

Продолжаем начатую в № 47 публикацию материалов, посвященных истории Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской консерватории. Автор и координатор проекта Д. Ю. Брагинский, редакция

Alexey MASSARSKY
“We should carry
on the traditions and continue
our teacher's mission”

An interview with the cellist and the Honoured Artist of the Russian Federation Alexey Massarsky who graduated from the Secondary Special Music School in 1983. A. Z. Massarsky recalls his study period in the school and in the Leningrad Conservatory, his teachers and classmates, talks about his participation in The IX International Tchaikovsky Competition (1990).

Keywords: A. Z. Massarsky, A. P. Nikitin, the Secondary Special Music School of the Leningrad Conservatory, The International Tchaikovsky Competition, the St. Petersburg (Leningrad) Conservatory.

Алексей МАССАРСКИЙ
«Надо продолжать традиции,
то дело, которому нас учили»

Беседа с виолончелистом, Заслуженным артистом России Алексеем Зиновьевичем Массарским — выпускником Средней специальной музыкальной школы 1983 года. А. З. Массарский вспоминает о годах обучения в школе и Ленинградской консерватории, преподавателях и одноклассниках, рассказывает о своем участии в IX Международном конкурсе имени П. И. Чайковского (1990).

Ключевые слова: А. З. Массарский, А. П. Никитин, Средняя специальная музыкальная школа Ленинградской консерватории, Международный конкурс имени П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская (Ленинградская) консерватория.

Дмитрий Брагинский. *Алексей Зиновьевич, мы готовим серию интервью, посвященных десятилетке, ее выпускникам и педагогам, и хотели бы поговорить с вами о школьных и консерваторских годах, об участии в конкурсе имени Чайковского и, конечно, об Анатолии Павловиче Никитине.*

Алексей Массарский. Я хотел бы начать чуть раньше, чтобы к этому подойти. Ребенок сам не выбирает свою судьбу, а тем более инструмент, на котором он хотел бы играть. Так получилось, что знакомые, друзья родителей, помогли в этом плане, устроив мне, шестилетнему, консультацию у профессора Ленинградской консерватории Алексея Алексеевича Лазько. В то время он был деканом оркестрового факультета, а позднее возглавил кафедру виолончели, контрабаса, арфы и струнного квартета. Меня провели в класс № 26 на третьем этаже здания консерватории. Он меня послушал, проверил слух, посмотрел на руки и сказал: «Ну, хороший мальчик, давайте учиться играть на виолончели». Таким образом определилась судьба: почему я виолончелист, а не трубач, кларнетист или скрипач. Я начал учиться у него в школе-десятилетке, где он также преподавал. Спустя шесть лет Алексей Алексеевич по каким-то при-

чинам был вынужден уйти из школы, и двух-трех его учеников распределили по разным педагогам. Я попал к Святославу Борисовичу Загурскому, у которого проучился седьмой класс. Затем Загурский эмигрировал из Советского Союза, и я попал в класс к Анатолию Павловичу Никитину, но не сразу. Буквально месяц в восьмом классе я успел поучиться у Сергея Павловича Ролдугина. Он тогда только начинал преподавать, но из-за подготовки к международному конкурсу «Пражская весна» Анатолий Павлович освободил его от преподавания. Со мной начал заниматься другой ассистент Анатолия Павловича, Володя Атапин. Позанимался я с ним примерно полтора-два месяца — его забрали в армию. Меня взял третий ассистент Анатолия Павловича — Сергей Михайлов. Сейчас он живет в Испании. Анатолий Павлович курировал: приходил в десятилетку, смотрел, как идут занятия, сам их проводил. К концу восьмого класса я уже был у Анатолия Павловича, но окончательно стал с ним заниматься с девятого класса.

