

Міністерство культури України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

О. Пінчук

CANTO SOSPESO
КНИГА ПРО В. В. ТОПІЛІНА

Харків
2018

УДК 780.616.432.071.2(477.54-25)

ББК 85.315.42-73(4УКР)-8

П 32

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
протокол № 4 від 24 листопада 2016 р.*

Рецензенти:

Губаренко-Черкашина М. Р., доктор мистецтвознавства, професор
НМАУ імені П. І. Чайковського, заслужений діяч мистецтв України,
академік Національної академії мистецтв України

Очеретовська Н. Л., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач
кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського

Пінчук О. Г.

П 32

Santo sospeso / Перервана пісня: Книга про В. В. Топіліна : Моно-
графія / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Кот-
ляревського — Харків : Вид-во «Естет Прінт», 2018. — 456 с.
ISBN 978-966-97844-0-7

Книга «Santo sospeso: Книга про В. В. Топіліна» є спробою висвітлити життєвий та творчий шлях видатного, легендарного музиканта – піаніста і педагога – в максимально можливому на сьогоднішній день обсязі, без «темних плям» і купюр, які притаманні усім небагатьом друкованим працям про нього і які зумовлені обставинами життя піаніста та законами суспільно-політичного режиму нашої, в недалекому минулому, спільної країни. В основу книги покладені рідкісні архівні матеріали та нечислені друковані праці про В. В. Топіліна, які виникли до початку нашої пошукової роботи над темою і під час її. Новим – найціннішим та найцікавішим матеріалом є спогади про В. В. Топіліна, які зібрані автором проекту впродовж 2009–2018 років; вони склали основну – другу – частину книги; поряд з ними ми розмістили і ті друковані матеріали, котрі накопичила бібліографія з теми. Цьому матеріалу передують авторський нарис про життєвий та творчий шлях В. Топіліна, написаний за матеріалами, зібраними і доступними на цей час, з урахуванням сучасного підходу до історії вітчизняної культури, вільного від ідеологічних обмежень минулого часу. Додатки до книги містять в собі бібліографічний список літератури про Топіліна, список його аудіозаписів, світлини різних років та фотодокументи, відомості про авторів спогадів та матеріалів про Топіліна. До книги додається компакт-диск із записами В. Топіліна, які були знайдені, відновлені та оцифровані.

Книга рекомендована широкому колу читачів, які цікавляться історією вітчизняної музичної культури, історією піанізму та фортепіанної педагогіки.

УДК 780.616.432.071.2(477.54-25)

ISBN 978-966-97844-0-7

© Пінчук О., 2018

До 110-річчя з дня народження

*Книга про В. В. Топіліна –
наша реабілітація музиканта,
на жаль, запізніла...*



ПЕРЕДМОВА

*Ми живі доти, поки пам'ятаємо
про минуле та віримо в майбутнє.*

Всеволод Володимирович Топілін (1908–1970) – випускник Харківської консерваторії¹ 1928 року і аспірантури Московської консерваторії 1941 року – вихованець шкіл П. Луценка і Г. Нейгауза, талановитий концертуючий піаніст-віртуоз і педагог, який відіграв помітну роль в становленні радянської і, зокрема, української музично-виконавської культури, видатний музикант, рівень майстерності якого, за деякими, що дійшли до нас відгуками, можна порівняти в наш час з рівнем гри С. Ріхтера, А. Ведерникова і самого «великого Генріха» – Г. Г. Нейгауза. На початку 30-х років його оцінювали в іншому контексті: *«Серед піаністів, які в різні роки працювали на Україні, Всеволоду Володимировичу Топіліну належить видатне місце. Ім'я музиканта по праву називають поряд з ім'ям В. Пухальського, Ф. Блуменфельда і Г. Беклемішева»*².

А, між тим, зараз його ім'я не відоме навіть багатьом музикантам. Трагічні події ХХ ст., що випали на долю В. В. Топіліна і зламали його життя і кар'єру (війна, полон, німецький концтабір, радянський концтабір), в післявоєнні роки викреслили його зі сфери суспільної діяльності, зберігши в пам'яті дуже небагатьох людей і не тільки музикантів довоєнний легендарний образ піаніста в ореолі європейської слави. Очевидна несумірність значення особистості В. В. Топіліна з бідністю інформації про нього, яка, як ми тепер розуміємо, і не могла з'явитися за його життя. Відсутністю спеціальних робіт про піаніста³,

¹ В ті роки – Музично драматичний інститут (Муздрамін).

² Бойков В. Г., Вітовський О. І. Згадуючи професора // Музика. — 1984. — № 2 — С. 30.

³ Найперші публікації В. Бойкова та О. Вітовського 1983 та 1984 років подають неповну інформацію про життєвий шлях музиканта, що було обумовлено ідеологічними обмеженнями радянської цензури того часу. При тому, що перша з них (1983), яка була виконана за планом методичної роботи, не була опублікована, існувала на правах рукопису, тому була невідомою широкому загалу. Третя їх публікація 2001 року –



що правдиво і без купюр висвітлюють його життєвий і творчий шлях, та прагненням до справедливої суспільної оцінки його місця у вітчизняній музичній культурі визначаються цілі цієї книги: 1) розширити знання про великого музиканта і педагога, новими деталями і фактами заповнити прогалини в нашій уяві про нього; 2) відновити статус В. В. Топіліна в історії вітчизняного піанізму; 3) привернути увагу до не просто забутої, а несправедливо вилученої із пам'яті сучасників сторінки недавньої історії нашої музичної культури. Це треба зробити для того, щоб нові покоління музикантів – і сучасні, і майбутні – не задавали питання: «Чому ми цього не знаємо?».

Паралельно до головної теми виникає інша – тема трагічної долі музиканта-патріота світового рівня в умовах жорстоких обставин війни і нелюдського режиму та безжалісних законів радянської влади, якою Топілін був несправедливо засуджений, як багато інших радянських громадян, що пережили війну, окупацію, полон, фашистські концтабори та підневільну працю, потім довгі роки перебував у радянських таборах і засланні, а в подальшому важкому поверненні до нормального життя був приречений... і на забуття. Здивування, що межує з протестом і обуренням, висловив Рудольф Баршай: *«Когда из плена возвращались домой русские пленные, их сажали в тюрьмы сразу, первым делом. Мы думали... Мы так возмущались: ведь эти люди уходили на фронт добровольцами. Скажем, Всеволод Топилин, прекрасный пианист, мой знакомый: он разве виноват, что в плен попал? Не хотел умирать, ему было предложено – либо в плен, либо убьют на месте. Он остался жив. А когда вернулся – просидел в сталинских лагерях. И так многие, очень многие, огромная часть народа, победившего в войне»*⁴.

є текстовим повторенням під іншою назвою двох попередніх робіт. Стаття М. Б. Степаненка 1998 року подає інформацію більш повно, без ідеологічних обмежень, але вона вперше була надрукована в Німеччині і залишалася невідомою в нашій країні, доки не була двічі перевидана на Україні в перекладі на українську мову в 2012 і в 2016 роках. В 1990 році ім'я В. Топіліна, нарешті, з'явилося в Музичному енциклопедичному словнику під ред. Г. В. Келдиша (с. 549). В подальшому матеріали про В. Топіліна з'являються в книгах Л. Ф. Лисенко (1998), О. М. Снегірьова (2001) в статтях О. В. Кононової, але попутно, в контексті інших тем (див. бібліографічний список).

⁴ Нота. Жизнь Рудольфа Баршайа, рассказанная им в фильме Олега Дормана. URL : <https://www.livelib.ru/book/108921/readpart-nota-zhizn-rudolfa-barshaya-rasskazannaya-im-v-filme-olega-dormana-oleg-dorman/~27>.



Із інтерв'ю Іллі Сергійовича Глазунова Дмитру Гордону: «*Когда я приехал в Сибирь <...> высокого красавца там встретил – он работал в театре электриком... Оказалось, князь Оболенский, в прошлом доцент ВГИК'а, а попал он в места отдаленные, потому что его взяли в плен. Оболенский рассказывал: “Я очнулся – кругом немцы...” Кстати, перед боем им выдали – и это не анекдот! – какие-то музейные ружья, по одному на несколько человек – так в чём же его вина?... Сталин, что общеизвестно, издал приказ: “Нет пленных – есть предатели, изменники Родины, и их надо расстреливать”... Таких вот невиновных Сталин расстреливал, а немцы советских морили голодом, потому что тов. Джугашвили, который назывался Сталиным, подписывал Женевскую конвенцию об обращении с военнопленными отказался и тем самым лишил своих пленных граждан защиты...»⁵.*

Найбільш проникливі люди зуміли передбачити трагічні наслідки для професійної діяльності людей, яких Сталін назвав зрадниками. Як вирок, звучить пророцтво все розуміючого Григорія Ісідоровича Букштама (в минулому – скульптора, художника-графіка), який знав Топіліна як прекрасного піаніста, акомпаніатора видатного Ойстраха, з яким познайомився перед початком Другої світової війни: «*Топилин провел в немецком плену около двух лет. Приехав в Москву в 1946 г., он уже был лишён возможности вернуться в большой музыкальный мир* (выделено мною – Е. П.). *Не помогли и хлопоты Ойстраха, после чего Сева – приятный человек и серьёзный музыкант, куда-то исчез...»*⁶.

Можна навести слухні думки Віталія Коротича у зв'язку з системою заборон і дозволів, що склалися в суспільстві, створеному у нас: «*После Второй мировой войны у нас отправляли в концлагеря “возвращенцев”* (не тільки “возвращенцев”, но и “невозвращенцев” – Е. П) – *людей, побывавших во вражеском плену и чудом сумевших там выжить. Их объявили предателями за то, что они сдались в плен, а не пустили себе в лоб последнюю пулю. А в Америке, например, сол-*

⁵ Гордон Д. Интервью с И. С. Глазуновым // Бульвар Гордона. — 2017. — № 52 (660). — С. 11.

⁶ Цит. по: Гордон А. Прощай маэстро. Памяти Григория Букштама, Художника и Человека. Электронный ресурс. — Режим доступа : <http://www.newswe.com/index.php?go=Pages&in=view&id=4219>.



*дат , возвратившихся из плена, встречали с почестями и награждали специальными медалями за то, что они сумели выжить и сохранили жизни для своих семей и страны. Даже в бесконечно сражающемся с бесчисленными врагами Израиле человек, оказавшийся в плену, имеет право выболтать все секреты, которые знает. Главное – выжить, потому что основное богатство на свете – жизнь человека. Нас от этого долго отучивали и, кажется, отучили*⁷.

*В армиях многих государств существует правило, по которому военнопленный должен прежде всего сохранить свою жизнь, не героизировать, а попав в плен, выдать все известные секреты, если так можно спастись. Капитаны отловленных шпионских ихун выкладывают на стол коды, называют адреса и выступают по радио, проклиная своих недавних начальников (помню, именно так повел себя капитан американского корабля-разведчика “Пуэбло”, некогда задержанного северными корейцами, но спасшего таким образом себя и экипаж и награжденного по возвращении)»*⁸.

На жаль, не тільки нові покоління, але і попередні, які пережили війну, не знають усю правду про неї – ту **заборонену правду** про війну, коли люди намагалися знайти баланс між своєю правдою, яка виправдовує їх життя і поведінку, і офіційною версією історії і війни – правду, яку не бажали знати. Про це намагалися не говорити, тому що багато з того, що відбувалося в дійсності, не вкладалося в кліше, в стереотипи радянської пропаганди і офіційної історії. Частіше вона (ця правда) прохоплюється саме в спогадах її живих свідків, а не в офіційних джерелах та документах. Сьогодні в країні колосальний запит на таку справжню правду. С. Ю. Юшкевич у своєму нарисі «Сєва», що завершує другий розділ і всю книгу, доторкнувся до теми «Митець і влада» в її локальному ракурсі; він зумів розгорнути дослідження долі В. В. Топіліна в контексті подій і окремих постатей, пов'язаних з ним, подати таку їх інтерпретацію та оцінку в умовах часу та кон-

⁷ Виталий Коротич. Право на запрет // «Бульвар», № 47 (474) 2004, ноябрь. Режим доступа : http://bulvar.com.ua/gazeta/archive/s474-47_1091/438.html.

⁸ Виталий Коротич. «Разруха не в клозетах, а в головах» // «Бульвар гордона», № 32 (536) 2015, август. Режим доступа : http://bulvar.com.ua/gazeta/archive/s84_/«razruha-ne-v-klozetah-a-v-golovah».html.



кретних обставин і на основі новітніх публікацій, що дозволяє автору розглянути їх всебічно, без офіційних ідеологічних обмежень і дійти до **суттєвої переоцінки** подій і постатей.



В. Суслін – композитор та піаніст, ініціатор нашого проекту (1942–2012)

2008–2009 роки мали б стати в нашій країні, але не стали, роками пам'яті В. Топіліна, хоча музичний світ і відгукнувся на його ювілейну дату окремими значущими подіями. Так, в березні 2009 року в м. Ессені (Німеччина) планувалася наукова конференція пам'яті В. Топіліна, присвячена 100-річчю від дня його народження. Відбувся вечір пам'яті, який організував і провів піаніст Євген Ржанов, колега В. Топіліна в роки його роботи в Київській консерваторії (1962–1970), який тоді жив в Німеччині. Виявилось, що в Німеччині багато людей, які знали і пам'ятали В. Топіліна. Один з них – композитор Віктор Суслін, випускник Харківської муздесятирічки 1961 р., один з перших учнів В. Топіліна за спеціальністю фортепіано по його поверненні до Харкова, – написав для цієї конференції кілька сторінок спогадів і надіслав

їх мені, щоб відродити і в Харкові пам'ять про великого музиканта і свого улюбленого вчителя, з наказом: *«Харьков должен помнить Топилина!»*⁹.

Вважаю за потрібне підкреслити активну роль «топілінської діаспори» в Німеччині для привернення уваги до Топіліна – його долі, його життя, його постаті та значення його діяльності для української піаністичної культури.

Повільно, поступово, не без труднощів вимальовуються віхи життя і творчого шляху В. Топіліна. Потрібно сказати, що багато обставин його життя нам не відомі і навряд чи будуть коли-небудь відомі. У нього були поважні причини їх приховувати (дворянське

⁹ В кінці грудня 2008 р. конференція, присвячена пам'яті В. В. Топіліна відбулася і в Києві (див.: Часопис. — 2009. — № 1. — С. 149).



походження, участь батька в білогвардійському русі). У долі В. Топіліна відбилася різними гранями трагедія мільйонів людей – цілого покоління, молодість і зрілість якого припала на радянський період з його характерними мітками – війнами, безпідставними арештами, розстрілами, концентраційними таборами, необхідністю приховувати своє минуле, своє походження, під страхом арешту знищувати сімейні реліквії, фотографії та документи. Важко розраховувати на архівні матеріали: час був тривожний, нестабільний. Імені В. Топіліна не зустріти в Музичній енциклопедії. Немає його і в доповненнях до шостого тому, виданого в 1982 (!) році¹⁰. Трагічний післявоєнний «послужний список» В. Топіліна, зазначений арештом, концтабором і засланням, став причиною того, що музичні діячі не могли навіть згадувати його імені в своїх матеріалах, спогадах, книгах, а якщо і називали таке, то цензура його безжально викреслювала; багато хто не хотів спілкуватися з піаністом.

Про ситуацію в радянській культурі з початку 30-х років пишуть: *«Если человека репрессировали, то все, что было с ним связано, безжалостно уничтожалось и вымарывалось: переставали исполнять музыку, не выставляли картины, не показывали фильмы... не публиковали их произведения, а ранее опубликованное находилось под запретом и могло быть причиной ареста, если его находили при обыске»*. Проте в цій політиці були парадоксальні винятки. Про Бориса Андрійовича Бабочкіна (виконавця ролі Чапаєва у відомому кінофільмі «Чапаєв») згадує його старша дочка Наталія Борисівна в інтерв'ю Дмитру Гордону: *«Арестовав отца, власть должна была бы отказаться от “Чапаева”, а она не могла себе этого позволить – лента имела огромное идеологическое и, как сказал после премьеры Сталин, воспитательное значение»*¹¹.

