравниваются с его выступлениями во главе ростовского коллектива, а в следующей рецензии Бендицкий выдает последнему дорого стоящий комплимент, сказав, что по тону и колориту звучания ростовский оркестр напомнил ему петербургский.

Итак, в четырех своих материалах «начинающий журналист» откликнулся на шесть вечеров (один из текстов, напомним, посвящался трем концертам петербуржцев). В них приняли участие пять солистов-инструменталистов – четыре пианиста и скрипач. Такова, как говорится, сухая статистика. Она делает особо заметной следующую закономерность: гораздо больше места, нежели собратьям по профессии, *пианист* Бендицкий отводит соображениям относительно дирижера. Для примера: в обзоре гастролей петербургского оркестра, состоящем из 11 абзацев, солистам – а их было трое! – посвящен единственный абзац. Под этой закономерностью лежат два основания: одно – фундаментальное (для Бендицкого), второе – так сказать, ситуационное. О первом уже говорилось: это его неподдельный, живейший интерес к дирижерской профессии, соединившийся в те годы, о которых идет речь, с глубоким пиететом к деятельности Мартынова. Он принимал его исполнительский стиль, его творческую личность целиком. На моей памяти крайне мало исключений, когда он высказывал несогласие с трактовкой маэстро, да и то – по более или менее частным поводам. Одно – в связи с «ансамблевыми шероховатостями» в первой половине Рапсодии на тему Паганини, где оркестр местами «шел чуть сзади и как бы „повисал“ на солисте». Второе же высказано не в рецензии, а устно, в ответ на вопрос другого корреспондента «Камертона»: замедленный, по его мнению, темп финала Десятой симфонии Шостаковича («поосторожничал Мартынов», – сказал он).

Ко времени написания своей «дебютной» рецензии Бендицкий уже имел достаточно полное представление о «почерке» Мартынова, регулярно слушая его в течение почти целого сезона – первого ростовского сезона дирижера. И начинает он разговор не с исполнения какого-либо произведения, а с черт творческого стиля маэстро в целом (обобщайте, господа, обобщайте!). Игорь Семенович отмечает свойства, о которых всегда говорил в первую очередь, применительно к исполнительству вообще: охват крупной формы и качество звучания. «В исполнительской манере Р. Мартынова привлекает безошибочное владение крупной формой, точное ощущение времени... масштабность исполнительских концепций». Воплощение этих свойств он и услышал в «Симфонических танцах» Рахманинова. А внимание к звуку проявилось и в замечании о проблемах в группе деревянных духовых, и в сожалении о том, что знаменитое соло саксофона в середине первой части было поручено другому инструменту: «не нашлось солиста – в нашем „джазовом“ городе?!» – воскликнул он. Здесь же он хвалит оркестр и дирижера за преодоление трудностей, связанных с «калейдоскопичностью оркестровки». Надо ли специально говорить, что суждения эти основываются на доскональном знании партитуры! Попутно вспоминается, что постижение законов оркестрового письма началось у него в ранней юности. В частности, отец проходил с ним Второй концерт Чайковского по партитуре. Немногие учащиеся училища могли тогда и могут сейчас похвалиться такими навыками!

Практически теми же словами о чувстве формы у Мартынова пишет Бендицкий и в связи с концертами петербургского оркестра: «прежде всего, ощущение целого, концепции произведения». Жаль, что Игорь не перенес на бумагу мысли о том, о чем в кругу товарищей он говорил неоднократно, и что единодушно отмечалось ростовскими ценителями Мартынова: о великолепной способности приберечь ресурсы и сдвинуть генеральную кульминацию на финал, иногда на самые последние такты, что придавало всей композиции необыкновенную спаянность и целеустремленность. «К этому, – продолжает он, – надо добавить тонкое чувство меры и безупречный вкус».

В этом же отклике он обращает внимание и на качество, являющееся по отношению к масштабности исполнительских прочтений противоположным полюсом стиля дирижера и, вместе с тем, составляющее с ним органическое единство. Качество это связано с передачей разного рода подробностей, без которых нет мастерства, нет настоящего искусства. В двух самых знаменитых симфониях Моцарта «поражало тонкое

слышание внутренней полифонии оркестровой фактуры, выразительность интонации». В отклике на другой вечер, уже с ростовским коллективом, в программу которого включалась «редкая гостья на концертной эстраде» – «Линцская» симфония, автор отмечает «благородство и изящество... концентрированность выражения, когда в исполнении нет ничего второстепенного». А звучание Серенады для струнного оркестра Чайковского порадовало его грацией, особым изыском, шармом, аристократизмом.

Но не только горячая любовь к дирижированию отодвигала солистов в рецензиях Бендицкого на второй план. Рискну предположить, что за время журналистской практики в «Камертоне» ему не довелось повстречаться с артистами, которые заделали бы его «за живое». Оценки преобладают сдержанные и лаконичные. И если по отношению к скрипачу краткость высказывания можно объяснить нежеланием вторгаться на «чужую территорию», то такая же модель в оценках пианистов сама по себе уже является оценкой. Поэтому когда о солистах читаешь, что один «проникновенно исполнил», у другого «хорошая пианистическая выучка», понимаешь: они не тронули сердце.