В ту пору существовал Заслуженный коллектив Республики. Он, конечно, и сейчас существует, но тогда это был оркестр под управлением Евгения Александровича Мравинского — что-то необыкновенное, недостижимое

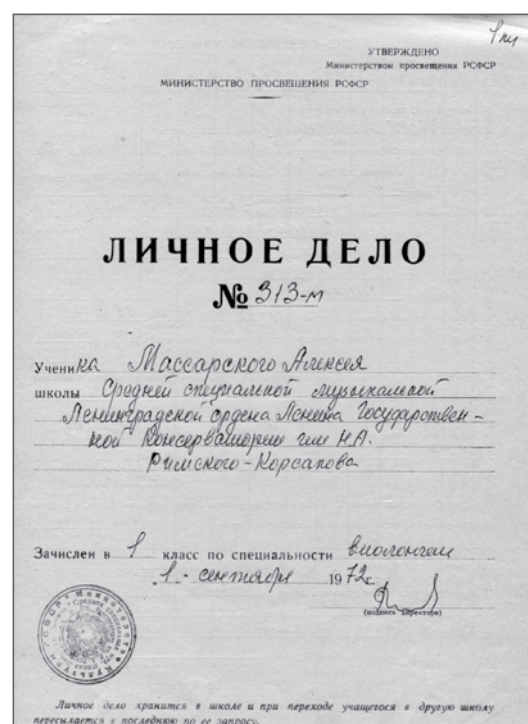
«Надо продолжать традиции...»

для нас, маленьких ребят. Мы ходили в филармонию, можно сказать, ночевали там. Каждый день — в Малый или Большой зал, или в Мариинский театр. Но особенно запомнились концерты с Мравинским. Попасть на них было трудно. Благодаря тому, что в нашем классе учились дети филармонистов, удавалось туда проникнуть окольными путями. Мы договаривались заранее, и нас проводили чуть ли не за три часа через 3 или 5 подъезды. Потом мы как-то размещались на хорах, прятались за органом, занавесками. Концерт Мравинского — это было эпохальное событие. И, наблюдая сверху, я видел всех профессоров, великих людей, мэтров, которых встречал в десятилетке и в консерватории. Мы находимся сверху, за органом, а они вот — сидят и играют прямо перед тобой. Это было потрясающе! Как играл оркестр, как играли группы, как они сливались воедино, какие были духовики, какие были струнники...

Особенно, естественно, я смотрел, что и как происходит в группе виолончелей. Играли, как один. Помню, что перед концертами Мравинского за неделю до оркестровых репетиций собирались групповые репетиции. Их проводил Анатолий Павлович. И с девятого класса он нас, школьников, четверых человек, стал привлекать играть в ансамбле виолончелистов. Костяк ансамбля составляла группа оркестра, то есть непосредственно все эти мэтры, которые сидели перед Мравинским. Из школьников на тот момент самым старшим был Миша Лездкан, играли также Сережа Печатин, уже учившийся в консерватории, я, Антон Истомина, Леня Горохов и Олег Гальперин (года на три помладше меня). А мэтры — это, естественно, сам Анатолий Павлович, Александр Оганесович Демурджян, Иосиф Израилевич Левинзон, Бениамин Федорович Морозов. Были и помладше — Сергей Павлович Ролдугин, Володя Атапин... Всех и не упомяну. Это был основной состав, к нему примыкали несколько студентов консерватории и мы, школьники.

Собирались либо в студии филармонии, либо в консерватории. Репетиции были того же плана, что и занятия Анатолия Павловича с группой. Придешь неподготовленным — значит, тебя выгонят и ты не будешь допущен до концерта. А что значил тогда концерт в Малом зале филармонии? Там играли только мэтры, великие люди: Гутников, Вайман, Шафран, Наварра. Потом стали приезжать музыканты, в свое время уехавшие, со своими студентами, например, Гидон Кремер. Это была элитарная сцена, куда допускались играть только люди со званиями либо с дипломами. Поэтому концерт ансамбля — это событие, к которому стремились все. Мы занимались просто зверски. Учили партии наизусть, чтобы не в ноты смотреть, а на профессора. Ведь на сцене мы играли без дирижера, и если ты не видел смычок Анатолия Павловича, его незаметное движение, ауфтакт, который давал возможность всем собраться, значит, ты выходил из строя, уже не играл в ансамбле. Это была великолепная практика, которая развила в нас чувство совместной игры, чувство локтя, движения. Чтобы уместиться на сцене, мы рассаживались в разных ее концах и при этом должны были видеть Анатолия Павловича, не спускать с него глаз. Это очень важный момент в воспитании ансамблевой чуткости. Ансамбль развил у всех умение слышать, умение чисто играть, интонировать. Потому что одно дело играть с роялем, другое — играть в сочетании со струнными, а настроить несколько струнных инструментов — очень трудная, сложная, кропотливая задача. Но когда все получается, это, конечно, великолепно.