Як пише Є. Еткінд в зв'язку з творчою долею Миколи Заболоцького, табірно-тюремна тема була заборонена за радянських часів не

¹⁰ Музыкальная энциклопедия. В шести томах. — М. : Сов. энциклопедия, 1972–1982. Тільки в 1990 році з'явилася маленька стаття про В. В. Топіліна в Музичному енциклопедичному словнику (ред. Г. В. Келдиш). — М. : Сов. энциклопедия, 1990. — С. 549.

¹¹ Бульвар Гордона. — 2014. — № 3. — С. 13.



тільки в 30–40 р.р., а й пізніше. Відзначаючи на прикладі М. Заболоцького, як ця тема обходиться мемуаристами, простежуючи еволюцію її дозволів і заборон, Є. Еткінд вказує конкретні періоди «потепління» і «похолодань» вже в повоєнний час, аж до середини 80-х рр. «У 1977 році було заборонено навіть згадувати про терор 30-х». У збірнику спогадів про М. Заболоцького, що вийшов до 20-річчя його смерті (1977), син поета змушений був написати: «Между ленинградским и московским периодами жизни были 10 лет странствий и испытаний ...». Як пише Є. Еткінд, *«таков предел нашей свободы печати: вместо “10 лет концлагерей и ссылки” можно сказать “10 лет странствий и испытаний”. Чем не свобода? Ведь можно же произнести слово “испытания”? Не только “странствия”. Так дозволяется сыну вспомнить об отце; понятно, что другим разрешено ещё меньше»*¹².

Матеріали, що стосуються післявоєнного періоду життя В. Топіліна (а більш ранні – фактично не існують: або не написані, або знищені) і опубліковані в роки гласності (після 1985), або обходять цю тему або висвітлюють трагічні події життя музиканта, пов'язані з його перебуванням в таборах, засланні, з поверненням до нормального мирного життя. У них Топілін постає в умовах жакхливих, але в оточенні кращих людей свого часу – в спілкуванні з найталановитішими, найосвіченішими і найрозумнішими представниками інтелігенції: художниками, артистами, вченими, які всім своїм життям, мистецтвом і працею, всупереч обставинам, зберігали в собі людську гідність і допомагали зберегти її іншим. У долі В. В. Топіліна постала на повний зріст проблема «митець і влада» в одному з її найтрагічніших ракурсів, а саме, в умовах радянського тоталітарного режиму з його нелюдськими законами. Вивчення цієї сторони життя В. Топіліна допоможе нам відчувати антигуманний характер епохи, що пішла, усвідомити її правду і брехню і поставити собі питання: які ще пласти невідомого нам духовного і творчого життя ховаються під покривом забуття. Воістину, як з гіркотою пише О. В. Кононова, *«должно было пройти несколько десятилетий <...>, чтобы новые поколения, наконец-то,*

¹² Заболоцкий Н. А. История моего заключения // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 2. — М.: Прогресс, Феникс, 1990. — С. 313, 314.



вплотную заинтересовались опытом своих предшественников, возродили культурное наследие, оставленное ими, и в полный голос назвали имена подлинных национальных героев<...>»¹³.

Цей розділ слід закінчити словами В. В. Задерацького: «Всеволод Топилин – пианист великого дарования, обещавшего мировой артистический полёт. Но уже на взлёте он столкнулся с безжалостной судьбой, опрокинувшей надежды и чаяния. Всеволод Топилин – грубо вырванная страница из золотой книги **мировых художественных значений** (выделено нами – Е. П.). Пройдя немыслимые испытания, он сумел возродиться в облике Учителя – наследника великой школы Нейгауза. Но ему не достало сил вернуться к артистической деятельности. Редкие артистические эпизоды последних лет его жизни – изумившие всех, но так и не зафиксированные записью и даже в описаниях художественные события. “Canto sospeso” (“Перерванная песнь” – ит.) – таким мог бы быть заголовок печальной повести его жизни». Назва нашого нарису – «Canto sospeso» – належить В. В. Задерацькому. Сумну повість про трагічну долю Всеволода Топіліна він запропонував так назвати в передмові до моєї давньої публікації одного із перших нарисів¹⁴.

Мене часто запитують, чому я почала розробляти цю тему. Відповідь не оригінальна: абсолютно випадково, але і закономірно. Випадковість в тому, що вибір припав на мене, а вища історично справедлива закономірність – в необхідності саме зараз, коли ще живі ті деякі сучасники «післявоєнного» Топіліна, які його знали, які його пам'ятають і які можуть публічно сказати своє слово про нього. Але не могли цього зробити раніше, щоб віддати йому належне за його життя. Час обрав мене, тема знайшла мене, а я збрала команду. Саме зараз настав час «збирати каміння». Раніше було не можна, пізніше – буде пізно. І ми дещо встигли зібрати, хоча деяких потенцій-

¹³ Кононова Е. В. Илья Ильич Слатин – основоположник профессионального музыкального образования в Харькове // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. праць ХДУМ ім. І. П. Котляревського. — Вип. 18 : Мистецтво та освіта сьогодні: До 135-річчя музичної професійної освіти на Слобожанщині. — Харків : Кортес, 2006. — С. 21.

¹⁴ [Задерацкий В. В. Предисловие] // Пинчук Е. Унесенный штормом террора. Из черных страниц истории нашей // PianoФорум. — 2013. — № 2. — С. 50.



них учасників втратили, особливо прикро, що втратили вже під час роботи над проектом (В. Г. Бойков, А. П. Муравський, В. Селівохін, С. Кулик, Е. Попова (Доманова)). А ще більш прикро, що не змогли залучити деяких учнів В. Топіліна – тих, кого знайшли, але хто не відгукнувся. А є ті, яких не знайшли, і це поле для роботи майбутніх дослідників.

Шлях до теми був не простим і багатоступеневим. Виконавши наказ Віктора Сусліна, я повинна була б зупинитися. Але послідовно стали траплятися неймовірні події, які не давали зупинитися, а вимагали йти далі. Виступ на конференції в ХССМШ, де не тільки були музиканти і колишні учні, які пам'ятали В. Топіліна, але, здається, навіть стіни пам'ятали його (адже він три роки жив у школі), викликало неймовірне збудження; мені стали називати його колишніх учнів. Відкрилася перспектива пошуку матеріалів і накопичення спогадів від них; крім того, Віктор надіслав цікаві матеріали, які я не встигла обробити. Так з'явилася необхідність їх оприлюднити. Чудовим чином з'явився далекий родич В. В. Топіліна, що складав родовід свого роду і в пошуках матеріалів про Всеволода Володимировича вийшов на Харківську консерваторію; в ході подальших своїх досліджень він роздобув невідомі нам матеріали про родину В. Топіліна та його родичів і передав нам. Завдяки цьому ми дізналися про нього, а він дізнався не тільки про матеріали особової справи Топіліна, які його цікавили, а й про те, що в Харківській консерваторії почалося вивчення життя Топіліна. Опубліковану за матеріалами конференції в ХССМШ мою першу статтю родичі Топіліна, які зараз живуть в США, виклали в Інтернет. Вона і особливо спогади В. Сусліна викликали бурхливі обговорення на форумі в Інтернеті, їх прочитав В. В. Задерацький. І тоді Всеволод Всеволодович замовив мені статтю про Топіліна для свого журналу. Кілька спроб зупинитися виявилися просто неможливими. Почався пошук учнів, а вони «розлетілися» по всьому світу. Багато людей залучилися до роботи, яку зупинити вже було неможливо. Продовження вимагали також і підтримки дуже поважних музикантів, їх упевненість в необхідності роботи над темою, і, звичайно, їх допомога і подяка. Хіба можна було не прийняти благословення Всеволода Всеволодовича Задерацького (Москва)?: *«Создание книги о Топилине – благая весть и светлая мысль. Мне кажется, Вы долж-*



ны взять на себя эту ношу, поскольку Вами уже так много сделано на этом пути!» (3 листа до автора). Чи підтримку Валерія Михайловича Воскобойникова (Рим): «открывают и писать правду о нашем тяжелом прошлом и о людях, которые его перенесли – по-моему, самая благородная миссия, которую нам стоит выполнить, несмотря на непонимание между поколениями, очевидно, – неизбежное»¹⁵ (3 листа до автора). Чи не відповіді на неочікуваний телефонний дзвінок Миколи Сука (США) та на слова подяки, висловлені Олександром Вітовським (Ессен, Німеччина)? А приписка до спогадів про В. Топіліна Володимира Піковського (Ізраїль): «Спасибо за <...> память о моем учителе и за ту работу, которую вы делаете в память об этом замечательном человеке <...>? Хіба можна було не помітити трепетного ставлення до Всеволода Володимировича і знехтувати почуттями його учня? Всім згаданим тут моїм колегам (і не згаданим) я дуже вдячна, хоча немає всіх їхніх імен у списку учасників проекту. А історія пошуку – це дуже захоплююча і окрема історія.

Книга складається з 2-х частин: в першій – нарис про життєвий і творчий шлях Топіліна, а друга містить спогади, статті, матеріали та дослідження його учнів і колег. Нарис С. Ю. Юшкевича, який з'явився ледь не останнім, «зруйнував» заплановану спочатку структуру книги. Несподівано вона стала подібною до тричастинної форми з динамічною синтетичною репрізою завдяки завершальному характеру: 1. останній структурній позиції в книзі; 2. масштабності та тематичній розвинутості її змісту. А головне: він має риси синтетичного жанру (і спогадів, і дослідження) і розвиває різні тематичні лінії, що намічені в матеріалах, які передують йому.

У роботі над нарисом ми дотримувалися наступних принципів побудови тексту: 1. тексти автобіографій В. В. Топіліна, його особової справи і «Рассказы В. В. Топилина», – канва оповіді, основна структуруюча лінія нарису; 2. перші опубліковані статті В. Г. Бойкова та О. Ю. Вітовського (1984) та М. Б. Степаненка (1998) – найбільш

¹⁵ Але нове покоління не однорідне: одні – на позиціях заперечення усього минулого (вічний конфлікт батьків та дітей), інші – навпаки, цікавляться: адже недарма моїми студентами було задане питання: «А чому ми цього не знаємо?» Це докір нам, тобто вони хочуть знати.



наближених до В. В. Топіліна його учнів київського періоду – мають права першості як першоджерела. До них слід додати методичні рекомендації Бойкова та Вітовського (1983) в рукопису та надіслані як рукопис спогади В. В. Єрмакова та К. В. Фадєєвої, як джерела достовірної інформації¹⁶.

Багато сторінок книги О. М. Снегірєва «Піаністи України ХХ ст.» (2001) присвячені В. В. Топіліну у зв'язку з різними темами книги, зокрема, пов'язаними з його діяльністю в Харкові та Києві після визволення. Ці тексти були максимально збережені, як носії інформації про Топіліна, отримані від нього самого, незважаючи на тематичні (сюжетні) повторення¹⁷; 3. інші праці Бойкова та Вітовського (1983, 2001) та Степаненка (2013, 2016) в частині текстового повторення потрапили під суттєве скорочення або зовсім не включені до збірки¹⁸; 4. цитування матеріалів оформлюється наступним чином: на друковані видання, що пов'язані з Топіліним та включені в нашу книгу, як і на матеріали особової справи Топіліна та спогади про нього, підрядкові виноска не даються; підрядкові виноска даються лише на друковані видання, які тематично прямо не пов'язані з Топіліним; всі цитати та виноска на них подаються на мові оригіналу.

Наша мета – спираючись на матеріали із особової справи В. В. Топіліна та першоджерела, як канву життєпису, ми намагалися пунктирно зазначену лінію життя та творчої діяльності піаніста наповнити фактами та «живими» подробицями, почерпнутих із спогадів, зібраних нами, а також із небагатьох інших джерел, де є хоча би якісь згадки про Топіліна. Ми намагалися по зможі уникати текстових повторень, запозичених із загальнодоступних джерел інфор-

¹⁶ Як пише В. Єрмаков, «были очень теплые, доверительные отношения; факты биографии Всеволода Владимировича я узнал из его рассказов, инициатива всегда исходила от него, а я был благодарен за его откровение и доверие».

¹⁷ Слід мати на увазі, що існує архів В. Г. Бойкова в Донецьку, до якого ми не маємо доступу. Бойков мав наміри працювати над книгою про Топіліна, збирав матеріали, мав листування з С. Ріхтером (відомо із телефонної розмови з вдовою В. Бойкова А. Орищук). З початком війни родина Бойкова покинула місто, і зараз А. Орищук працює в Китаї.

¹⁸ як скорочене перевидання під іншою назвою (Бойков, Вітовський 2001) чи як перевидання в перекладі на українську мову (Степаненко 2013, 2016).



мації¹⁹ і самоповторення в перевиданнях. При цьому була складність уникнути повторень саме в спогадах, і саме в сюжетній лінії життєпису. Їх доводилося зберігати, тому що мало матеріалів і кожний факт, подробиця, нюанс, мають особливе значення і особливий сенс в тому локальному контексті, в якому перебуває автор спогадів. Тому в спогадах тематичні повторення неминучі і вилучення їх із контексту спогадів порушило би не тільки цілісність авторського тексту, але й і змінило би «обличчя» автора, чого не хотілося би не допускати. У кожному з цих унікальних спогадів «проглядає» і їх автор – зі своєю ситуацією, в певний період життя і навчання, зі своїми проблемами і відносинами з Топіліним. Кожен з текстів, прочитується на одному диханні, подає багатоаспектний образ Топіліна, створюючи таку цілісність, що дуже важко і «боляче» видаляти окремі фрагменти, щоб сумарно з іншими спорідненими тематично, характеризувати якусь одну сторону цієї феноменальної особистості.

Я дякую всім, хто написав про В. Топіліна. Без них не було б цієї книги. Я дякую всім, хто допомагав знайти авторів, допомагав у роботі над текстами, в підготовці книги до друку, до видання.

Хочу висловити подяку за розуміння важливості моєї роботи, постійну допомогу і підтримку на всіх етапах її просування: ректору Харківського національного університету мистецтв імені П. І. Котляревського Народній артистці України, професору Веркіній Т. Б., проктору з наукової роботи, доктору мистецтвознавства, професору Драч І. С., завідувачу кафедрою теорії музики, доктору мистецтвознавства, професору Очеретовській Н. Л.

А також колегам Харківського університету мистецтв доктору мистецтвознавства, професору кафедри теорії музики Козак О. І., Заслуженому артисту України, професору кафедри спеціального фортепіано Юшкевичу С. Ю., кандидату мистецтвознавства, доценту Фекеке О. В., Заслуженій артистці України, доц. кафедри сольного співу Тарасовій-Морозовій Л. В., концертмейстеру кафедри сольного співу Клебановій С. В., редакторам науко-редакційного відділу ХНУМ

¹⁹ наприклад, із Музичного енциклопедичного словника під ред. Г. В. Келдиша, що був виданий 1990 р. – єдиного тоді енциклопедичного видання, де був матеріал про В. В. Топіліна.



Дербас О. М. та Русаковій Л. В., кандидатам мистецтвознавства Сердюк Я. О. (викладачу кафедри теорії музики ХНУМ) та Криворуковій О. Є., архіваріусу канцелярії ХНУМ Бортнік Л. Б., начальнику відділу ТЗН ХНУМ Бунецькому В. Л., завідувачу навчально-наукового центру ХНУМ Осиповій Л. А., випускниці кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського Кочурі О. В., а також моїм студентам, майбутнім музикознавцям Бичеку М., Левченко А., Любченко В., Кузьмич І., Седлецькому Ю.

За підтримку, допомогу в розшуку та сприяння налагодженню контактів з учнями Топіліна велика подяка директору щоквартального журналу «РіаноФорум» Брокановій М. Е. та генеральному директору Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця Зільберману Ю. А.

