

Катц, который... сам по себе К 75-летию

Пианист (академист и эстрадник, солист, концертмейстер, ансамблист, импровизатор, джазовый музыкант); солист и художественный руководитель Саратовской областной филармонии имени А.Г. Шнитке, заслуженный артист и заслуженный деятель искусств России; профессор Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, воспитавший более ста двадцати учеников, работающих в разных городах России и за рубежом; композитор (автор эстрадных песен и нескольких мюзиклов, идущих в театрах Саратова, Самары, Омска, Магадана); редактор-составитель собрания эпистолярного наследия Г.Г. Нейгауза (из-во «Дека», 2009), а также автор вступительной статьи и комментариев к письмам (добавим: в полном смысле слова детектив, потративший немало времени на поиски рассеянной по городам и весям неопубликованной ранее корреспонденции Г.Г.); музыковед-просветитель, журналист и музыкальный критик, лауреат премии Областного конкурса «Золотой Арлекин» в номинации «За музыкальную и театральную журналистику» 2010 года. И всё это – **Анатолий Иосифович Катц**, музыкант без границ, с роялем в центре вселенной.

Анатолий Катц – безусловно, один из наиболее ярких, одарённых и самобытных представителей фортепианного Саратова, где его имя пользуется огромным авторитетом и любовью и где за полвека артистической деятельности у него сформировалась своя публика, в зеркале которой, как известно, отражается облик самого артиста. В основном это – интеллигентская среда, «старая гвардия», которую в искусстве А. Катца привлекает доверительность интонации, преодолевающая расстояние между

залом и сценой, где «артист на метр выше всех» (А. Катц). Причём этот особо ценный искренний тон задушевного общения свойственен Анатолию Катцу и когда он играет, и когда говорит (создатель именного филармонического абонементов «Встречи у рояля с А. Катцем», он выступает в этом «жанре» не только в филармонической гостинице). Интеллигентность и сопутствующая ей утончённость, глубина, сердечность выражения, отсутствие внешней броскости, эффектности выделяет искусство А. Катца, создаёт ему «нишу», сообщая его выступлениям особую ауру притягательности.

Каждый артист уникален по-своему, и это «свое» – главный предмет забот пытающихся «разъять» пианиста «на части», понять, из чего складывается его искусство. Если начинать сначала, то это – учителя, которых Анатолий Катц вспоминает с благодарностью и любовью: **Э.И. Штейнбок**, наставник в Центральной школе-десятилетке при Ленинградской консерватории («Она была педагогом очень жёстким, но я ей благодарен на всю жизнь, потому что она, во-первых, научила меня заниматься, во-вторых, проходила со мной много самых разных сочинений» – А.К.); заслуженный деятель искусств России, профессор Саратовской государственной консерватории **А.О. Сатановский**, у которого А.И. Катц учился с 1955 по 1960 год и которому посвятил одну из своих статей («замечательный человек и педагог, очень хороший пианист» – А.К.); народная артистка России, профессор МГК им. П.И. Чайковского **Н.П. Емельянова**, в классе которой он проходил аспирантуру и не так давно принял участие в вечере ее памяти в Москве («Она сейчас, конечно, забыта, но в своё время была очень известной пианисткой – дипломант Второго международного конкурса

имени Ф. Шопена в Варшаве; запись «Исламея» в её исполнении – совершенно фантастическая!» – А.К.).

Творческую судьбу Анатолия Иосифовича во многом предопределила встреча со Святославом Николаевичем Кнушевицким, который принимал у Катца Гос. экзамен в СГК и рекомендовал ему московскую аспирантуру. А чуть позже Святослав Николаевич предложил Анатолию Иосифовичу, работавшему на кафедре Д.Ф. Ойстраха в классе профессора Б.В. Беленького, сотрудничество и гастроли по стране, что для начинающего пианиста стало настоящим даром судьбы. И хотя тандем просуществовал не более двух лет, до последнего дня жизни С.Н. Кнушевицкого, «каждая минута, проведённая с ним, запомнилась на всю жизнь» (А.К.).

Сознавал ли тогда Анатолий Иосифович свою причастность к легенде? Скорее, его захватило живое общение с одним из величайших музыкантов современности, а совместное музицирование с ним (сонаты Бетховена, Брамса, Рахманинова и Бриттена, концерт Дворжака и множество пьес малых форм) было одновременно и счастьем, и школой. И поскольку Святослав Николаевич был частью знаменитого на весь мир трио Ойстрах – Кнушевицкий – Оборин, А. Катц мог с самого близкого расстояния наблюдать творческий процесс и этого уникальнейшего ансамбля.