Репертуар был в диапазоне от классики и романтической музыки до джаза. Трудные программы, они и сейчас такими кажутся.



Помню, Дмитрий Андреевич Румшевич сделал переложение фортепианных прелюдий Шопена для ансамбля виолончелистов: h-moll № 6, e-moll № 4, Des-dur № 15, а начинали мы с «хоральной» прелюдии № 20. Играли еще несколько, но эти особенно запомнились.

Анатолий Павлович был очень строг и справедлив. Если говорил что-то нелицеприятное, то всегда по делу. Естественно, мы старались не давать повода, чтобы он на нас

обижался. Анатолий Павлович был очень властным человеком, что в принципе и должно быть, если ты хочешь, чтобы твои студенты достигли высот и сохраняли этот уровень. Конечно, мы выросли, хотелось какой-то самостоятельности, независимости. Именно в этом плане с ним было непросто. Тем не менее мы находили общий язык. Впоследствии, когда это не касалось профессиональных дел, он закрывал глаза на какие-то разногласия, и все было достаточно спокойно.

В консерваторские годы начались конкурсы, отборы, прослушивания... В то время было невозможно свободно поехать на международный конкурс — тебя посылало государство. Чтобы пройти отбор, надо сыграть конкурс, который устраивали в различных городах Советского Союза. Анатолий Павлович говорил: если хочешь пройти — ты должен быть на несколько голов выше своих конкурентов. Особенно москвичей, поскольку Москва всегда впереди, а Ленинград где-то там, на втором плане. Я понял, что надо заниматься не то что серьезно, а очень серьезно. И консерваторские годы для меня прошли в занятиях, постоянной подготовке. Практически на каждую сессию приходился либо конкурс, либо отбор — тот же конкурс, только в рамках Союза. Результат дал о себе знать в дальнейшем. Сессии сдавались либо досрочно, либо после. Педагоги шли на встречу, понимая, что это основное. Анатолий Павлович помогал: «Ну, где-то я тебя прикрою, а здесь не смогу, ты давай сам как-то расхлебывай».

Еще оставался вопрос с армией. Был выбор: либо идешь служить после первого курса, либо после окончания консерватории. Я считал, что если уйти на два года в армию после выпуска, то можно потерять профессию. Поэтому ушел после первого курса. Я служил сначала в учебной части, где стреляют и прочее, а потом в ленинградском Ансамбле песни и пляски. Там я играл на виолончели, была возможность заниматься, оставаться при деле. По возвращении из армии, в 1986 году, я пришел к Анатолию Павловичу на урок. Сыграл ему что-то, и профессор мне говорит: «Знаешь, ты, по-моему, потерял очень много. Вот этих ребят, — указывая на Антона Истомина и Леню Горохова, — ты, мне кажется, уже никогда не догонишь». Он никогда в карман за словом не лез, просто сказал. Я человек сдержанный, сразу эмоционально не отреагировал. Но про себя подумал: «Ну, посмотрим».

Через полгода состоялся отбор на конкурс в немецком Маркнойкирхене. Это довольно известный конкурс среди инструменталистов по разным специальностям. В тот год были скрипка и виолончель. Прослушивание проходило, как сейчас помню, в Йошкар-Оле зимой, в январе месяце. Был страшный мороз, под 40 градусов. Мы кутались как могли, виолончель закутывали во все, что только возможно. Я приехал с Антоном Истоминым. Он был фаворитом, а я... Обычно если приезжают двое, то один проходит, а второго отсеивают. Так вот, я прошел, а он нет. И когда Анатолий Павлович об этом узнал, он сказал: «Этого не может быть! Это как так?» Ему сообщили,