Щиро дякуємо нашим помічникам: Войцеховській П. Е., Гінзбург В. Л., Данилову В. В., Довбні А. В., Дольберг О. М., Задорожній П. В., Ірхі І. В., Панченко Д., Педько С. Н., Пергаменцеву Ю. А., Суздальцевій Л., Чибісовій Е. А., Шукайло В. Ф., Янсон М. І.

Не можна не назвати імена інших помічників, зусилля яких сприяли пошуку матеріалів і просуванню цієї роботи; це – Татаринський І. О., Щербінін Ю. Л., Палкіна Н. І., Жолтоног А., Воскобойников А. М.



ABSTRACT

Vsevolod Vladimirovich Topilin (1908–1970) is a concert pianist-virtuoso and a teacher who played a significant role in the development of Ukrainian piano culture. His name was as famous as V. Pukhalsky's, F. Blumenfeld's, G. Beklemishev's in the 30-ies of the XX century, and in our time he was respected along with S. Richter, A. Vedernikov and the “great Heinrich” – H. Neuhaus. He was well-known as the first accompanist of D. Oistrakh. Their legendary ensemble was formed in 1930 and toured triumphantly throughout the territory of the Soviet Union and abroad until 1941.

The tragic events of the twentieth century broke his life and career, deleted him from the sphere of public activity. He remained in the memory of very few people (and not only musicians!) as the pre-war legendary image of the pianist in the halo of European glory.

The importance of V. Topilin's personality and the scarcity of information about him are incommensurable. As we understand, it couldn't have appeared during his lifetime. The absence of special works about the life and work of the pianist and the complete social evaluation of his place in the musical culture determined the goals of this publication: to expand knowledge about the great musician and teacher, adding new details and facts about his personality, and to restore the status of V. Topilin in the history of pianism.

The theme of the tragic fate of the world-famous patriotic musician arises in the context of cruel circumstances of the war and brutal laws of the power. Like many Soviet citizens who passed the war, occupation, captivity and fascist concentration camps, Topilin was doomed to years of agonizing trials and humiliations in the GULAG camps, in exile. And then after a difficult return to normal life... he was forgotten. After the war, the name of Topilin disappeared from concert posters and was withdrawn from the sphere of culture, deleted from the memory of people.

The fate of Topilin raises the problem of “artist and government” in one of its most tragic refractions – under the totalitarian Soviet regime with its anti-human laws. Studying the life of V. Topilin helps us feel the inhuman character of a bygone era, realize its truth and lies, and ask: what



are the other layers of unknown spiritual and creative life hidden under the cover of oblivion? The development of this topic is very urgent in the post-Soviet period, marked by a keen interest in our past and primarily in its forgotten heroes.

Life and creative activity of Topilin are represented by a small amount of materials. The pre-war period, the period of creative rise and growth of the musician's popularity, is recorded in the documents of his personal file. The camp-prison theme was banned after the war until the mid-80's of the XX century, when many of those who knew Topilin in the pre-war time did not survive. Topilin's life of the post-war period (since 1957) is presented in his student's memoirs published after the death of the musician.

This book is the first attempt to highlight the life and career of the outstanding pianist and teacher as fully as possible, without blind spots and expurgings that are present in all those few works about him.

Many details of V. Topilin's life are not known to us and are unlikely to be known ever. The musician had serious reasons to hide the past of his family (noble origin, father's service in the White Army). Tragic events of the post-war period of Topilin's life became the reason that music figures could not even mention him in their materials, memoirs; many colleagues did not want to communicate with the pianist. The name of Topilin cannot be found in the six-volume edition of the "Music Encyclopedia"¹. All we have are oral, most enthusiastic memories of both recorded and live performances of the pianist. That is why those few facts that we manage to find are so valuable for us.

Topilin was born in Janów in the former Lublin Province (Królestwo Polskie) on 27 January, 1908 (9 February, New Style) in the family of a Tsarist officer. The musician spent his childhood in Lebedyan (former Tambov oblast). In 1922, an orphaned family (Topilin with his mother and younger brother) settled in Kharkov. Topilin got his music education in the Kharkov Music and Drama Institute in the class of the outstanding pianist of European scale Pavel Kondratievich Lutsenko. From 1929 to 1932 Topilin worked in the Ukrainian Philharmonic and the UkrRadioCenter as a soloist and accompanist, successfully touring across Ukraine. In 1930 his joint performances with David Oistrakh began. At that time both musicians

¹ Music Encyclopedia. In 6 Vol. M. : Soviet Encyclopedia, 1972–1982.



became participants of the tour and concert organization “State Academic Ensembles and Soloists” (GAANIS), which started off a wide concert activity throughout the USSR. In 1932 Topilin moved to Moscow, where he worked in the All-Union Concert Directorate (All-Union Tour Bureau), at the Moscow Philharmonic and the All-Union Radio Committee, performing as a soloist and in the ensemble with D. Oistrakh and recording their programs. At the same time, he carried on refining piano skills under K. Igumnov, attended B. Yavorsky’s lectures at the Moscow Conservatory, became an active member of the famous Moscow Conservatory society on studying new music.

From 1935 to 1936 V. Topilin, D. Oistrakh and G. Ginzburg went on tours around Europe (Poland, Germany, Sweden, the Baltic countries), which had a massive, triumphal success. The local press wrote about them as a major European musical event. In 1938 V. Topilin entered the post-graduate course of the Moscow Conservatory (class of H. Neuhaus). After graduating the conservatory he became an assistant of his professor.

The war changed the life of Topilin radically, broke the career that was developing so brilliantly. As a participant of the Moscow irregulars, Topilin was captured and expelled to Germany. Upon his return to the USSR in 1945, he was arrested, convicted, accused of treason, cooperation with the Nazi invaders and sentenced to be shot. Yet, the execution was replaced by 10 years of forced labour. After the forced labour camp there was an exile in Krasnoyarsk, where Topilin worked as a teacher of special piano in the regional music school. In 1955 he was amnestied with a cancellation of a criminal record, but not rehabilitated. Fate and music protected Topilin throughout these terrible years. The magic words “Oistrakh’s accompanist”, “Neuhaus’s assistant” saved him from death more than once.

In 1956 after numerous attempts, he was finally permitted to return to Kharkov where his aged mother lived. Here he began to teach first in a music school, and then at a conservatory and a specialized ten-year secondary music school. Since 1962 Topilin taught at Kyiv Conservatory (as associate professor – professor – the head of the department). During the academic year of 1967–1968 Topilin also worked as a professor of special piano and the head of the department in Rostov Music and Pedagogical Institute. During the short period of work in Kyiv Conservatory (up to 1970), Topilin created a small but effective piano school. His stu-



dents nowadays teach in many countries of the world. In 1970 Topilin died in Kyiv.

This book is based on rare archived documents and several publications about V. Topilin that were found by us on the subject. However the latter lack the completeness of depicting the musician's life and the completeness conditioned by ideological restrictions of the Soviet power of that time. New, fresh, the most valuable and interesting materials are memories about V. Topilin collected during the period from 2009 to 2018. They formed the second, basic, central part of the book. Here, in spite of their incompleteness, we included those few published works that were mentioned in the bibliography on Topilin as the original sources on the subject. The first part of our book is the author's essay about life and creative work of V. Topilin written on all accessible materials collected for the present day, taking into account the modern approach to the history of national culture, deprived of ideological limitations of the past time. The book contains a list of literature about Topilin, a list of his sound recordings, photo documents, as well as information about the authors and a nominal index. A disk with restored and digitized records of D. Oistrakh and V. Topilin's performance is attached to the book.

The book is recommended to a wide circle of readers interested in the history of domestic music culture, the history of pianism and piano training.

Частина
перша

Canto sospeso
Перервана пісня



ДИТИНСТВО, ОТРОЦТВО, ЮНІСТЬ

Батьки, родина. Генеалогічне коріння

Про раннє дитинство В. Топіліна ми нічого не знаємо, крім факту його народження – дати та місця народження, що зафіксовані метричним посвідченням: 27 січня 1908 р. за старим стилем (9 лютого 1908 – за новим) в місті Янові колишньої Люблінської губернії (Польща)¹ та скупих рядків автобіографії: «Я, *Топилин Всеволод Владимирович* родився в г. Янове бывшей Люблинской губернии (Польша) в 1908 г. в семье военнoслужавщeго, погибшего во время Первой мировой войны»². Як пишуть В. В. Єрмаков та К. В. Фадєєва: «После пережитых трагических лет отмечал свой день рождения 10 декабря во Всемирный день защиты прав человека»³.

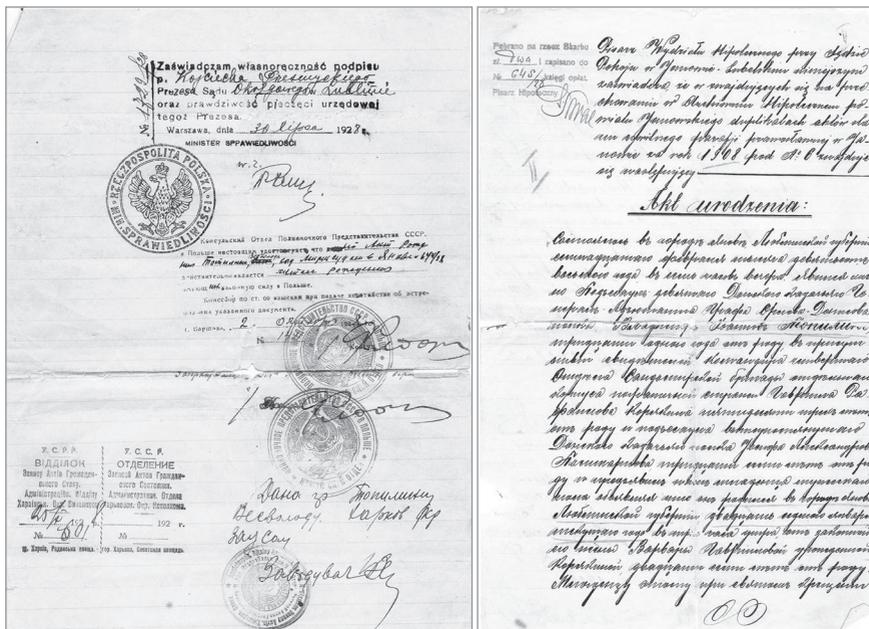
«Переклад» метричного свідоцтва:

Состоялось в городе Янов Люблинской губернии 17 февраля 1908 г. В семь часов вечера явился лично Подъесаул девятого Донского Казачьего Генерал Адъютанта Графа Орлова-Денисова полка, Владимир Иванович Топилин тридцати одного году от роду, в присутствии свидетелей Командира четвертого Отдела Сандомирской бригады отдельного корпуса пограничной стражи Гавриила Рафаиловича Корякина 53 лет от роду и подъесаула выше упомянутого Донского казачьего полка Исифа Александровича Поликарпова 37 лет от роду и предъявил нам младенца мужескаго пола объявляя, что он родился в городе Янове Люблинской губернии 27 января текущего года в три часа утра, от законной жены его Варвары Гаврииловны урожденной Корякиной 27 лет от роду.

¹ Метричне свідоцтво про народження В. Топіліна. Особистий архів І. О. Татаринського.

² Автобіографія В. В. Топіліна. Два варіанти біографії знайдені в особових справах В. В. Топіліна, що збереглися відповідно в архівах Харківської консерваторії та Харківської музичної десятирічки. В подальшому використанні текстів автобіографії посилання на них робити не будемо.

³ В подальшому всі першоджерела на російській мові подаються мовою оригіналу.



Метричне свідоцтво: перша сторінка і остання сторінка

Младенцу этому при святом крещении Восприемниками были: вышеупомянутый второй свидетель подьесаул Исиф Александрович Поликарпов и жена Командира четвертого отдела Сандомирской бригады отдельного корпуса пограничной стражи Подполковника Анна Николаева Корякина.

Акт сей объявляющему и свидетелям прочитан, затем ими и нами подписан. Содержащий акты гражданского состояния, Настоятель Яновской св. Христо-рождественской церкви Священник Иоанн Богданович.

Подьесаул Владимир Иванович Топилин, Подполковник Гавриил Рафаилович Корякин, Подьесаул Исиф Александрович Поликарпов.

В метричному свідоцтві батько зазначений як підосаул (відповідно до сучасної ієрархії – підполковник); у родословній роду Карякіних, складеної І. О. Татаринським – як полковник; в офіційному



документі, який підтверджує факт загибелі батька (1920) – як генерал-майор Врангелівської армії. Між двома датами (1908 та 1920) пролягає великий проміжок часу, який насичений видатними історичними подіями – Перша світова війна, революції, громадянська війна. Можливо, за ці роки могло статися службове підвищення. Про факт загибелі батька знайшов свідчення його далекий родич Ігор Олегович Татаринський, знайшов незалежно від нашого пошуку, вирішуючи головну задачу своїх розвідок – складання Поколінного розпису свого роду – роду Карякіних, до якого належала мати В. Топіліна – Варвара Гаврилівна Топіліна.

Син офіцера Білої армії, що загинув у боротьбі з більшовиками, В. Топілін був змушений приховувати своє походження протягом усього життя. Покажемо цей факт в тому вигляді, як він поданий в автобіографії («*Топилин Владимир Иванович, 1876 г.р., офицер был убит во время Первой мировой войны в 1916 г.*»), з тим, як було насправді; про подробиці дізнаємося із першоджерел, що були знайдені І. О. Татаринським: 1) «*Владимир Иванович Топилин (1876–1920) – полковник Донского казачьего полка*⁴; 2) *в середине октября 1920 года в результате рейда 5-й кавалерийской дивизии Красных по тылам Врангелевской армии генерал-майор Топилин был захвачен в плен на станции Большой Токмак, а затем “зарублен на дороге” при возвращении Красной конницы*»⁵.

Нові уточнені та більш детальні подробиці про батька Топіліна з'явилися зовсім недавно. Ними можна доповнити ті факти, що знайшов І. О. Татаринський. Нова інформація наведена у збірнику «Донской генералитет», складеному І. М. Алабіним⁶.

И. А. Алабин, составитель сборника «Донской генералитет»:

«Топилин (Топилин) Владимир Иванович (07.10.1876 – октябрь 1920). Православного вероисповедания. Из дворян области Войска Донского. Казак станицы Кумишацкой Первого Донского округа

⁴ Донський козацький полк – структурна одиниця імператорської царської армії, а потім – і білогвардійської.

⁵ М. В. Фрунзе на Южном фронте (сентябрь – ноябрь 1920 г.): Сб. документов. — Фрунзе, 1988. — С. 137, 145.

⁶ Текст І. А. Алабіна був надісланий автором С. Ю. Юшкевичу в листі до нього від 13 грудня 2016 року, котрий люб'язно передав його мені.

<...> Сын сотника Ивана Ивановича. Образование получил в Донском кадетском корпусе, Николаевском кавалерийском училище (по 1-му разряду) и офицерской стрелковой школе. В хорунжие произведен 12.08.1896 в 9-й Донской казачий полк. Участник Первой мировой и Гражданской войн.

Произведен 15.04.1900 в сотники; 15.04.1904 – в подесаулы; 15.04.1909 — в есаулы; 22.01.1915 – в войсковые старшины, а 02.06.1916 – в полковники. Должности... (последняя – Е. П.) – командующий 1-й бригадой 7-й Донской казачьей дивизии (19.11.1917 – ?).

Орден Святого Георгия 4-й степени (23.05.1916).