Карьеру пианиста он начал, фактически «войдя в историю» как «последний концертмейстер Кнушевицкого». Но не это обеспечило ему известность в кругах профессионалов самого высокого класса, которые хотели с ним работать, а после Кнушевицкого его партнёрами были виолончелисты



Михаил Хомицер, Наталья Шаховская, Валентин Фейгин; скрипачи Виктор Демченко и Лиана Исакадзе; Марина Мдивани и Николай Петров в фортепианных дуэтах; позже, в начале 70-х – Игорь Ойстрах и приезжавший в Саратов Мстислав Ростропович, в 90-е годы – флейтист Джузеппе Незе (Италия), и, наконец, правнук Кнушевицкого, виолончелист Сергей Суворов. Ещё в консерваторские годы А. Катц, постоянно концертировавший с Л.В. Гохманом, раскрылся как великолепный ансамблист, способный слышать и чувствовать партнёра, предугадывать ход его мысли, мгновенно реагировать и откликаться («Я очень трепетно отношусь к своему партнёру. У меня уши всё время чуть-чуть впереди, рядом с ним...» – А.К.). А знание репертуара и умение бегло и практически без потерь читать с листа делали его и вовсе незаменимым человеком, когда сию минуту был необходим концертмейстер – во время «праздничной кампании» или на чужом мастер-классе («... мне ставили ноты и говорили, как в знаменитом «номере» у Винокура: «Здесь играть, здесь не играть»...»).

В Анатолии Катце воплотился тип музыканта интуитивного плана, предпочитающего искренность высказывания – «мудрствованиям» и «лукавству», непосредственное

«вчувствование» в музыку – умозрительным построениям. В жизни человек «совершенно реальный» (А.К.), в 70-е годы причастный диссидентской волне (за чтение и распространение запрещённой литературы – Булгакова, Мандельштама, Платонова, Солженицына – он на пять лет был отлучён от преподавания, в течение двух десятилетий был «невъездным: «Я был человеком искусства, русской культуры, который хотел больше знать о своей стране»), в музыке он – романтик. Его пианизм – исконно романтической природы, лишённый экстравертности, широты и размаха «большого» концертного стиля, отмеченный поэтизацией звука, культом его красоты, умением мастерски использовать весь диапазон тембровой палитры фортепиано. Даже в достаточно виртуозных вещах, выдвигая на первый план звуковой аспект исполнительской трактовки, он умудряется не подчёркивать, а оставлять в тени виртуозное начало. Трудно представить, что когда-то он был «жёстким технарём» (А.К.) за роялем: качества блестящего виртуоза в нём стремился развивать Сатановский, и, не обладая ими, Катц не стал бы в свои аспирантские годы лауреатом Всероссийского, Всесоюзного и Международного конкурсов (последний – имени Сметаны в Праге, 1963).

Сегодня «блокбастерный пианизм» (его собственное выражение), потрясающий высокими скоростями и виртуозной эквилибристикой, не имеющий ничего общего с искусством, способным «сказать слушателям какие-либо тихие и внятные, а главное – умные слова» (А.К.), вызывает у него естественный протест: «Быстрой музыки не бывает! Вся музыка – мелодия. Я не понимаю, что происходит, когда Скерцо или Экспромт-фантазию Шопена играют быстро и больше ничего. Пропойте пассаж, фразу, а потом добивайтесь такого темпа, в котором я – слушатель в зале – тоже услышу мелодию, её интонационный смысл...».

Для Анатолия Катца совершенно немисливо существование в безинтонационном пространстве музыкального звучания. Выразительное, осмысленное интонирование для него – важнейшее условие прикосновения к клавиатуре: «Никто не отменял в исполнительском искусстве понятие «интонация» в смысле характера высказывания. Почему оно исчезло из исполнительской культуры? Для своих учеников я придумал упражнение: «проговорить» на рояле, то есть проинтонировать какую-нибудь известную классическую тему в разных интонациях – язвительно, мрачно, ностальгически... И оказывается, интонирование – это физический процесс: язвительная интонация заставляет пальцы «гримасничать» в высокой позиции, мрачная пригибает руку, наливая её «свинцом»...» (А.К.).

Интонация – проявление личности исполнителя, его отношения к тому, что он играет. А это значит думать, вникать, постигать и пропускать через собственное художественное сознание то, что написал автор, в пределах стиля, программы, биографического или психологического контекста исполняемого сочинения. Итого же

самого А. Катц ждёт от коллег-исполнителей и учеников – «своего», осмысленного, выстраданного, что в искусстве стоит на грани прозрения и открытия: «Григорий Соколов в знаменитой ми-минорной сонате Гайдна финал играет в неожиданно медленном темпе, и вместо механического «клавесина» у него получается «шубертиада» чистой воды – это потрясающе!».