что я прошел первым номером по всесоюзному отбору, а там были и москвичи, и из союзных республик — Армении, Грузии, Прибалтики. И тогда, как мне кажется, у Анатолия Павловича отношение ко мне переменялось. Он понял, что на меня можно сделать ставку. Я поехал на этот конкурс, получил третью премию — достаточно большое достижение меньше чем через год после армии, из которой я пришел совершенно никакой. Это был сильный рывок, возврат в музыкальную жизнь. На этом я не остановился, играл много отборов и конкурсов. Где-то пропускали, где-то не пропускали, потому что давали дорогу другим. В 1990 году, уже на пятом курсе, перед конкурсом Чайковского был еще конкурс в Белграде. Поехал туда в апреле, получил третью премию, а в июне того же года состоялся конкурс Чайковского. Мне было 25, потому что я два года пробыл в армии. Я заканчивал консерваторию, между двумя конкурсами даже успел сыграть госэкзамены.

Отбора уже не было, потому что к конкурсу допускались лауреаты всесоюзных либо международных конкурсов. Звания лауреата, полученные в Маркнойкирхене и Белграде, у меня имелись, так что я мог претендовать на участие. Это решалось оргкомитетом конкурса.

Д. Б. *А как чисто технически? Вы писали какую-то заявку? Как это происходило?*

А. М. Знаете, я даже не помню. Может быть, писали и отправляли какие-то заявки. Нас, лауреатов, которые могли принимать участие, знали. Таких ребят было не очень много, но, тем не менее, набралось. Всего оказалось порядка 90 человек одних виолончелистов, а скрипачей и пианистов еще больше. Конкурс длился почти месяц, один первый тур длился больше недели. У меня дома где-то сохранился буклет, там толстый список участников. Сыграл первый тур и ждал результатов дней восемь. А играл я под 13 номером. Во время жеребьевки весь зал охнул, когда кто-то вытянул первый номер и когда я вытянул номер 13. И все же он оказался счастливым. Второй тур длился тоже не меньше недели, если не больше, потому что программы длинные, и участников было все еще достаточно много. В третий тур вышли, кажется, двенадцать человек. Он длился неделю, потому что прослушивания проходили во второй половине дня — за один раз двух человек.

Анна Савенкова. *1990 год был непростым в истории конкурса. Временно конкурс имени Чайковского даже исключили из Всемирной федерации международных музыкальных конкурсов. Чувствовалось ли какое-то изменение настроения среди участников, педагогов?*

А. М. У меня уже был опыт конкурсной игры и борьбы, но не в конкурсе Чайковского. Я не знал, что там творилось в предыдущие годы. Естественно, при Советском Союзе конкурс не обходился без политической составляющей. К примеру, исполнитель приезжал второй раз на конкурс и доходил до третьего тура. В этом случае некрасиво ему давать премию ниже той, что он получил на предыдущем конкурсе. Абсурд, конечно, но это сейчас мы так считаем, а тогда политика была такая: надо



Сидят, слева направо:
А. Гальперин,
А. П. Никитин, Л. Горохов.
Стоят: А. Массарский
и А. Истомин

удовлетворить все страны, все континенты. Германия, Франция, социалистические страны Европы, Китай, конечно, Америка — надо было со всеми дружить. И это правильно, надо дружить, но политика не должна вмешиваться в подобные мероприятия. Тем не менее это происходило, причем всегда. Знаете, очень хорошую мысль высказал как-то Гилельс: «В Советском Союзе нет свободы слова, в Советском Союзе есть конкурс Чайковского». Это очень емко, и этим все сказано.

Конечно, любой конкурс — мероприятие специфическое. По количеству участников, по представленным странам, по оповещению и информативности конкурс Чайковского — это музыкальные Олимпийские игры. Испытывал ли я какое-то давление? Нет. Отчасти имелся уже опыт, с другой стороны — чувствовал какое-то спокойствие. Мне было абсолютно все равно: когда играть, сколько играть, что играть, в какое время дня и ночи. Естественно, хотелось поймать вдохновение, но это та вещь, которая приходит крайне редко. Я помню, что находился в очень хорошей игровой форме. Программы туров были трудные и большие, особенно второго и третьего. Во втором туре игрались Пятая сюита Баха, Соната для арпеджионе Шуберта и Соната Шостаковича — по музыке больше часа. Третий тур — Вариации на тему рококо Чайковского и Концерт № 1 Шостаковича без перерыва. Поэтому надо было быть сильным, выносливым — особенно психологически. В конкурсные разговоры и дразги я не лез, да мне было как-то и не до

того, неинтересно. Я просто делал свое дело настолько, насколько получалось.