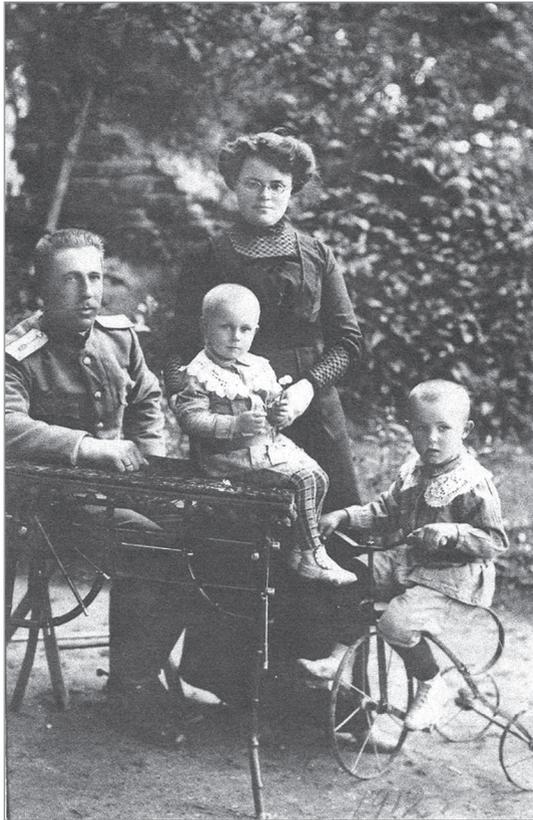
Произведен 31.01.1919 в генерал-майоры.

Тяжело ранен 30.11.1919 в бою и эвакуирован в тыл.

Вечером 02.10.1920 получил шифрованную телеграмму, на шести листах, о движении частей Рабоче-крестьянской Красной армии. В связи с тем, что спешил играть в преферанс, отложил разборку шифра до утра и предался своему любимому спорту – игре в преферанс... В 3 часа утра 03.10.1920 село было атаковано Красной конницей, и он был взят в плен. Из воспоминаний полковника Ивана Михайловича Калинина: "...вечером 2 октября получил из штаба армии предписание – быть наготове и дать отпор неприятелю в случае появления его у Большого Токмака. Страдая слабостью зрения, генерал не захотел долго возиться с большой телеграммой – на шести страницах, – при искусственном свете, – отложил эту работу до утра и предался своему любимому спорту – игре в преферанс. ...Инспектор тыла Донского корпуса, генерал В. И. Топилин, добрейшей души человек, храбрец в бою, каких мало, георгиевский кавалер мировой войны; невзирая на все это и на свои более чем зрелые годы, был прелегкомысленнейшим существом. Могло ли ему придти в голову, что от той шифрованной телеграммы, которую он глубоко засунул во внутренний карман своего френча, – читать некогда, ждет пулька, – зависит жизнь нескольких тысяч человек, а быть может, и судьба всей крымской кампании? Эта пулька, как потом оказалось, стоила жизни самому Топилину в числе многих других, погибших от налета красных. ...Генерал Топилин, начальник гарнизона, был взят в плен красными на церковной площади, где он стоял на испорченном броневике в единственном чис-



ле, так як все його підчиненные, не виключая и коменданта города, “драпанули”. Красные долго возили его за собой на тачанке и хотели отправить в Москву в виде трофея. Но когда пробивались, <...> в свою сторону, на них до того энергично напали наши части, что они сами едва ускорали, побросав тачанки с военной добычей и порубив пленных офицеров. Несчастного инспектора тыла похоронили в Токмаке, примерно через неделю после налета с несколькими десятками других жертв его преступного легкомыслия...»



Родина Топіліних у 1912 р.: батько Володимир Іванович, мати Варвара Гаврилівна, діти – Всеволод (на велосипеді) та Олег

На родинних світлинах батька зображено у військовій формі (1912) та в цивільному одязі (1915) в колі родини: дружини Варвари Гаврилівни та дітей – Всеволода та його молодшого брата Олега. На світлинах всі спокійні, прямо та сміливо дивляться в об'єктив. Ніщо не віщає біди. Ніхто не знає, які випробування спіткають усіх членів цієї родини.



Родина через три роки. Ще всі разом

Про матір В. Топініна мало інформації; з автобіографії дізнаємося: *«Моя мати Топіліна Варвара Гаврилівна 1880 г.р., пенсіонерка, проживає в г. Харькове 1-й Холодногорський переулк, № 3»*. Від тих, хто близько спілкувався із Всеволодом Володимировичем, відомо, що він дуже любив матір, розглядаючи її світлини та згадуючи її, завжди плакав (Т. Мануйлова-Бережна). Як згадує Л. Круценко-Сапельник: *«Иногда показывал фотографию своей мамочки и плакал. Лицо его мамы поражало красотой и одухотворенностью»*.

Із листування родичів Карякіних в роки війни відомо, що мати Всеволода Володимировича, яку було евакуйовано до міста Абду-



ліно Чкаловської області, нічого не знала про долю сина. Із книги І. М. Алабіна знаємо, що вона була другою дружиною В. Топіліна, а з Поколінного розпису роду Карякіних – про те, що Варвара Гаврилівна, уроджена Карякіна, належала до старовинного дворянського роду, який бере свій початок від середини XV століття⁷.

«Карякины – старинный русский дворянский род. Кирило Карякович – основатель рода, по преданию, выехал из Польши в Россию как шляхтич в конце XV в. Его потомок Владимир Афанасьевич (1624 г.) за отличие во время московского осажденного сидения был пожалован вотчиной. Род Карякиных был внесен в VI часть Дворянской родословной книги Владимирской губернии (1793 г.), а герб находился в VIII части “Общего гербовника...”»

Колено I

1. Кирилл Карякин (ок. 1455 г.). Жил в середине XV в.

Колено XIII

00.53. Варвара Гавриловна Топилина (Карякіна). (1880 г. – умерла после 29 августа 1961 г.).

Муж – Владимир Иванович Топилин. (1876 г. – 1920 г.).

З листа Ігоря Олеговича Татаринського від 27.04.2011 р.: «Сам я по мере сил и возможности занимаюсь восстановлением истории своего Рода – Карякиных (старинный дворянский род из Владимирской губернии). Поиск веду через архивы и опросы своих родственников. В прошлом году мне удалось отыскать свою тетю Галину Александровну (1931 г. р.), которая проживает в г. Городище Пензенской области; вот она-то мне и рассказала о том, что у нас есть родственник Всеволод Топилин. к сожалению, она о нем знает немного: “он был известный музыкант”; “их матери переписывались, но писем не сохранилось”. В одном письме есть упоминание о его матери. Вот этот отрывок: “Тетья Варя Топилина пишет нам из г. Абдулино, куда эвакуировалась. Очень переживает за Севу; от него не было ни одного письма, и ее письма пришли ей обратно с надписью «возвращены за отпиской воинской части», наверное, он погиб... Тетья

⁷ Поколенная роспись рода Карякиных. Личный архив И. О. Татаринского.

страшно переживає, скільки горя кругом, но ничего, скоро этих извергов не будет на нашей земле....”»

А Всеволод Володимирович, який вже був у радянських таборах ГУЛАГу, не знаючи про місце перебування матері та вважаючи, що вона в Харкові, наполегливо добивався дозволу повернутися до Харкова, постійно подаючи прохання у відповідні інстанції. Як припускає Н. Хенкіна, саме заради матері Всеволод Володимирович не залишився за кордоном. Після повернення до Харкова, Всеволод Володимирович доглядав за хворою та сліпою матір'ю. Про зворушливе ставлення до матері згадує багато хто (В. Суслін, О. Петрова). Після переїзду до Києва Всеволод Володимирович забрав матір до себе, і його поховано в одній могилі з нею. Тепер вони знову разом.

Про брата В. В. Топіліна – Олега Володимировича відомо, що він був військовим льотчиком: *«Брат Топилин Олег Владимирович, 1909 г.р., военный летчик, в настоящее время полковник запаса»*. М. Б. Степаненко згадує, що коли помер Всеволод Володимирович, брат був ще живий та приїздив до Києва на поминки (за інформацією в книзі І. М. Алабіна, Олег Володимирович помер у 1972 р.). Він передав у архів-музей В. В. Топіліна матеріали та документи Всеволода Володимировича, що були у нього. Уже в наш час І. О. Татаринський розшукав дітей (їх двоє – син та дочка) і онуків брата Всеволода Володимировича. На моє запитання, ким йому доводиться Всеволод Володимирович, І. Татаринський відповів: *«Всеволод Владимирович – мой единокровный родственник – ...юродный дед... По мере возможности продолжаю заниматься семейной историей... Я нашел семью родного брата Всеволода Владимировича – Олега. У Олега было двое детей – Евгений и Татьяна; Евгений – погиб, а Татьяна продолжает здравствовать и воспитывает внуков. У Евгения две дочери – Ольга и Ирина. Все они сейчас живут в США в разных городах»*, але зберігають пам'ять про свого прославленого родича; вони першими виклали в Інтернет мою першу публікацію про В. Топіліна (2009) та спогади В. Сусліна, які їм переслав І. О. Татаринський, та два відеокадри довоєнної кінохроніки, де зафіксовано виступ Д. Ойстраха та В. Топіліна. На моє запитання, хто виклав в Інтернет мою статтю, І. О. Татаринський відповів: *«Насчет статьи – не знаю, может быть, Топилины, во всяком случае*



те два видео с Топилиным они выкладывали в интернет» (з листа І. О. Татаринського автору від 18.08.2013 р.).

Як і за яких обставин сім'я Топіліних опинилася в місті Лебедянь, можна лише здогадуватися. В автобіографіях читаємо: *«Детство провел в городе Лебедяни ныне Воронежской области»; «с 1914 г. по 1920 г. проживал с матерью в г. Лебедяни»*. В автобіографії з архіву ХССМШ в період до 1932 р., окрім Лебедяні, В. Топілін називає м. Каменск, де родина перебувала від листопада 1920 р., але про це місто немає ніяких нагадувань. І. О. Татаринський, який побував у Лебедяні, де, вирогідно, як він припускав, могли бути родичі чи залишки маєтку на момент їхнього переїзду в Лебедянь у зв'язку з початком Першої світової війни, уточнює ситуацію: *«мне удалось совершить автопробег и посетить места, связанные с жизнью моих предков, в частности, г. Лебедянь <...>. После реформы 1861 года земли и имени постепенно были проданы и многие из Карякиных жили в этом городе»* (Із листа І. О. Татаринського автору від 18.08.2013).

Саме в Лебедяні зроблені перші кроки в музично-професійному становленні В. Топіліна. Із автобіографії відомо: *«В 8-летнем возрасте начал заниматься музыкой»*. Імпульси до цього могли бути і зовнішніми, і внутрішніми. Зовнішні, за припущенням І. О. Татаринського: *«В городе (Лебедяни – Е. П.) ...проживала семья почетных граждан Игумновых; на городском кладбище сохранены могилы этой семьи с начала XIX века..., мне кажется – увлечение Всеволода музыкой наверняка связано с этой фамилией»* (Із листа І. О. Татаринського від 18.08.2013 р.). Мабуть, як вважає Татаринський, ця обставина зіграла свою роль в зацікавленості музикою маленького Всеволода. Але це тільки припущення. Проте, не випадково, що в 30-ті роки, вже як концертуючий піаніст, Всеволод Топілін консультувався і навіть брав уроки у К. М. Ігумнова⁸. Скоріш за все, традиції обов'язкового музичного виховання в дворянських родинах та більш за все, яскрава музична обдарованість Всеволода, як могутній внутрішній імпульс, спонукала розпочати регулярні заняття у важких умовах воєнного побуту.

⁸ На це вказує Я. Мільштейн та всі, хто пише про В. Топіліна. Див.: Я. Мільштейн. Константин Николаевич Игумнов. — М. : Музыка, 1975. — С. 257.

А між тим, музична обдарованість Топіліна має глибоке коріння. І знову звертаємося до І. О. Татаринського, генеалогічного древа роду Карякіних, яке показує нам коріння музичної обдарованості Всеволода.

Виявляється, в їх роду був знаменитий бас Михайло Михайлович Карякін (Корякін) (1850–1897), який здобув освіту у Московській консерваторії, стажувався в Італії, дебютував у Великому театрі в Москві і став солістом в Маріїнському театрі у Петербурзі. Про нього є стаття і в шеститомній музичній енциклопедії⁹. Цитуємо фрагмент із Поколінного розпису роду Карякіних:

«Колено XII

48.36 Михаил Михайлович. (19 марта 1850 г. – 18 января 1897 г.) Родился с. Кочетка Харьковской губернии (близ Чугуева). Окончил Владимирскую классическую гимназию, учился на мед. факультете Московского университета и в Московской консерватории, артист оперной труппы Императорских театров. Известный русский оперный певец-бас. (1874 г.) поступил в московскую консерваторию, где занимался пением под руководством профессора 2-жи Александровой, а драматическим искусством под руководством Самарина. (1878 г.) дебютировал в опере “Жизнь за Царя” в московском Большом театре, затем перешел на спб. оперную сцену. Обладает могучим голосом; он особенно хорош в русских бытовых ролях. В репертуар входит 38 опер, лучшая роль – Сусанин в “Жизни за Царя”».

«Вокалист – Карякин (Корякин) Михаил Михайлович. Солист Большого и Маршинского (1878–1897), оперный певец с феноменальным голосом. Э. Старк писал о нем в книге “Петербургская опе-



⁹ Корякин (Карякин) Михаил Михайлович // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах. — Т. 3. — М. : Советская энциклопедия, 1976. — С. 10–11.



ра и ее мастера”: “У Карякина был настоящий бас *profundo* большого диапазона, красивого тембра и поражающей мощности, волна его голоса лилась свободно, широко, наполняя собой весь зрительный зал. Когда Карякин в сцене суда взывал: “Радамес! Радамес! Радамес!” – так и чувствовалось, что сейчас на голову злополучного полководца опрокинется какая-то страшная тяжесть”. М. М. Карякин окончил владимирскую гимназию с золотой медалью, московский университет и московскую консерваторию. Еще до окончания курса дебютировал в Большом театре в партии Ивана Сусанина (“Жизнь за царя” Глинки) и в том же 1878 г. по инициативе Э. Ф. Направника был переведен в петербургский Мариинский театр (фото кон. 1880-х – нач. 1890-х гг.).

19 лет Мариинский театр по традиции открывал сезон оперой Глинки с неизменным Сусаниным – М. М. Карякиным. В его репертуаре было 45 партий, некоторые из которых создавались в расчете на его исполнительские данные. Участвовал в премьерах опер своих современников, в том числе “Князя Игоря” Бородина (партия Кончака). М. М. Карякин помнил свою малую родину, нередко приезжал во Владимир, участвуя в оперных спектаклях и концертах. Прощание с певцом (он скончался от разрыва сердца: зная, что врачами ему было запрещено петь, он не мог отказаться от участия в спектакле) вылилось в свидетельство необычайного проявления любви к нему со стороны тысяч людей – деятелей искусства, студенческой молодежи, публики. “Русская музыкальная газета” писала тогда: “Михаил Михайлович не мог отказаться никому из обращавшихся к нему с какою-либо просьбою. Не раз вспомнят они его золотое сердце. Красивое, открытое, чисто русское лицо, ласковая улыбка, не сходявшая почти с него, необыкновенная скромность, простота обращения сразу располагали к нему всякого, а при ближайшем знакомстве чувство это только усиливалось. На душе у Михаила Михайловича было все светло, ясно, и ту же теплоту, ясность и свет он распространял и на окружающих”. Умер и похоронен в г. Санкт-Петербурге».

Отже, Всеволод Топілін ріс та виховувався у дворянській родині в атмосфері глибокого шанування і любові до історії, літератури, в родині, де глибоко цінували російське мистецтво. В кращих тра-



диціях дворянського домашнього виховання та освіти здійснювався загальний гуманітарний розвиток підростаючого Всеволода, зокрема, обов'язковим було вивчення іноземних мов. Він бездоганно володів французькою та німецькою. Як написав у спогадах В. В. Єрмаков, *«Он был фундаментально образован по гуманитарным предметам, в совершенстве владел немецким и французским языками, начальное музыкальное образование получил у частных учителей княжеского происхождения».*



Рання юність. «Топілінські університети». Роки навчання (1922–1928)

У 1922 р. В. Топілін з матір'ю та братом, згідно з автобіографією, оселяються у Харкові. Всеволоду 14 років і він старший чоловік в осиротілій родині. *«Трудовую жизнь начал в 1922 году в возрасте 14 лет – в 1-й Совбольнице в качестве конторщика, а затем санитаря (про це є запис в особистому аркуші з обліку кадрів – О. П.),*



**Юний Топілін –
майбутній артист**

продолжая заниматься музыкой частным образом под руководством профессора П. К. Луценко.