В своём искусстве принцип самовыражения он доводит даже не столько до романтической, сколько до импрессионистической крайности (если это «не разрушает авторской логики произведения» – А.К.), вот почему концертное выступление для него – высказывание в контексте сегодняшнего дня и даже минуты: «Весь «ужас» нашей профессии заключается в том, что наше искусство – единственное из всех, развивающееся во времени, а не в пространстве. Если я что-то забыл в картине Айвазовского, я могу пойти в музей и посмотреть, что же я там забыл. А если кто-то мне скажет: «Вчера на Вашем концерте я нечаянно отвлекся и пропустил пол мазурки Шопена, Вы не могли бы мне ещё раз её сыграть?» – я отвечу: «Могу». Но я уже по-другому сыграю, потому что сегодня у меня – другое настроение и самочувствие, на улице погода другая...». По этой причине Анатолий Катц достаточно равнодушно относится к коллекционированию записей собственных выступлений (хотя они у него есть), для него не существует раз и навсегда найденной и тиражируемой трактовки. Произведение рождается заново из глубины души и ощущения текущего момента, это всегда живая становящаяся субстанция, мысль.

Излюбленный педагогический метод Анатолия Иосифовича, позволяющий ощутить непосредственное дыхание произведения, в буквальном смысле «прикоснуться» к мысли автора, почувствовать её живое движение – импровизация в рамках изучаемого произведения, не дидактическое разучивание текста,

а творческое постижение по принципу предлагаемых обстоятельств («что могло бы быть, если бы композитор пошёл в другую тональность...» – А.К.). Отсюда непосредственно вытекает идея исполнительского «театра» («Вы никогда не задумывались над тем, почему наша профессия называется «играть» на рояле?» – А.К.), в котором «человек, сидящий за роялем, «сочиняет» музыку Моцарта, пользуясь своим дыхательным, зрительным и слуховым аппаратом, – музыку, которую вчера вечером написал никому не известный композитор, мой близкий друг Моцарт, и она так мне понравилась, что я за ночь выучил и сегодня играю впервые. В этом – искусство (А.К.) – в том, чтобы осмыслить каждую фразу, каждый пассаж как личность, каждый модуляционный ход, мелодический поворот, динамический нюанс, каждое subito – как событие, логичное и непредсказуемое одновременно. Причём «когда говорят об исполнительском театре, это ни в коем случае не внешняя экспрессия, со вскидыванием рук и головы – только внутреннее состояние» (А.К.). Анатолий Иосифович за роялем – почти полная внешняя неподвижность, предельная собранность, зрительная и слуховая сосредоточенность на клавиатуре, полное отсутствие внешней «картинной» пластики, как бы участвующей в лепке музыкального образа, и абсолютно «говорящие» и «действующие» пальцы. Внешняя сдержанность, равносильная саморастворению в звук, перевоплощению в музыкальные образы...

Анатолий Катц как пианист-романтик совершенно естественно отдаёт предпочтение репертуару XIX века. Но притом, что на первом месте у него стоят Шуберт, Шопен, Брамс, он является необыкновенно разносторонним музыкантом, совмещающим весьма отдалённые стили – от «клавесинистов и импрессионистов» (название одной из его программ, «открытой «на кончике пера»» – А.К.) до современных российских

авторов (Щедрин, Слонимский, Устовская, Сильвестров, Худoley), включая пианистический авангард, причём преимущественно оркестровый. Он первым в России исполнил Симфонию для фортепиано с оркестром Бернштейна «Век тревог» и «Ritmica ostinata» Акиры Ифукубы, впервые представил саратовской публике Концерт Шёнберга для фортепиано с оркестром, «Турангалиллу» Мессиана, Четвёртую симфонию Шнитке и множество других сочинений. Владение столь редким репертуаром давало возможность широких творческих контактов (его отовсюду приглашали, заказывали исполнение), позволяло решать проблему свободы творчества в стране, где она всегда была актуальна («В своё время за Бернштейна мне здорово «досталось» от чекистского начальства – сначала на гастролях в Томске, а потом и в Саратове» – А.К.), и, самое главное, позволяло жить в ногу со временем, постоянно расширяя свой музыкантский кругозор, осваивая новый музыкальный язык со всеми его техническими сложностями и трудностями интерпретации – не каждый концертирующий пианист сегодня находит удовольствие в работе с таким материалом.

И, внося последние штрихи к портрету, закончим его в стиле самого Анатолия Катца, который не любит громких окончаний и в своих выступлениях старается их избегать, его же «тихим и внятным словом» о том, для чего он выходит на эстраду: «Как говорила Марина Цветаева, «эстрада» – от слова «радость»... Я никогда не стремился потрясти публику виртуозным или трагедийным началом – это не в моём характере, не в моём жанре, не в моей ментальности. Я хочу, чтобы слушатель задумался, просто посидел и подумал о себе, о жизни, о мире, о себе в этом мире и о мире в себе...».

Н.В. Королевская