А. С. Были ли у вас новые впечатления на конкурсе имени Чайковского — в сравнении с выступлениями на предыдущих международных конкурсах?

А. М. В Германии, где состоялся первый мой конкурс, какие-то ощущения были новыми. Потом на других конкурсах я пообвыкся, понимал уже, что к чему. Не сказал бы, что конкурс Чайковского чем-то особенным отличался.

А. С. Как сильно на вас, вашу дальнейшую творческую деятельность повлиял этот конкурс?

А. М. Он стал итоговым. Я больше не принимал участия в других конкурсах, хотя была масса предложений, мне присылали их даже с билетами на самолет. Но я решил, что хватит, пора завязывать с конкурсами. У меня не было цели получить первую премию ради того, чтобы она обязательно была. Безусловно, конкурс Чайковского открывает новые горизонты: тебя слышит большая аудитория, тебя узнают в мире. Имя конкурса имеет вес. Стали поступать предложения с концертами, гастролями, я начал много выступать. Ни от чего не отказывался, играл всё и со всеми, потому что нужно было набраться опыта, перейти в иную формацию — не состязательную, а творческую. Чтобы чувствовать себя на сцене свободно, надо там часто и много появляться. Кстати, в этом плане Анатолий Павлович нам очень помог. По программе, существующей в десятилетке и кон-

серватории, в каждом полугодии надо сыграть один академический концерт. Анатолий Павлович же постоянно таскал нас по разным районным школам, мы играли по 7–10 концертов. Было это так: тебе давались ноты, и говорилось, что через неделю мы это играем в школе Приморского района. Анатолий Павлович давал довольно виртуозные произведения: Танец эльфов Попера, Адажио и рондо Вебера, Pezzo capriccioso Чайковского, сочинения Кленгеля — труднейшие пьесы! И вот тебе дается неделя на это. Забывал про все на свете, сидел, не вылезая из-за инструмента. Родители выгоняли погулять, говорили: «Уйди!», а я отвечал: «Не могу, я не успею выучить». Задача была — в каком угодно виде, но выйти на сцену и сыграть. Естественно, мы не чувствовали себя там как сыр в масле. Но мы мобилизовывали в себе все возможные и невозможные силы, чтобы донести качество, чтобы это выглядело пристойно. И таким образом он нас приучил к сцене, научил не бояться ее, быстро готовить репертуар и даже с недоученным материалом не показывать вида, что где-то что-то сыро и недоделано. Ты должен играть так, как будто играешь это уже лет пять — шесть и не по одному десятку раз. Поэтому никто из студентов Анатолия Павловича не боялся сцены. На конкурсах эта закалка помогала, была палочкой-выручалочкой, потому что психологически на тебя все равно давит, что ты играешь на результат. Публика сидит — да, но подспудно тебе все равно нужен результат. Обидно, когда ты готовился, а из-за какого-то ляпа можешь не пройти. Поэтому исключались все ляпы.

Д. Б. В истории десятилетки три выпускника-виолончелиста стали лауреатами конкурса Чайковского. Первым был Майский, потом Пергаменщиков. Вы, к сожалению, пока последний. Может быть, вы бы обратили внимание на кого-то из учеников десятилетки с целью подготовить будущего лауреата?