В 1924 г. началась моя деятельность на музыкальном поприще в музыкальной студии Дорпрофсожа Южной железной дороги, где я работал в качестве концертмейстера, а затем – педагога по классу специального фортепиано до ноября 1929 г.».

Додатковим документом є посвідчення від 5 квітня 1924 року, що було видане і підписано професором П. К. Луценко та підтверджувало трудову діяльність Топіліна, чим Всеволод Володимирович дуже пишався¹.

УДОСТОВЕРЕНИЕ

Дано сие ученику моему Топилину В. в том, что он в течение последних лет добывает средства к жизни музыкальным трудом.

Харьков 5 апреля 1924 г.

Профессор Харьковского
муз. института П. Луценко

Посвідчення В. Топіліна від П. К. Луценка

¹ Бойков В. Г., Вітовський О. І. В. В. Топілін – видатний учень П. К. Луценка // Павло Кіндратович Луценко і сучасність : зб. матеріалів Міжнар. наук. конференції. — Харків : Факт, 2001. — С. 13.

Факт дуже раннього початку трудової діяльності (з 14 років), означає, що у Топіліна фактично не було отрочтва. Тому цей період його життя точніше треба назвати «Рання юність».

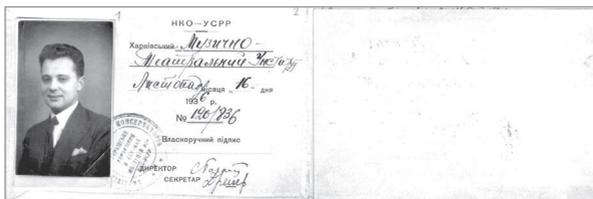
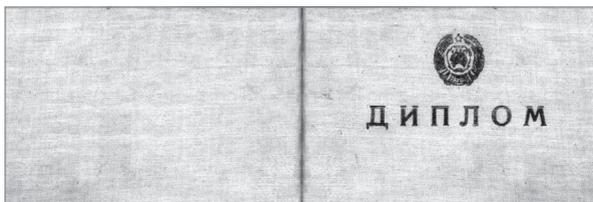
«В 1924 г. *поступил в Харьковский музыкально-драматический институт, который закончил в 1928 г. по классу профессора П. К. Луценко*». Трьома часовими крапками – 1922, 1924 та 1928 роки – пунктиром позначений період, про який ми знаємо дуже мало подробиць.

Отрочтво та юність припали на тяжкі та голодні роки життя країни. Факти його життя, позначені в автобіографії, треба «накласти» на події культурного, політичного, суспільного життя України тих років, зокрема, Харкова, що раптово став столицею, щоб більш конкретно уявити те, що формувало Топіліна як людину, як митця, як музиканта.

Незважаючи на розруху, що була залишена революційними подіями та громадянською війною, люди жили, вчилися, знаходили своє місце в новому житті, працювали, віддаючи свої знання та досвід молодому поколінню, яке рвучко поринуло до шкіл, студій, гуртків, в технікуми та виші, якого спонукала жадоба до знань, тяжіння до освіти.

20-ті роки – бурхливі часи бунтарства та суперечностей, які до наших днів залишаються не до кінця оціненими. Як пише В. Кравець *«сейчас, спустя многие годы, мы все ещё с трудом можем понять смысл перемен, произошедших в то огненное десятилетие* (вона має на увазі 1917–1927 роки – О. П.). *Это своего рода “потерянное десятилетие”. Время и люди постарались исказить исторические события, стереть из памяти даже имена тех людей, которые творили нашу историю и культуру»*². Час великих досягнень та великих втрат, час, на якому стався «розрив часів». На довгий період були забуті імена, зокрема, музикантів, пов'язаних з Харковом – І. І. Слатіна, А. М. Корещенка, М. А. Рославця, Б. К. Яновського, М. В. Палевського, В. Д. Петрова, І. М. Шиллінгера, С. Е. Борткевича, П. К. Луценка, А. В. Ольховського, М. Г. Пільстрема, Й. М. Міклашевського, В. Костенка та багатьох інших. Тільки тепер, в наш час, завдяки зу-

² Кравець В. Етапи восхожденія. Из истории музыкального образования в Харькове // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / зб. наук. праць. — Харків : Кортеc, 2006. — Вип. 18. Мистецтво та освіта сьогодення. — С. 23.



<p>Пролетарі всіх країн, єдніться!</p> <p>Українська Соціалістична Радянська Республіка</p> <p>ПІДСТАВА: Постанова ЦВК СРСР від 19-IX 1933 рр. про робітні програми і режими у вищих школах, техникумах, а. д., ст. 2. розд. III (Форм. Закон СРСР № 88 ст. 409).</p> <p>ДИПЛОМ</p>	<p>НАЗВА ДИСЦИПЛІН І ОЦІНКА</p> <p>Білетні, великі і середні істі, І Гірський, II Соціальне, III Гірський, IV Соціальне, Англійська мова, Історичний курс, Математика, Спеціалізація, Кам'яний академізм, Система мідюс, Ледяні, Легіонарський</p>
<p>Цей диплом виданий Харківським</p> <p>М. Знко Володимир Миколайович (назва прізвища, імені та по-батькові)</p> <p>Громадян України (назва держави)</p> <p>що народився в селі Чичієві 9 дня лютого місяці 1908 року в тому, що в селі Чичієві місяці 1908 року був</p> <p>прийнятий в число студентів Харківського Миколаївського Миколайовича (назва кафедри, факультету, інституту і відомства)</p> <p>і закінчив курс навчання в Москві місяці 1948 року по спеціальності Спортивна</p> <p>Гр. України В. В. за час перобування в Харківському МЗНМО Спеціалізація</p> <p>вивчив зазначені нижче дисципліни і виявив з них такі успіхи:</p>	<p>І винос в виробничу практику Стороді загальної ува Палади загальної Викладач загальної</p> <p>Гр. України В. В. зявистив в Державній Кваліфікаційній комісії диплом в Стороді загальної (вказати тему роботи)</p> <p>з оцінкою Відмінно</p> <p>На підставі зазначеного гр. України В. В. кваліфікація Стороді загальної</p> <p>Секретар Григорів</p>

Диплом В. В. Топіліна

силлям істориків, ці імена повертаються із забуття. За браком матеріалів, фактів, спогадів, що надходили безпосередньо від Топіліна та вказували на формування його світогляду та особистості, ми будемо спиратися на опосередковані джерела, факти та події, які могли впливати на його особистісне та творче становлення.

Важливий етап свого музично-художнього формування в автобіографії сформульований гранично просто та лаконічно: *«В 1924 году поступил в Харьковский музыкально-драматический институт, который закончил в 1928 году по классу профессора П. К. Луценко»*.

Павло Кіндратович Луценко (1873–1934) – піаніст світового рівня – вихованець Харківського музичного училища по класу відомого піаніста А. Шульца-Евлера (вихованця К. Таузіга), який стажувався в Німеччині в класі професора Е. А. Єдличкі (учня М. Рубінштейна та К. Кліндворта), викладав спеціальне фортепіано в Берліні в консерваторії Штерна (1900–1914) і нарешті став засновником харківської піаністичної школи, але за певних історично-політичних обставин також опинився серед «забутих» імен вітчизняної культури. В. Бойков та О. Вітовський, які близько спілкувалися з В. Топіліним, пишуть: *«Проживши яскраве творчо насичене, але на великий жаль, трагічне (за великим рахунком) життя, В. В. Топілін часто, особливо в останні роки, згадував свою молодість, свого незабутнього Вчителя – П. К. Луценка. Розповідав про друзів юності, виділяючи Леоніда Сагалова. Дуже часто з вуст Всеволода Володимировича звучали слова про недостатню, у той час, оціненість фігури П. К. Луценка, його величезної ролі в становленні вітчизняного піанізму»*³.

Трагічна доля П. К. Луценка, генія, що опинився в круговерті подій 1917 – початку 30-х років, був викреслений з історії, але зараз справедливо відновлений, а також його величезна роль в становленні вітчизняного піанізму в наш час справедливо оцінені⁴.

У скупих сторінках автобіографії В. Топіліна позначені час та місце дії. Інші матеріали та документи, які могли би розкрити по-

³ Бойков В. Г., Вітовський О. І. Цит. вид. — С. 13.

⁴ Див. Лисенко Л. Ф. Павло Кіндратович Луценко та його учні. Формування харківської піаністичної школи. — Харків : Лівий берег, 1998. — 80 с., а також публікації Ігнатченко Г. І. у співавторстві з Л. Ф. Лисенко, І. С. Польського, Н. М. Цицалюк у збірці «П. К. Луценко і сучасність» Харків : Факт, 2001.



дробіці його життя та навчання в Музично-драматичному інституті, відсутні⁵. Це констатує і В. Кравець: «Труднощі зумовлені об'єктивними причинами – відсутністю документів – свідків минулої епохи»⁶. Але їй пощастило знайти у фондах Центрального Державного архіву вищих органів Управління України матеріали, які дозволяють реконструювати минуле інституту в історичному контексті 1920 – початку 1930-х років. Проте, ці факти відображають зовнішні, переважно адміністративні перетворення вишу, а не його внутрішнє життя. Але, на щастя, є непрямі матеріали, зокрема, спогади сучасників, які відтворюють атмосферу життя вишу та міста, їх окремих структур та заходів, до яких міг бути причетний Топілін.

Змістовну інформацію про Харківський музично-драматичний інститут, яка зігріта особистими емоційними спогадами, залишив нам Володимир Андрійович Богданович – студент композиторського відділення в ті ж роки (1924–1926), коли там навчався і Топілін. Він надає не тільки детальний загальний опис навчального закладу – приміщення, атмосфери, педагогічного складу, студентів вишу, але й досить докладне висвітлення художнього, концертно-театрального, культурного життя Харкова.

В. А. Богданович розпочинає свої спогади з детального опису внутрішнього вигляду старої будівлі, де в дореволюційний час розташовувалося створене І. І. Слатіним музичне училище, яке було ним же перетворено в 1917 році на консерваторію, а вона в свою чергу пізніше була перетворена послідовно в Музичну академію – Музичний інститут – Музично-драматичний інститут – тепер же, за словами В. А. Богдановича, – «притулок музики» (храмом його не назвати)⁷.

⁵ Під час фашистської окупації восени 1941 р. співробітники радянських установ України знищили майже усі фонди архівів Харкова та Києва.

⁶ Кравець В. Ф. Постаті, події, дати (з історії Харківського університету мистецтв) // Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського // Про Домо теа : Нариси. До 90 річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — С. 9.

⁷ Богданович В. А. Харківський Муздрамін у спогадах студента 20 х років // Музична Харківщина : Зб. наук. праць / Мін-во культури України. Харківський інститут мистецтв. — Харків, 1992. — С. 222–236.

Я гадаю, ті, хто там був, згадають затишне приміщення ХМУ нашого, післявоєнного часу, «пройдуться» уявно по сходах і коридорах цього такого дорогого для тих, хто там вчився, приміщення, «побувають» у великій залі з дзеркальними вікнами на стіні, що протистоять зовнішній стіні зі справжніми вікнами та візуально розширюють простір зали до величезного розміру.

До початку 1924–25 навчального року, після декількох етапів формування навчальних закладів України – об'єднань, роз'єднань, зливань, скорочень, перейменувань – почав працювати Харківський Музично-драматичний інститут на чолі з ректором Я. Я. Полфьоровим⁸. До 1928 року – дати нового реформування навчальних закладів – 4 навчальних роки, під час відносної стабільності музичного вишу в ньому навчався Топілін: *«В той час в інституті були факультети: музфак, драмфак, кінофак; був ще “соцвих” (соціального виховання) та “реврух” (революційного руху). Серед провідних викладачів музичного факультету були: по фортепіано – професор Павло Кіндратович Луценко, Надія Борисівна Ландесман, Фанні Омелянівна Фаненишіль, її син Людвіг Йосипович Фаненишль, Микола Вікторович Палєвський; по класі віолончелі його дружина професор Людмила Федорівна Тимошенко, по класу скрипки професор – Ілля Володимирович Добржинець, духових інструментів – Василь Йосипович Катанський. Серед інших педагогів слід ще назвати Якова Абрамовича Розенштейна, віолончеліста і диригента, а також викладача музично-теоретичних дисциплін Сергія Прокоповича Дрімцова, композитора та відомого в свій час діяча музичної культури»*⁹.

«Не можу не згадати ще одного видатного педагога і чудову людину – Максиміліана Густововича Пільстрема. У квартирі родини Покровських на вулиці Дзержинського, № 86, був наш літературний гурток під проводом професора Михайла Павловича Самаріна. Там же деякий час читав нам лекції з іноземної літератури академік Олександр Іванович Білецький. В цьому домі, де панувала атмосфера високої інтелігентності, гостинності, бував і Максиміліан Густаво-

⁸ Про реорганізацію навчальних закладів див.: Кравець В. Етапи восхожденія... С. 22–39.

⁹ Богданович В. А. Цит. вид. — С. 226.



вич Пільстром, багато грав на роялі. Найчастіше за все він виконував твори Дебюссі, Равеля, Скребіна, Прокоф'єва, Метнера. Його виконання, надзвичайно вишукане й проникливе запам'яталося назавжди»¹⁰. Чи не звідти захоплення Топіліна французькими композиторами Равелем та Дебюссі, Скребіним та Прокоф'євим?

Декілька сторінок спогадів В. А. Богданович присвячує С. С. Богатирьову, своєму вчителю, а також своїм однокурсникам – студентам спеціального класу, який вів Богатирьов – М. Коляді, В. Рибальченко. До речі, разом з ними вчився тоді і Д. Житомирський. Спогади В. А. Богдановича дозволяють достатньо повно уявити, яким активним та насиченим було музичне та ширше – інтелектуально-художнє життя інституту! Він називає багато імен та заходів, які відбувались в інституті поза навчального процесу та не за навчальними планами. Це було те культурне середовище, яке формувало молоде покоління. В залі звучала музика харківського композитора Бориса Карловича Яновського (Богданович згадує авторський концерт «*дуже талановитого, своєрідного, на жаль, вже майже забутого автора*»¹¹, а також концерт гостя – молодого московського композитора О. О. Давиденка. Автор також згадує цикл лекцій з історії архітектури головного архітектора міста Богдана Граціановича Перетятковича (Богданович називає тільки ті події, свідком яких був сам).

Вже в роки навчання виявився неабиякий виконавський хист Топіліна, що висунуло його у перші лави українських піаністів. В. А. Богданович у своїх спогадах називає В. Топіліна та Л. Сагалова як найяскравіших та найталановитіших піаністів класу П. К. Луценка: «*Із студентів-піаністів, які вже тоді подавали великі надії, можу назвати таких найбільш талановитих учнів професора Павла Кіндратовича Луценка, як Всеволод Топілін і Леонід Сагалов*»¹².

Але Топілін не тільки вчився. Він, як і весь колектив Муздраміну, бере найактивнішу участь в музичному житті міста. В ньому, як і в житті всієї країни, визначилися нові задачі. Зокрема, задачі організації широкої масової музичної пропаганди, тісно пов'язаної з необ-

¹⁰ Там само — С. 227.

¹¹ Там само — С. 234.

¹² Там само — С. 233.

хідністю професійної підготовки музиканта-виконавця нового типу. Як пише Л. Ф. Лисенко, «масова культурно-освітня робота одержала особливо широкий розмах, і весь колектив викладачів і студентів брав в ній найактивнішу участь, проводив лекції-концерти, концерти-митинги на фабриках і заводах, в клубах і військових частинах, організовував заняття в музичних гуртках, самодіяльних оркестрах і хорах»¹³. І далі: «Завдання організації широкої масової музичної пропаганди висунули на перший план необхідність підготовки музиканта-виконавця нового типу. Це вимагало від педагогів більшого розмаху і ерудиції, ніж та, якою володіла значна частина педагогів навчального закладу, значної зміни структури консерваторії, утворення нових факультетів і класів, серйозної перебудови і перегляду усієї системи музичного навчання і виховання»¹⁴.