Перечитаем внимательно фрагмент текста, отведенный под анализ исполнения «Бурлески» Штрауса. Он занимает центральное место, и это понятно: Игорь сам ее играл с ростовским оркестром еще в «до-мартыновские» времена и ставил очень высоко. Начало разговора едва ли не уникально в филармонической критике: «В „Бурлеске“ чрезвычайно привлек аккомпанемент...» Это – о произведении, которое является фактически одночастным концертом для фортепиано с оркестром! О солисте же, немецком пианисте, автор сообщает, что тот принял участие в методической конференции и провел мастер-класс в консерватории, описывает досадный курьез, связанный с бесцеремонностью телеоператора, упоминает об «отвратительном инциденте» (в Шереметьево у гостя из Германии украли чемодан). И, словно собравшись с духом и понимая, что «отступать некуда», переходит, наконец, к главному: как играл пианист. Но и тут Бендицкий сначала «стелет соломку»: артист-де обаятелен и музыкален, в его игре были полет и легкость.

А что игра немецкого коллеги оставила чувство неудовлетворенности, можно судить по одному предложению, из которого становится ясно: рецензенту не хватило «полнокровного, концертного звучания инструмента и большей масштабности». Фортепианный звук – тема постоянных размышлений Бендицкого. Идеалы его сформировались в детстве и не менялись всю жизнь. Через все его статьи, интервью красной нитью проходят суждения на эту тему, об этом же пишет Е. Потехина, суммируя педагогические принципы учителя: в занятиях со студентами «на первом месте всегда был звук». С наибольшей полнотой он выразил свое кредо в очерке об отце, впервые опубликованном в 1997 году (а сравнительно недавно – в сборнике: Наши истоки. Профессора фортепианного факультета о своих учителях. – Ростов н/Д, 2012). На мой взгляд, это лучшее, что написал Бендицкий – по выпуклости воссозданного портрета, по глубине наблюдений и по отточенности формулировок. (Хочется надеяться, что в этом помог ему предшествовавший опыт, приобретенный на страницах «Камертона».)

Идеал Бендицкого в этом плане – прежде всего, искусство Зака и Гилельса, Оборина и Флиера. На протяжении 10-страничного текста он не раз возвращается к проблеме звучания инструмента и характеризует его как объемное, насыщенное обертонами, мощное, рассчитанное на большой концертный зал. Звук, – продолжает он подбирать эпитеты, – полный, мощный, насыщенный, живой, полнокровный, сочный. Говорит о яркой, подчас плакатной исполнительской манере. Это тот самый звук, который заворочил его, когда он в детстве слышал *великих*, и который он потом сам пытался извлечь из рояля. Подобное отношение к звуку подмечает он и в исполнительском стиле Бендицкого-старшего: «...у слушателей возникало ощущение, что висящий в воздухе звук можно потрогать рукой». У отца в соответствующих произведениях «рояль... звучал подстать оркестру». Но эпилогом к этому «гимну» звучит грустная нота: «Сейчас, к

сожалению, редко можно услышать подобное исполнение». И тут – исчерпывающее объяснение столь сдержанных оценок игры выступавших в те годы в Ростове пианистов.

Еще одно направление журналистских выступлений Игоря Семеновича, увы, практически не реализовалось. Имею в виду оперную критику. Как мы знаем, оперу он любил не меньше, чем симфоническую музыку, великолепно ее знал, нередко на своих занятиях проводил аналогии с операми, играл наизусть фрагменты, собирал дома учеников своего класса для прослушивания грамзаписей. Это у него – тоже от отца, с ранних лет обожавшего спектакли, репетиции, спевки. Тромбонистом в оркестре оперных театров служил в свое время дед Соломон... В начале 90-х годов, когда Бендицкий начал сотрудничать с газетами, оперы в Ростове еще не было; когда в 1999 году театр открылся, уже не существовал «Камертон».

В семейном архиве хранится машинописный текст рецензии на первую постановку Ростовского музыкального театра – «Кармен», оцененную им весьма высоко (по моему мнению – чересчур). Коснувшись, как и следует, разных сторон спектакля, он, в частности, предсказал блестящую карьеру исполнительнице заглавной партии Анне Маркаровой, тогда третьекурснице консерватории. Пророчество сбылось: ныне она – солистка Мариинского театра. Прогноз в критике – шаг смелый и рискованный, но прогноз оправдавшийся – всегда огромная заслуга автора. Рецензия эта, как можно предположить, писалась по внутреннему побуждению, без заказа, без предварительного согласования с какой-либо редакцией и, к сожалению, осталась неопубликованной.

В этих немногочисленных, но примечательных с разных точек зрения публикациях Бендицкого обнаружилась новая грань его таланта. Жаль, что раскрылась она далеко не в полной мере.

*И. С. Бендицкий в воспоминаниях родных, друзей и коллег. –
Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2016.*