А. М. Мне очень бы этого хотелось. Вообще, надо продолжать традиции, то дело, которому нас учили. Надо отдать должное: Анатолий Павлович привил всем своим ученикам чувство вкуса, любовь к тому, что ты делаешь, преданность и честность. Ты в профессии должен быть честным. Он потрясюще работал над звуком, требовал, чтобы звук был не просто красивым, а содержательным, осмысленным. Очень много времени уделялось эстетическому началу. На уроках он был очень эмоционален и заразителен. Мы тогда занимались и общались на том уровне, когда я приходил уже с практически сделанным произведением. И Анатолий Павлович, прорабатывая его музыкальную сторону, нередко восклицал: «Ну почему ты не понимаешь? Почему не чувствуешь?» — и начинал что-то рассказывать. Пытаясь передать образность, характер, он начинал заводиться сам и тем самым заводил тебя. Технология — разумеется, неотъемлемая часть процесса, без нее никуда. Но играть чисто и ритмично — это одно, а нужно еще уметь находить содержание, осо-

бое звучание. Владеть звуком, уметь сделать его гибким, мягким, разнохарактерным. Это, кстати, всегда отличало ленинградскую, петербургскую школу — и виолончелистов, и скрипачей, и пианистов — от московской.

Д. Б. Продолжая тему десятилетки... Вы вспоминаете преподавателей по другим предметам?

А. М. Конечно. Вообще, я не ностальгирую по тому времени, я ностальгирую по тем людям, с которыми мне довелось общаться и заниматься. И я прекрасно помню педагогов. Камерный ансамбль вели Нелли Рафаиловна Склярская, Нина Николаевна Арнольди — чудные женщины, прекрасно знающие свой предмет, умеющие объяснить, показать, рассказать, привить любовь к этому делу. А какие роскошные были пианисты: Вольф, Жуковская, Кунде — соцветие! Я не помню, преподавали ли в школе Гутников и Вайман¹, но я помню, что преподавал Кнайфель.

Помню Лидию Ефимовну Окуневу, нашу учительницу с первого класса. Помню, как 1 сентября 1972 года нас привели в самую последнюю аудиторию по левой стороне. В моем классе учились Юля Стадлер, Саша Иоффе, Леша Цекало, Леня Максимов, Саид Садыков. Тогда же распределили по инструментам: меня, Сашу Иоффе и Лешу Цекало на виолончель, остальных большей частью на фортепиано. А потом, по мере того как шла учеба, делались или не делались успехи, распределяли уже по другим инструментам. И в итоге к восьмому — девятому классу нас из виолончелистов осталось, по-моему, двое: я и Петя Межвинский, который пришел позже, в четвертом классе. Леня Горохов был младше на два года. Помню, что мы вместе учились у Загурского.

4 этаж — это, конечно, Маргарита Сергеевна Пескарева, немецкий язык, Любовь Ивановна Костюкевич — биология, Анна Владимировна Сахарова — классный руководитель, преподавала нам математику. Владимир Владимирович Кирпичев был нашим физруком. Конечно, Инна Павловна Назарян по физике — это да. Случалось так, что из-за репетиций в консерватории перед концертом ансамблей виолончелистов мне приходилось уходить с уроков. Как-то я у Инны Павловны за один урок получил пять двоек! Она сказала: «Так, мальчик, иди к директору». Я позвонил Анатолию Павловичу, он сказал: «Не волнуйся, сейчас решим». Знаете, были педагоги, которые все прекрасно понимали, шли навстречу, и проблем не было. Кто-то — нет, считая, что его предмет самый важный.

Удивительное дело: на меня родители никогда не давили по поводу общеобразовательных предметов. Думаю, из-за того, что они сами музыканты и понимали, что сольфеджио, гармония, общий курс фортепиано и в первую очередь специальность — это самое главное. По остальным предметам главное, чтобы не было двоек. Случалось разное, но никто меня за это не бил и не требовал, чтобы я был круглым отличником.

¹ М. И. Вайман работал и в Ленинградской консерватории, и в школе-десятилетке (где его класс закончил в числе прочих С. В. Стадлер). А Б. Л. Гутников, преподававший в консерватории, часто навещал школу, так как в ней учился его сын Аркадий (примеч. Д. Ю. Брагинского).

«Надо продолжать традиции...»

Д. Б. А с кем вы дружили в эти годы?

А. М. Да как-то ни с кем особо не дружил. У нас всегда были хорошие отношения, хотя класс «Б» традиционно считался более «бандитским», чем «А». А я был в «Б». Инна Павловна, помню, всегда контролировала, чтобы ученики ходили в школьной форме. Если ты появлялся в джинсах, она говорила: «Ты почему без штанов пришел? Немедленно снимими!» И кто-то начинал снимать! А она: «Ты что, с ума сошел?»