«П. К. Луценко щиро віддавав свої глибокі знання і талант обдарованій молоді, формуючи зі своїх учнів сучасного виконавця нового типу, музиканта-громадянина, музиканта-просвітителя»¹⁵. Нечисленні свідчення тих років (спогади В. А. Богдановича, О. А. Жука – однокурсників Топіліна) підтверджують активність Топіліна в концертно-просвітницькій роботі в роки його навчання. «В зв'язку з цим згадується організований П. К. Луценком концерт для робітників депо роялей (було таке до війни в Харкові), в якому ми – його учні, в тому числі і Сева Топілін виконали у вісім рук “Героїчну симфонію Бетховена (...)”» (Із спогадів професора О. А. Жука)¹⁶. Можливо, це був один із шефських концертів з окремою програмою, яка була частиною грандіозного задуму-циклу: «Весной 1927 года в память о Л. Бетховене к столетию его кончины с огромным успехом были исполнены все девять его симфоний в переложении для двух роялей в восемь рук [в зале Муздрамина – Е. П.]. Исполнителями этого проекта стали воспитанники П. К. Луценко – молодые преподаватели М. Д. Тиц и А. С. Жак, а также студенты В. В. Топилин и Л. Г. Сагалов»¹⁷.

¹³ Лисенко Л. Ф. Цит вид. — С. 22.

¹⁴ Там само. — С. 20.

¹⁵ Там само. — С.41.

¹⁶ Лисенко Л. Ф. цит. вид. — С. 41.

¹⁷ Плужников В. Н. Константин Леонтьевич Дорошенко – дирижер, педагог, просветитель. — Харьков : Коллегиум, 2016. — С. 61–62.



П. К. Луценко з учнями, 1926 р. Сидять в першому ряду зліва направо: Н. Познанська, А. Цукерник, І. Латман, А. Лазаренко; Сидять в другому ряду зліва направо: ?, Л. І. Рожавська, К. І. Филипова, М. Покрасс, П. К. Луценко, Ю. Л. Цукерник, В. В. Топілін. Стоять зліва направо: В. Д. Довженко, Л. Г. Сагалов, Р. Р. Блюмштейн, В. Абрамович, С. А. Шевченко, Г. Лічкус

Слід нагадати про активну роль П. К. Луценка в організації в місті музичних шкіл, студій, гуртків. Одна із відомих – студія Дорпрофсожа Південної залізниці, якою керувала вже тоді «відомий музично-громадський діяч Олена Іванівна Кандиба»¹⁸. В ній з 1924 по 1929 рік працював В. Топілін.

¹⁸ Щербинин Ю. Л. Харьков // Музыкальная энциклопедия в 6 томах. — Т. 5. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — Стлб. 1031–1035.



Роки навчання. Зліва направо: М. Д. Тиц, В. Топілін, Гуревич, Л. Сагалов

Суттєве зрушення в популяризації музики серед широких верств населення зробило радіомовлення. Воно було спроможне в неймовірних до того масштабах здійснювати задачу розповсюдження музичних знань, ознайомлення трудівників з кращими творами музичної класики. Велику пропагандистсько-просвітницьку роботу проводив в ті роки Укррадіоцентр – перший в СРСР, що почав свою діяльність 16 листопада 1924 року. Радіоцентр України, що був розташований в столиці республіки, мав в 20-ті роки єдиний в Україні стаціонарний оркестр (диригент Яків Абрамович Розенштейн). Про один з концертів Радіотеатру (була така програма) довідуємося зі спогадів широко відомого в Харкові в довоєнні – 20–30-ті – роки піаніста і концертмейстера Леоніда Федоровича Пактовського (1886–1970) – першого концертмейстера Харківської опери (вона тоді називалася Українською державною столичною оперою). У спогадах Л. Ф. Пактовського йдеться про виконання на радіо (1925 р.) Концерту І. С. Баха для трьох клавирів: диригент Я. А. Розенштейн, перший рояль – Топілін Сева, другий рояль – Пактовський Л. Ф., третій рояль – Розенберг Лев Емануїлович¹⁹.

¹⁹ Пактовський Л. Ф. Записки старого аккомпаніатора // Культурна спадщина Слобожанщини (Культура і мистецтво) : зб. наук. статей. — Харків : Курсор, 2016. — С. 24.



А за стінами інституту вирувало нове музично-театральне і концертне життя – строкате і суперечливе. «Харків – тоді столиця України – ввібрав у себе проблеми, парадокси и пошуки післяреволюційної епохи. Бурхливий перебіг подій одночасно поєднувався із небувалою театральньо-музичною активністю»²⁰.

Харків, який вже з кінця ХІХ ст. називали Північними Афінами, а в ці роки – столицею Українського Ренесансу, Українською Флоренцією, протягом 15 років (1919–1934) переживав період інтенсивного мистецького життя. Найбільш плідно і творчо активно майстри мистецтва працювали саме в цей період, який І. Нестьєв визначив як перший в післяжовтневої історії, тобто до організації творчих спілок. Це був потужний творчий злет 20-х – початку 30-х років, після якого настав спад творчої активності музичних лідерів не без «сприяння» критичного (агресивно-критичного) ставлення до них з боку рапмовців. У наш час історики культури активно вивчають цю епоху, в якій залишилося багато «білих плям». Досить навести список робіт, присвячених цій епосі, хоча б в царині музичного мистецтва, щоб переконатися в цьому і захопитися матеріалом. Новітні матеріали, що з'являються в наші часи, дозволяють розглядати мистецьку культуру Харкова 20-х – початку 30-х років більш всебічно, як феномен епохи.

З 1932 р. тоталітарна влада через створені нею творчі спілки стала здійснювати ідеологічний контроль над творчими процесами в мистецтві, над репертуаром, програмами творчих колективів та окремих виконавців²¹. До яких тільки хитрощів не вдавалися виконавці, щоб «протягнути» в програму твір, заборонений цензурою, користуючись неграмотністю, необізнаністю, некомпетентністю керівників, яких поставили керувати тим, у чому вони абсолютно не розбираються. «Ну, як тут не пригадати М. Ростроповича, який, коли йому не затвердили в Мінкульті Союзу Респігі, написав таку програму: Й. С. Бах – **Сьома соната для віолончелі solo**, О. Скрябін – **Соната**

²⁰ Кравець В. Ф. Постаті, події, дати (з історії Харківського університету мистецтв)... — С. 9.

²¹ Постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. «О перестройке литературно художественных организаций» визначила новий напрямок розвитку радянського мистецтва шляхом соціалістичного реалізму – О. П.

для віолончелі та фортепіано і щось третє в тому ж дусі. Затвердили без питань (виділено мною – О. П.)»²². А чого варті поради чиновників від культури Д. Д. Шостаковичу, які сприймаються зараз як анекдотичні: «Один только факт, что чиновники настоятельно рекомендовали Д. Шостаковичу писать в мажоре, а не в миноре ужасает своей абсурдностью»²³. Але це буде потім, потім. А зараз ще звучить музика Стравінського, Метнера, Рахманінова, заборонена потім як емігрантська, музика Равеля й Дебюссі, як буржуазно-занепадницька, Скрябіна та Прокоф'єва як декадентська. Але поки ще все можна. Цікаві програми привозять і зарубіжні виконавці – диригенти інструменталісти (солісти і ансамблісти), співаки. Адже 20–30 роки – час посиленого культурного обміну між СРСР і зарубіжними країнами (Англією, США, Німеччиною, Австрією). Це був воістину гастрольний бум. В. А. Богданович в своїх спогадах називає багато музичних подій в житті музичного Харкова тих часів. Одне з них, детально їм описане, пов'язане з приїздом до Харкова Егона Петрі. На ньому варто зупинитися, тому що з робіт В. Бойкова і О. Вітовського достовірно відомо, яке враження справила гра Е. Петрі та інших учнів Ф. Бузони на молодого Топіліна. Треба сказати, що в Харкові Е. Петрі бував щорічно з 1923 по 1927, граючи в деякі роки по 10–15 концертів²⁴, причому грав не тільки в концертних залах, а й в залі Муздраміна, і навіть в дитячих музичних студіях. Мені відомо від Н. Б. Лібероль про те, що він грав і в музичній студії при будинку лікарів (директор М. Зорохович), де маленька Нінель тоді вчилася, і вона пам'ятає ці концерти. Концерт Егона Петрі в інституті так описав В. А. Богданович: «Відвідували інститут і видатні зарубіжні музиканти, які часто тоді приїздили до нашого міста. Їх концерти ми намагалися не пропускати. Зокрема, побував у нас уславлений піаніст Егон Петрі. Він не тільки прочитав лекцію про виконавське мистецтво, досить

²² Снегірьов О. М. Піаністи України ХХ ст. — Київ : КВДМУ ім Р. М. Глієра, 2001. — С. 150.

²³ Юденич С. Каждое выступление артиста – это шаг в неизвестность. // РіаноФонум. — 2012. — № 3. — С. 44.

²⁴ Лысенко Л. Ф. Эгон Петри в Харькове // Володимир Горовиць та піаністична культура ХХ століття : зб. статей та матеріалів. — Харків : Основа, 1996. — С. 84–86.



багато грав, але й дав декотрі практичні поради щодо пальцевої техніки, раціональних способів запам'ятовування розучуваного твору; він радив уважно вслухатися в душу виконуваної музики. Ось один приклад, який навів Петрі: у швидкому темпі програв знизу догори гамоподібний пасаж, потім знову ж повторив його з енергійним напором і експресією, немов би гліссандо! Коментарій був такий: перше виконання – «фортепіанна гра», а друге – музика!»²⁵.

А ось що пишуть В. Бойков і О. Вітовський: «значний вплив на В. В. Топіліна як і на багатьох піаністів його покоління, надали виступи в Радянському Союзі учнів Ф. Бузоні — Е. Петрі, М. Задори і Л. Сироти. Універсальність їх техніки з її яскраво вираженим «вирощеним» характером стимулювала Всеволода Володимировича до вдосконалення власної віртуозності та розширенню репертуару. Саме тоді він звернувся до вальсу Шопена в обробці Л. Годовського, грає його Етюд № 14 в транскрипції Й. Брамса, “Дон Жуан” Моцарта–Ліста, “Смерть Ізольди” Вагнера–Ліста. З великою повагою до творчої спадщини Ф. Бузоні В. Топілін ставився впродовж всього свого життя, вважаючи, що відомий піаніст “зробив другу після Ліста фортепіанну революцію”»²⁶. А нам залишається тільки дивуватися, як Топілін з його чуйністю, сприйнятливістю і властивій йому творчій свідомості «схоплював» в будь-якому художньому явищі плідні засади, принципи, елементи і відразу ж намагався розвинути їх у потрібному для себе напрямку.

²⁵ Богданович В. А. Цит. вид. — С. 234.

²⁶ Бойков В. Г. Вітовський О. І. В. В. Топілін – видатний учень П. К. Луценка... — С. 11.

РОКИ ТВОРЧОГО ЗРОСТАННЯ ТА СЛАВИ (1929–1941)

Харківський період (1929–1932)

Після закінчення Музично-драматичного інституту двадцятирічний В. Топілін розпочинає самостійне доросле життя, маючи вже, слід зауважити, чималий досвід творчої та професійної діяльності. Наступний період його життя розгортається в Харкові у відносно сприятливих умовах, а саме – в часи інтенсивного культурного будівництва в країні, яке почалось у 20-ті та продовжувалось на початку 30-х років. Столичні можливості дали відчутний поштовх для особливо масштабного розвитку культури і мистецтва у Харкові. Один за одним з'являються нові художні колективи та концертно-гастрольні організації, які розширюють можливості творчого розвитку та різнобічної творчої діяльності музикантів.

Були створені перші постійні камерні ансамблі – квартет імені Вільома (1920), квартет імені Леонтовича (1926). У 1927 році на базі раніше заснованої (1920) Російської державної опери відкрився театр опери та балету – Українська державна столична опера (назва до 1931 р.). У 1928 р. з ініціативи Наркомосвіти України¹ в Харкові була створена Українська філармонія (скорочено Укрфіл) з багатьма інструментальними та вокально-хоровими колективами у ній, а з 1929 р. – і філармонічний симфонічний оркестр. З кінця 20-х років значну роль у концертному житті Харкова відіграв також симфонічний оркестр Радіо. У 1931 році в Харкові з'являється ДААНІС (Державні академічні ансамблі та солісти) – концертно-гастрольна організація, яку було прийнято до системи Наркомосвіти України.

Саме відкриття філармонії та створення ДААНІС'у сприяло широкому розгортанню концертного життя міста і гастрольної діяльності музикантів-виконавців в кінці 20-х – на початку 30-х років. Діяльність цих організацій позначила початок нового етапу не тільки концертного, але й усього музичного життя республіки. Укрфіл сприяла вияв-

¹ Народного комісаріату освіти України.



ленню і розвитку молодих, талановитих українських виконавців, активізувала творчу ініціативу композиторів, проводила Всеукраїнські конкурси скрипалів та піаністів. Завдяки Укрфїлу в Україні *«починає формуватися професійна філармонічна справа, яка стала своєрідною новою формою стажування артистичної молоді»*². Великі зміни відбуваються в концертному житті. Філармонія швидко налагодила та розширила нові культурні зв'язки. До Харкова стали приїжджати не тільки вітчизняні виконавці і колективи, але й численні закордонні артисти.

ДААНІС поклала початок винятково камерно-концертній діяльності, *«вперше в нашій державі виникла концертна організація суто камерного стилю, яка незабаром привернула увагу музичної громадськості. Про ДААНІС почали говорити і ще більше писати на сторінках столичної та провінційної преси. Це була група відважних музикантів, що шанували високу музику минулого, і які зберегли гарячі серця для сучасного»*³.

Саме в Харкові в дуже сприятливих умовах розпочиналась артистична діяльність В. Топіліна. Рік після закінчення інституту, до листопада 1929 року – початку самостійної концертної діяльності – В. Топілін ще працював у музичній студії Дорпрпрофсожу концертмейстером та викладачем спеціального фортепіано.

Початок артистичної кар'єри був міцним, активним та успішним. *«С 1929 по 1932 год, работа в системе Укрфила и Уккрасдиоцентра как солист и концертмейстер»*, В. Топілін мав широку географію гастролей не тільки по Україні, але й по всій території Радянського Союзу.

Уточнення знаходимо у спогадах В. В. Єрмакова: *«С 1929 г. начинается активная сольная деятельность Всеволода Владимировича с широким диапазоном исполняемых произведений – И. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Й. Брамс, Ф. Лист, П. И. Чайковский, А. Н. Скрябин»*.

² Кононова О. В. Розвиток української культури ХХ століття (про деякі особливості мистецького життя Харкова у 20-ті роки): Методичні рекомендації. Навчальне видання. — Х. : ХІМ, 1992. — С. 11.

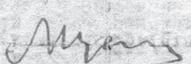
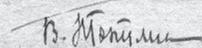
³ Коган П. Вместе с музыкантами. — Изд. второе, доп. — М. : Сов. комп., 1986. — С. 135–136.

У М О В А.

м. Харків 3-го жовтня 1930р. ми нижчепідписані Українське Акційне Філармонічне Т-во УКРФІЛ в особі Завідателя Концертного Відділу т. МУСНИЦЬКОГО М.Н. з одного боку та т. ТОПІЛІН Всеволод з другого боку склали цю умову про те:

- 1/Укрфіл запрошує т.ТОПІЛІНА В. на роботу в Укрфілі терміном з 3-го жовтня 1930р. до 1-го травня 1931р.
- 2/До обов'язків т.ТОПІЛІНА входить 24 виступи в концертах на місяць як соліста та акомпаніатора/піаніста/ підчас перебування у м. Харкові, 20 виступів підчас роз'їздів з концертними групами та 16 виступів у подорожі в Ойстрахом та Шпрингеном.
- 3/Тов.Топілін зобов'язується не виступати в жодному художньому підприємстві Укрфілу без згоди на це Укрфілу та підлягати всім адміністративним розпорядженням Укрфілу щодо своєчасного приїзду на концерти, початку концерту, виготовлення репертуару за вказівками Укрфілу та виконання програми.
- 4/Укрфіл сплачує всі видатки по переїздах т.Топіліна в м'якому вагоні та за помешкання для жінки підчас подорожі.
- 5/За все вищезазначене Укрфіл зобов'язується сплачувати тов. Топіліну щомісячного утримання 225 крб./дваста двадцять п'ять/ підчас роботи в Харкові та в розрахунок 400 крб./чотирьохсот/ крб. на місяць підчас подорожі, причому в зазначені платні входять всі види сплати.
- 6/Концерти за участю т.Топіліна можуть відбуватися як удень так і у вечорі, причому денні виступи зараховуються за 1/2 робітничого дня.
- 7/Щодо останніх умов щодо регулюють працю, то вони підлягають кодексу законів про працю.
- 8/Всі непорозуміння, що можуть виникнути з цієї умови розв'язують ся судовими установами м. Харкова.
- 9/Юридичні адреси сторін: Укрфілу-Харків Лібкнехта,5
Топіліна: Харків вул. К. Маркса №25

Підписи:

 /Мусницький/
 /Топілін/

Угода з Укрфілом (1930)

Трохи інакше зазначено в іншій автобіографії: «По окончанні інститута концертировал самостоятельно, а с 1930 г. в ансамбле с профессором Д. Ф. Ойстрахом в системе Укрфила до 1932 г.».

Як пише О. Кононова, «на самому початку 30-х років масштаб певних завоювань 20-х років у галузі мистецтва визначають учні П. К. Луценка – Л. Г. Сагалов – лауреат I-го конкурсу ім. Ф. Шопена та В. В. Топілін», а також концерти талановитого скрипаля Адольфа Ліцинського,



<...> який із “звичайного” вундеркінда за допомогою К. Флеша перетворився на високопрофесійного концертуючого артиста»⁴.

Збереглася світлина молодого (20-тирічного) піаніста В. Топіліна.



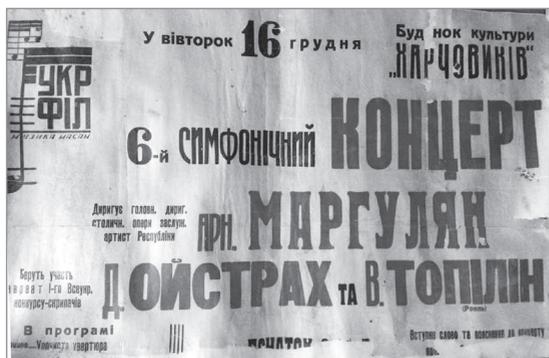
Реклама соло (Укрфіла)

ціюють М. Полякін, А. Доліво, З. Лодій, Т. Салтикова, Н. Перельман, Е. Гігельс, Є. Гігельс, Ю. Брюшков, Л. Сагалов, Г. Цомик, А. Ліщинський, С. Фурер, М. Осипов, М. Фіхтенгольц та багато інших. Географія ДААНІСу охоплювала величезну територію від Москви, Ленінграда, Харкова до міст Донбасу, Кавказу, Криму, Узбекистану. Про масштаб та значення діяльно-



Так розпочинався легендарний ансамбль

⁴ Кононова О. В. Цит. видання. — С. 11.



*Маргулян Арнольд Евад'євич
у 1927–1937 роках очолював Харківську оперу*

сті ДААНІСу засвідчує така статистика: «тільки за два місяці (березень, квітень) в робочих районах Донбасу (Краматорському, Константинівському, Донецькому, Артемівському та інших) прозвучало 25 концертів, в Середній Азії – 50, на північному – 50, в Москві, Ленінграді, Києві, Одесі, Дніпропетровську – до 200.

Пролетарська громадськість реагувала захоплено. <...> Так роз'їжджала по різних містах, курортних і робітничих селищах “трупа ДААНІС” – “пересувна музична виставка” (так звали її тоді)⁵.

На початку 30-х років розпочинається так звана «конкурсна лихоманка»⁶. Один за одним у Харкові під егідою Укрфіла відбуваються конкурси скрипалів та піаністів. «Перший та Другий Всеукраїнські конкурси піаністів (1930, 1931) були чи не найпершими музичними змаганнями в Радянському Союзі. До участі в них із захопленням залучалися молоді виконавці Києва, Харкова, Одеси, інших



*Гастрольна афіша з газети «Советская Сибирь»
№ 289 от 19 жовтня 1931*

⁵ Коган П. Цит.вид. — С. 136, 140.

⁶ Кононова О. В. Цит. вид. — С. 11.



міст України. Із заявами про участь у конкурсі зверталися піаністи з-поза меж республіки»⁷.

В матеріалах видання, що було нами процитовано, з'явилася інформація про те, що В. Топілін був зазначений у списках учасників Першого конкурсу піаністів 1930 року: «У Першому Республіканському конкурсі брали участь яскраві музиканти: В. Топілін, М. Хальфін, К. Данькевич, Б. Скловський, Л. Шурта інші...»⁸.

Але немає інших додаткових підтверджень факту його участі у конкурсі. Можливо і навіть вірогідно, що В. Топілін не брав участі в цьому конкурсі. У зв'язку з цим сумнівним фактом треба висвітлити питання про ставлення до конкурсів самого В. Топіліна, про що свідчить висловлювання О. Вітовського: «Педагогический труд Топилина не был отмечен шумными конкурсными успехами его воспитанников. Он этой работы не любил, сам никогда в конкурсах не участвовал [выделено нами – Е. П.], справедливо считая музыкальное исполнительство не вполне совместимым с состязательностью. В этом смысле показательны два его рассказа, относящиеся к середине 60-х годов. Оба связаны с его поездками в Москву. Вот один из них: “Ойстрах предложил мне посидеть рядом с ним в жюри отборочного прослушивания к Международному конкурсу скрипачей. Я слушал, слушал, а потом тихонько говорю ему: – Додик, по-моему, они все так плохо играют! – А он мне в ответ: – Сева, ты не понимаешь: мы должны отобрать не тех кто хорошо играет,



Афіша одного з концертів ДААНІС'у

⁷ Київська фортепіанна школа. Імена та часи: Колективна монографія [автор проекту Т. О. Рощина...]. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. — С. 183–184.

⁸ Карафінка М., Попова Н. Абрам Михайлович Луфер // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. — С. 205.

а тех, кто играет лучше других – [виділено нами – Е. П.]. В другий раз Всеволод Владимирович з недоумієм і навіть з некою ратерянністю розказав: «Старий товарищ, знаменитый педагог поучал меня: – Зря ты с ними возишься. Найди стенобитного парня, пригладь его со всех сторон и пускай на конкурс. И он будет счастлив, и тебе будет хорошо –» Но его самого ведь не так учили!».

Намагаючись остаточно розв'язати це питання, я звернулася до професора М. Б. Степаненка. На моє пряме запитання – чи був В. Топілін лауреатом Міжнародного конкурсу, як про це пишуть деякі, М. Б. Степаненко відповів однозначно: «Не був». На моє друге запитання – чи брав участь В. Топілін у будь-якому іншому конкурсі, відповідь була такою ж – «Не брав».

На початку артистичної кар'єри В. Топіліна конкурси були порівняно новим явищем і багато хто із його молодих сучасників – Е. Гілельс, Л. Сагалов, Б. Скловський, А. Луфер, О. Ейдельман стали не тільки учасниками, але й переможцями. В. Топілін у змаганнях не брав участі, мабуть, вже тоді принципово.

А чи не можна припустити, що відмова від участі в конкурсі в ті часи могла бути пов'язана з анкетними даними В. Топіліна, з ризиком розкрити своє походження? Як свідчить практика, національний конкурс завжди був проміжною ланкою перед Міжнародним конкурсом. А туди відбір був більш жорстким – через особовий відділ КДБ (тоді – НКВС).

У наш час конкурсomanія стала звичайним явищем, а лауреатство – стандартним критерієм рейтингу музиканта. Але ж ані В. Горовиць, ані Ф. Блуменфельд, ані Г. Нейгауз не були лауреатами конкурсів. У зв'язку з цією темою заслуговують на увагу цікаві роздуми О. Снегірьова про конкурсomanію в 20-му сторіччі та про лауреатів один раз і назавжди⁹. Про ситуацію в ХХІ сторіччі наведемо думку молодого сучасного піаніста: «Количество конкурсов выросло настолько, что только ленивый теперь не участвует в них. Как бы вы не относились к конкурсам, но на сегодняшний день для молодого пианиста это возможность быть услышанным, а удача на крупных

⁹ Снегірьов О. М. Піаністи України ХХ ст. — Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. — С. 6–7.



конкурсах часто бывает залогом успешной карьеры»¹⁰. Можна навести судження художнього керівника Міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Бузоні в Больцано Петера Пауля Кайнрата: «На конкурсах я ищу исполнителей, которые в будущем смогут играть заметную роль в музыкальной жизни»¹¹.

¹⁰ Станислав Юденич Каждое выступление артиста – это шаг в неизвестность // PianoФорум. — 2012. — № 3. — С. 43.

¹¹ Там само. — С. 87.

Московський період (1932–1941 рр.)

«С 1932 г. по 1941 г., переїхав в Москву, [В. Топилин – Е. П.] займався концертною діяльністю, головним образом в ансамблі со скрипачом Д. Ойстрахом, робота в Мосфиле, Всесоюзном Радиокomitee и Всесоюзном Гастрольбюро».

ЦЕНТРАЛЬНОЕ КОНЦЕРТНО-ГАСТРОЛЬНОЕ БЮРО ГОСКИНА. 2

ДОГОВОР
гор. Москва, "24/4" 1935 г.

Настоящий договор заключен между дирекцией Гастрольбюро в лице директора А. В. Александров и артист В. Топилин и нижеподлежащим:

1. ГАСТРОЛЬБЮРО приглашает артиста на 8 концерт в гор. Москва на 20/4 тр. 2/4 1935 г.
предоставить в расходы

2. За каждый концерт артисту уплачивается:

Зарплата	Руб. 260
Компенсация за суточные и потерю времени и пути	Руб. 40
Амортизация	Руб. 300 <i>и проезд</i>

в всего за все концерты *все расходы по билетам* Руб.

3. Артисту предоставляется билет Гастрольбюро жел.дор. /возник/ проезд в *Москва* ... вагона в оба конца, жеманата и трем лет /кроме гор. Москвы/.

4. Расчет с артистами производится на месте концерта.

5. Все споры по настоящему договору разрешаются судебными органами гор. Москвы.

6. Юридические адреса сторон:

ГАСТРОЛЬБЮРО - Москва, ул. Горького д. 5, ком. 2.
АРТИСТ - *В. Топилин*

Директор Гастрольбюро
Артист - *В. Топилин*

Угода з Гастрольбюро (1935)



За лаконічним текстом автобіографії ховаються деякі важливі для професійного становлення і справжнього розквіту музичного обдарування митця подробиці. Продовжуючи спільні виступи з Д. Ойстрахом, Всеволод Володимирович записує з ним впродовж 1934–1941 рр. програми з творів Баха, Бетховена, Вагнера, Чайковського, Альбеніса та інших композиторів. *«Первая запись на пластинки – тогда ещё недолгоиграющие, на 78 оборотов, была сделана Д. Ойстрахом в 1934г. Вместе с Всеволодом Топилиным он наиграл на диск Танго Альбениса–Душкина и скрипичную транскрипцию Вальса из Струнной серенады Чайковского»*¹. У цьому виданні наведено перелік записів Ойстраха; число їх спільних виконань налічує 12 номерів². Завдяки зусиллям С. Ю. Юшкевича, записи Д. Ойстраха та В. Топіліна було не тільки знайдено і відновлено, але і відцифровано. Вони склали диск, який додано до книги.

Розширюється географія гастрольних поїздок Д. Ойстраха та В. Топіліна як учасників ДААНІС'у і Мосфіла. За спогадами Леоніда Когана: *«В мой родной город Днепропетровск с концертами приехал Давид Федорович Ойстрах. Это был, насколько я могу вспомнить, 1932 год. В здании нашего Днепропетровского музыкального училища он играл тогда с пианистом Всеволодом Топилиным. Я могу сейчас сказать, что это самое сильное впечатление, которое я вынес в те годы от скрипичной игры или исполнения чего-либо»*³.

Відгук на один з ранніх виступів Д. Ойстраха та В. Топіліна знаходимо в книзі П. Когана: *«Вчера в зале консерватории с исключительным успехом прошел первый концерт одного из выдающихся советских скрипачей Давида Ойстраха... Переполненный зал тепло и продолжительно приветствовал скрипача Давида Ойстраха и превосходного аккомпаниатора Всеволода Топилина» – читали мы в ростовской «Большевистской смене» (1932)»*⁴.

¹ Юзефович В. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. — М. : Сов. комп., 1985. — Изд. 2-е, испр. и доп. — С. 114.

² Там само. — С. 327–377.

³ Там само. — С. 274.

⁴ Цит. за: Коган П. Вместе с музыкантами. — Изд. 2-е. — М. : Сов. комп., 1986. — С. 111.

Один з епізодів гастрольних поїздок відбився в щоденнику Є. Р. Брагіної – педагога-піаніста, однієї з перших випускниць ДМШ №1 м. Красноярська. Як написала у своїй статті про неї О. В. Пригун: *«В 1934 году в Красноярск с сольным концертом приехала группа солистов Московской филармонии: Юрий Брюшков, Давид Ойстрах и Всеволод Топилин. Вся музыкальная общественность присутствовала на концертах и, конечно, в концертном зале была молодая 27-летняя Евгения Романовна. Значительно позже в дневнике 1971 года она запишет: “Вспомнила все подробности приезда Ю. Брюшкова с Д. Ойстрахом и В. Топилиным в 1934 г. Их концерт в театре, товарищескую встречу у нас в училище, ужин, который мы устроили для них... и то, как они задержались здесь и не попали на поезд. Какие они тогда были молодые и обаятельные!” Вот такая неожиданная и необычная находка, хотя она ничего нового добавит не может»* – так закінчує лист О. Пригун до автора (лист від 7 квітня 2016 р.). Так, описано малоінформативний і радше курйозний випадок, але він допомагає нам уявити масштаб концертно-гастрольної діяльності в ті роки за участю Д. Ойстраха та В. Топіліна. Про розмах та інтенсивність гастрольного графіку Д. Ойстраха і В. Топіліна в 30-ті роки свідчить перелік їхніх виступів, отриманий з ДММК ім. М. І. Глінки. Перелік програм, де, на жаль, не завжди вказані дати і місце проведення концерту, містить 16 концертів – «предметів», як вони визначені згідно музейної термінології, проведених впродовж 11 років (з 1930 по 1941 рр.). Географія дуже широка: Москва, Ленінград, Харків (столична Укрфіл), Ростов, Грузія, Латвія, Азово-Чорноморська філармонія. Є тут і дві програми двох зарубіжних концертів: в Польщі (зала філармонії; камерний концерт 08.01.1936) та концерту Д. Ойстраха за участю В. Топіліна і Г. Гінзбурга в «Унзер Театер» (02.02.1936).

Уже з наших часів – навздогін подіям 30-х років – звучать відгуки на легендарний ансамбль Ойстраха та Топіліна. У наш час ще були живі люди старшого покоління, які добре пам'ятали Топіліна у пору його з Д. Ф. Ойстрахом активної концертної діяльності. У своєму житті учень Топіліна О. Вітовський мав два випадки такої зустрічі. *«Однажды известный врач-ортопед Б. К. Бабич спросил у меня: “У кого учишься?”, узнав, что у В. В. Топилина, воскликнул: “Ого! Я отлично*



помню их с Ойстрахом довоенные концерты”. Через много лет я был на уроке Г. В. Сараджева в Ереванской консерватории. Между нами состоялся следующий диалог:

Г. В. Сараджев: Где вы учились?