Впоследствии я очень сдружился с Игорем Урьяшом, он учился в параллельном классе. Собственно говоря, мы сдружились после конкурса Чайковского, где вместе играли. Первый раз я попросил его сыграть вместе на четвертом курсе, когда у Анатолия Павловича был концерт класса. В этот день я встретил Игоря на первом этаже консерватории и говорю: «Ну что, вечером сыграем две части сонаты Шостаковича?» — «Конечно! Только репетировать не могу». Ну и нормально, сыграли на концерте без репетиций.

А. С. Теперь вы сами стали педагогом. Ставите ли вы своих студентов в такие же экстремальные условия, как Анатолий Павлович Никитин?

А. М. Если бы не требовательность Анатолия Павловича, у нас бы многого не получилось. Он понимал, что мы — люди не без таланта. Но у пацанов в том возрасте есть много других соблазнов, поэтому он держал нас очень жестко. Сейчас ситуация немного другая. Видно, кому это нужно серьезно, а кто учится просто так, потому что надо диплом получить или потому что родители так сказали. Второй момент — талантливых ребят мало, попадают единицы. Вот почему еще на конкурсе Чайковского такой большой промежуток между лауреатами. Хотя есть ребята очень неплохие. Понимаете, в педагогике очень важно быть психологом, уметь видеть, кого ты можешь «прессануть», кому необходимо сказать жестко, может быть, прямолинейно, а кому категорически нельзя, потому что у человека могут опуститься руки, и тогда все. Вот этим, наверное, и отличается ситуация тогда и сейчас. В юности, кроме как в этой профессии, я себя не видел. Сейчас любой человек, который обучается здесь, может параллельно заняться бизнесом или чем-то еще. То есть он может найти средства, на которые в дальнейшем будет жить. Пойдет музыка, не пойдет... Знаю много случаев, когда уходили играющие люди, говоря: эта профессия их не кормит. Они не могут создать

Х А Р А К Т Е Р И С Т И К А

выпускника Средней специальной музыкальной школы
при Ленинградской ордена Ленина государственной
консерватории им. П.А. Римского-Корсакова

МАСАРСКОГО Алексея Зиновьевича,
1965 года рождения, русского,
чл. ВЛКСМ с 1981 г.

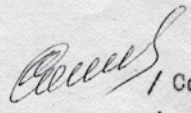


МАСАРСКИЙ Алексей Зиновьевич обучался в Средней специальной музыкальной школе с 1972 года по классу виолончели.

За это время, благодаря упорной работе, проявил себя как способный, целеустремленный ученик, прошедший значительный репертуар.

МАСАРСКИЙ А. — один из лучших виолончелистов школы. В общеобразовательной школе занимался недостаточно серьезно. Оценки 3,4.

Поведение удовлетворительное
Участвовал в общественных мероприятиях школы.
По характеру отзывчивый, скромный, обязательный.

Рекомендуется для поступления в Ленинградскую консерваторию.

Директор школы  Соколов О.Е./
Секретарь партбюро  Ермолов М.М./
Председатель месткома  Васильева Т.А./

27 Июня 1983 г.
г. Ленинград
№ 23

семью, потому что ее не прокормить. А мы занимались, чтобы эта профессия нас прокормила. Разница времен.

Нужно чувствовать специфику, знать психологию, понимать, как студент будет реагировать. Без этого никак. Я часто бываю в образовательном центре для одаренных детей «Сириус» в Сочи, и там был прецедент у одного из профессоров. На него пожаловались дети: мол, мы не будем заниматься, потому что нас доводят до истерики. А у этого профессора метода такая: он сначала доводит ребенка «до кондиции», и дальше тот должен выдать максимум, на который способен. Ребенок этого метода понять, конечно, не может, к тому же в основном дети очень ранимые. У нас было собеседование с местным психологом на эту тему. Преподавание — сложный и тонкий процесс.

А. С. Насколько важны конкурсы для современных студентов?

А. М. Конкурс нужен для того, чтобы в первую очередь охватить большой репертуар сразу. Ведь по программе студент должен в течение полугодия сдать технический зачет — гаммы, два этюда — и сыграть академический концерт — часть концерта или несколько частей сюиты Баха. Конкурс — это программа из трех туров, куда входит старинная, классическая, романтическая и современная музыка. Сюита Баха, два концерта, виртуозные пьесы —

программа не на один концерт. И это надо охватить сразу, одновременно, держать «в руках». Чем полезен конкурс? Это стимул к занятиям. Как сказал мне когда-то Анатолий Павлович: «Неважно, пройдешь ты или нет. Если ты хочешь быстро вернуть форму, научиться владеть собой в эмоциональном и психологическом плане, не бояться сцены, охватывать большой репертуар и быстро учить — надо готовить программу к конкурсу». А поскольку программы к конкурсам отличаются друг от друга, то ты накапливаешь материал. Я за время консерватории оброс основным концертным репертуаром. Потом, естественно, что-то добавлялось, но основной костяк был сделан в консерваторские годы. То, что было выучено тогда, помнится так, что могу сыграть любой концерт завтра, не открывая ноты. Все, что было выучено после... Некоторых произведений я даже не помню.

Vladimir SUSLOV The common cause

Владимир СУСЛОВ Общее дело

Мое первое впечатление о школе относится к 1958 году, когда бабушка привела меня на вступительные экзамены. Они окончились для меня не особенно благополучно: тогда в первый класс брали в основном с восьми лет, а мне было семь. После года обучения в классе Флавия Васильевича Соколова — руководителя отдела педпрактики в консерватории¹ — я успешно

А. С. А сейчас вы охотно пополняете свой репертуар новыми произведениями?

А. М. Прежде всего, произведение должно нравиться. Если я чувствую это, то берусь за него. У музыканта для его полного музыкантского счастья должен быть выбор. И когда есть возможность выбирать вне зависимости от разных обстоятельств — это здорово. По первости я играл все и брался за все — даже не из-за денег, я много играл бесплатно, а чтобы научиться. Потом, когда ты достигаешь определенного уровня, прежде всего, финансовой независимости, когда не надо соглашаться на каждое предложение работы — ты можешь выбрать из того, что тебе предлагают. Мне кажется, что это — великое счастье.

С А. З. Массарским беседовали
Д. Ю. Брагинский и А. А. Савенкова

Recollections of Vladimir Suslov, a special piano teacher and the head of the Piano Department of the Secondary Special Music School. V. Suslov talks about the beginning of his creative activities, the outstanding piano pedagogues of the school the 1960s.

Keywords: V. V. Suslov, M. I. Mekler, A. Y. Zhukovskaya, S. I. Savshinsky, V. V. Sofronitsky, L. I. Zelikhman, T. B. Rusmshevich, A. E. Rubina, I. A. Lazko, G. L. Sokolov, Leningrad Piano School, Secondary Special Music School of the Leningrad (St. Petersburg) Conservatory.

Воспоминания преподавателя специального фортепиано, заведующего фортепианным отделом ССМШ Владимира Владимировича Сулова о начале его творческого пути и о выдающихся педагогах-пианистах, работавших в школе-десятилетке в 1960-е годы.

Ключевые слова: В. В. Сулов, М. И. Меклер, А. Я. Жуковская, С. И. Савшинский, В. В. Софроницкий, Л. И. Зелихман, Т. Б. Румшевич, А. Е. Рубина, И. А. Лазько, Г. Л. Соколов, ленинградская фортепианная школа, Средняя специальная музыкальная школа Ленинградской (Санкт-Петербургской) консерватории.

поступил в школу. Флавий Васильевич был соучеником моего первого педагога по специальности в десятилетке, Марии Иосифовны Меклер; они во многом принадлежали к одной фортепианной школе. Вначале у меня не сложились отношения с Марией Иосифовной, и через два с половиной года я попросил родителей перевести меня к другому педагогу. Но когда пятнадцать

¹ Ныне — действующая в Петербургской консерватории Школа-студия, в которой проходят занятия по сольфеджио, хору, композиции и специальным инструментам, включая фортепиано (подготовительные группы для детей 5 и 6 лет и 1–7 классы).