Я: В Киеве.

Г. В.: У кого?

Я: У Топилина.

Г. В.: О!!! Поздравляю!

И взволнованно заходил по классу».

Про один епізод на радіо, де брали участь Всеволод Топілін і Давид Ойстрах, згадує Наталія Рождественська: «Недавно в журнале “Советская музыка” появилась фотография, на которой засняты М. И. Гринберг и Д. Ф. Ойстрах со своим аккомпаниатором В. В. Топилиным, я и Г. Б. Орентлихер. Вспоминаю, что снимок этот был сделан очень давно в студии радио. Это была одна из первых передач на Америку (точную дату установить не удалось, по-видимому, это произошло летом 1935 г.) и происходила она в 4 часа утра по московскому времени. Помню, как трудно было и петь, и играть в это позднее время, и Давид Федорович, утомленный ожиданием начала передачи, прилег на диванчик в глубине студии. Никто не мог предположить, что он может по-настоящему заснуть в такой обстановке... Передача началась, объявили его по микрофону... но он мирно спал. ... Наступила пауза, замешательство и с трудом сдерживаемый смех. Через минуту Давид Федорович уже стоял перед микрофоном и, как всегда, блистательно играл. К сожалению, не помню сейчас программу концерта, помню только ощущение чего-то таинственного: не верилось, что музыка из нашей студии перелетала через многие тысячи километров в тогда ещё очень далекую Америку»⁵.

Про те, що В. Топілін був постійним і надійним партнером, з яким можна репрезентувати новий твір сучасного композитора, свідчить і факт, який згадує син скипаля – Ігор Ойстрах: «К осени концерт (Скрипичный концерт – Е. П.) был не только завершён Мясковским,

⁵ Гринберг Мария. Статьи. Воспоминания. Материалы. Сост. А. Ингер. — М. : Сов. комп., 1987. — С. 79.

но и выучен Ойстрахом. До премьери оставалось ещё некоторое время, и Давид Федорович показал концерт сначала в одном из Московских клубов, а затем на заседании кафедры струнных инструментов Московской консерватории. Аккомпанировал ему на рояле Всеволод Топилин. Было это 15 октября 1938 года»⁶.



***В Радіокомітеті перед записом. Сидять: М. Грінберг (ліворуч),
Н. Рождественська; Стоять зліва направо: В. Топілін, Д. Ойстрах,
Г. Орендліхер (1936 р.)***

Унікальність їх ансамблю безсумнівна. Вона спирається, вочевидь, на безсумнівну унікальність обдарування кожного з його учас-

⁶ Юзефович В. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. — М. : Сов. комп., 1985. — Изд. 2-е, испр. и доп. — С. 198.



ників. Недарма він існував так довго. За спогадами сина Д. Ойстраха – Ігоря: «Требования отца были высокими. О них <...> можно судить по такой, например, рецензии, относящейся ещё к 1933 году: “В основе выступления Ойстраха нет разделения на солиста и аккомпаниатора в обычном понимании: есть целостный, идейно спаянный ансамбль, равноправным участником которого является Всеволод Топилин, точный, организованный, чуткий к разнообразным функциям аккомпанемента исполнитель”⁷. Отец часто повторял, что не принадлежит к числу скрипачей, которые, выходя на эстраду, играют только одну скрипичную партию, мало интересуясь тем, что делается за их спиной. Для него совершенно исключалось выступление со случайными партнерами. ...До войны ему аккомпанировал Всеволод Топилин. Все последующие пианисты (А. Дьяков, А. Макаров, В. Ямпольский, Ф. Бауер – Е. П.) были замечательными музыкантами, достойными партнерами отца»⁸.

За спогадами О. Вітовського, «неизменно тепло вспоминал Всеволод Владимирович Давида Федоровича Ойстраха. Говорил, какой он великий скрипач, преданный друг, трогательный отец. Рассказывал о своих с ним концертах в давние 30-е годы. Поездках по Украине, в том числе подряд 10 концертов в Донбассе, где порой приходилось с одной концертной «точки» на другую переезжать в телеге, из которой только что выгрузили уголь». Їм доводилося кілька разів грати для Сталіна під час пишних обідів в залі великого Кремлівського палацу. Про один з таких виступів оповідає О. Вітовський у своїх спогадах. «У каждой из многочисленных дверей на пути к залу стояли по два элегантных молодых человека, почти одинаковых. У выхода на эстраду – тоже. Однажды Всеволод Владимирович, как обычно, сел к роялю, достал из кармана фракных брюк целлюлоидный футляр с очками, вынул очки, надел их, футляр сунул назад в карман брюк, по-видимому, не очень точно. Футляр с грохотом упал на пол. Не успел Топилин опомниться, как с обеих сторон от него оказались

⁷ З рецензії В. Музалевського «Мастер нового поколения. Концерт Давида Ойстраха» // Вечерняя красная газета. — 10 декабря 1933 г. Цит по: Юзефович В. Д. Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. — 2-е изд. испр. и доп. — М. : Сов. комп., 1985. — С. 119.

⁸ Там само. — С. 120.

оба “мальчика у дверей”; один из них очень вежливо подал футляр перепуганному до полусмерти пианисту. Последствий не было».

Віктор Суслін у своїх спогадах про В. В. Топіліна висловив думку про можливий виховний вплив Топіліна на молодого Ойстраха (вочевидь, небезпідставно). Вона викликала гостру, різку, заперечувальну реакцію на форумі в Інтернеті, де було викладено текст спогадів. Один з учасників форуму на підтримку, або хоча б на доказ правомірності думки Сусліна, послався на нібито існуюче критичне зауваження Б. Л. Яворського щодо обдарування молодого Ойстраха. Правда, як зауважує учасник, ця характеристика йде упереміш із захопленими відгуками, в тому числі від Г. Г. Нейгауза. Але ми не знаємо як починав Ойстрах. Можливо, відгук Яворського саме і стосується одного з перших виступів Ойстраха. Нам вдалося відшукати висловлювання Яворського. Б. Яворський в листі до С. В. Протопопова від 23 листопада 1935 р. пише: *«Вчера я был на концерте скрипача Ойстраха, которого я слышал впервые. Очень легкие руки, с великолепными суставами, чистота и безукоризненная чистота интонации, очень хорошо удаются вещи легкого жанра (Сен-Санс, Рондо каприччиозо), но артистическая индивидуальность средняя. Стиль строгий, не разнузданно-цыганский, как у московских скрипачей. <... >»*⁹.

Але непрямим свідченням про можливий вплив Топіліна на помітне зростання виконавської майстерності, розширення репертуару, його жанрового розмаїття – а разом з тим – більш глибоке проникнення в зміст виконуваних творів, поглиблення їх інтерпретації може служити рецензія І. Ямпольського на один з концертів Д. Ойстраха у 1935 р. *«<...> бесспорен факт его прогрессивного художественного роста <...> в музыкально-культурном отношении. Ойстрах - определившийся тип скрипача-исполнителя. <...> Лирический склад дарования Ойстраха и виртуозная легкость его техники определяют стиль его игры, характерной чертой которого являются изящество исполнения, тяготение к сжатой, небольшой музыкальной форме. Это несомненно своеобразный и тонкий мастер музыкальной новеллы. Творческий рост Ойстраха выявляется прежде всего в том,*

⁹ Яворский Б. Л. Воспоминания, статьи, переписка. Том I. — М. : Сов. комп., 1972. — С. 550.



что салонность и легковесность, имевшие раньше место в его исполнении, если уже и не преодолены им полностью, то в значительной мере ступшевались. Его интерпретация сонаты Генделя, “Чаконы” Баха, “Поэмы” Шоссона говорит о его значительных достижениях в исполнении крупной формы. Появилась большая цельность замысла и углубленность передачи. <...> Ойстраху надо неустанно работать над окончательным овладением крупной музыкальной формой. В этом – и только в этом – залог его дальнейших успехов. Отрицательным моментом игры Ойстраха остается пока чрезмерное увлечение быстротой темпов» (але хто ж з молодих виконавців не захоплювався цим? – О. П.). І наприкінці рецензії І. Ямпольський пише: «Ойстраху нужно идти по линии пересмотра и расширения своего репертуара. Ведь репертуар во многом определяет стиль и манеру игры! Почему Ойстраху не включить в свои концертные программы отделение, посвященное камерным произведениям – сонатам?»¹⁰. Цілком можливо, що ця динаміка могла формуватися не без впливу Топіліна. Зміні і розширенню репертуару могли сприяти також і сонатний дует (Давид Ойстрах і Лев Оборін), що утворився в 1936 році, і сформоване в наступні роки інструментальне тріо (Д. Ойстрах, Л. Оборін і С. Кнушевицький), хоча на початку 30-х років Ойстрах іноді виступав вже в тріо з К. М. Ігумновим і С. Кнушевицьким¹¹.

Після повернення В. Топіліна їх ансамбль не відновився; Д. Ойстрах грав з іншими піаністами. На питання О. Вітовського – «Чому не получилось вернуться к сотрудничеству с Давидом Федоровичем?» – Всеволод Володимирович відповів дуже просто: «“Видишь ли, Ойстрах очень много играет за границей. А меня никто и никогда туда не пустит. Ойстраху же сотрудничать с двумя партнерами – одним внутри страны, другим – за ее пределами, конечно, неразумно, если не невозможно.” В последующие годы Всеволод Владимирович внимательно следил за творчеством своего давнего друга и после многочисленных встреч с ним в Москве приезжал просветленным» – пише Вітовський.

¹⁰ Ямпольский И. Концерт Д. Ойстраха (БЗК, 11.06.1935) // Сов. Музыка. — 1935. — № 7–8. — С. 148–149.

¹¹ Коган П. Вместе с музыкантами. — 2-е изд. — М. : Сов. комп., 1986. — С. 112.

За великим рахунком, кваліфікована і справедлива оцінка дуету Ойстраха та Топіліна і самого Топіліна в ньому із сьогодення пролунала в словах старого скрипаля Ленінградського симфонічного оркестру М. Резнікова в його книзі «Воспоминания старого музыканта», якого цитує О. Вітовський у своїх спогадах про В. В. Топіліна «Записки ученика»: *«В те годы постоянным его (Д. Ойстраха) творческим спутником был замечательный пианист Всеволод Топилин <...> – выдающийся аккомпаниатор и ансамблист. **Никогда больше за все последующие годы его концертной деятельности не было у него подобного пианиста.**»*

З переїздом Топіліна до Москви «возможности музыкального общения и концертных выступлений значительно расширяются, этот период ознаменовался ансамблевым музицированием с известными музыкантами – Мироном Полякиным, Зоей Лодий <...> и другими исполнителями, счастливая судьба которых свела их с высочайшим Маэстро – Всеволодом Топилиным» (В. В. Єрмаков). Про Топіліна-ансамбліста в 30-ті роки затвердилася слава кращого концертмейстера країни. Як пишуть В. Бойков і О. Вітовський, *«иностранные инструменталисты, открывая для себя новую аудиторию Страны Советов, доверяли свою концертную судьбу одному из самых авторитетных пианистов-ансамблистов того времени – Всеволоду Топилину. Среди них был знаменитый французский виолончелист Морис Марешаль»*¹².

У концертах з Давидом Ойстрахом В. Топілін не обмежувався тільки ансамблевими виступами, а й грав соло¹³. Про один епізод

¹² Бойков В. Г., Вітовський О. І. Згадуючи професора // Музика. — 1984. — № 2. — С. 30.

¹³ Ах, як мріяв Всеволод Володимирович про такі концерти після повернення з тавору. Як писав у своїх спогадах Валерій Глаголев, «Всеволод Владимирович строил грандиозные планы на будущее (в 55–56 гг. в Красноярске – Е. П.): “Вот закончится учебный год, уеду вместе с какой-нибудь хорошей певицей, такой, как Зара Долуханова; будем концерттировать по всей Европе. В таких смешанных концертах хорошо, можно и сольно поиграть!”. Його тоді тільки реабілітували “начисто”, і він не знав, що виявиться не тільки невізним, а й підданим забуттю!». Тут у Глаголева помилка: Топілін був амністований, зі зняттям судимості, а не реабілітований. До кінця життя Топілін не був реабілітований.



з таких ранніх виступів збереглося три фрагменти спогадів. Один належить А. Косенко, дружині композитора В. С. Косенка, два інших – С. Ріхтеру.

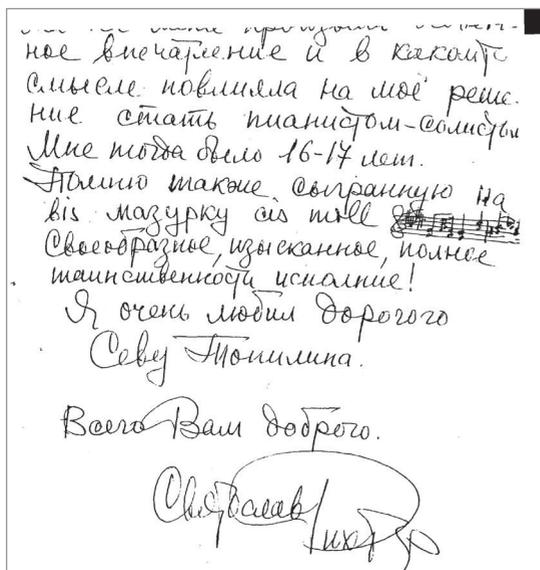
А. Косенко згадує: *«Приїхали в Житомир скрипаль Давид Ойстрах з піаністом Всеволодом Топіліним. Віктор Степанович пішов на концерт і запросив їх обох та ще кількох музикантів до нас <...> Коли артисти пішли, наші гості О. О. Тухенгольд і В. В. Фабрикантов почали обмінюватися враженнями від гри цих тоді ще зовсім молодих виконавців. Вже не згадаю, хто саме сказав: “Це такі музиканти, що не знаєш, кому віддати перевагу – скрипалю чи піаністові”»¹⁴.*

У спогадах С. Ріхтера йдеться про його відоме зізнання – про враження від сольної гри Топіліна на цьому ж концерті, враження, що вплинуло на його долю, на рішення стати концертуючим піаністом: *«В 19 лет мне взбрела в голову шальная мысль дать сольный концерт. Я был аккомпаниатором, репетитором в опере (в Одессе – Е. П.), не получил никакого академического музыкального образования и, в сущности, не работал над фортепианной литературой, к которой не испытывал в ту пору никакого душевного влечения. Но вот летом 1933 г. я присутствовал в Житомире на сольном концерте Давида Ойстраха. Его концертмейстер Всеволод Топилин (с которым я близко познакомился впоследствии) исполнил в первой части концерта – и блистательно исполнил (это сказал С. Рихтер! – Е. П.) Четвертую балладу Шопена. “Раз это удалось Топилину”, – подумал я, – “отчего не попробовать мне?”»¹⁵.*

У листі до В’ячеслава Бойкова С. Ріхтер так згадує цей епізод: *«Помню его выступления в городе моего рождения (Житомир) в концерте с Ойстрахом. Там я и услышал Четвёртую балладу Шопена, она произвела на меня особенное впечатление и в каком-то смысле повлияла на мое решение стать пианистом-солистом. Мне тогда было 16–17 лет. Помню также сыгранную на бис мазурку cis-moll (op. 30 № 4). Своеобразное, изысканное, полное таин-*

¹⁴ В. С. Косенко у спогадах сучасників (упоряд. – А. Косенко). — Київ : Муз. Україна, 1967. — С. 22.

¹⁵ Монсенжон Бруно. Рихтер. Диалоги. Дневники. — М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2010. — С. 38.



Автограф закінчення листа С. Ріхтера
до В. Бойкова

страх, В. Топілін і Г. Гінзбург. Як пише М. Б. Степаненко, «іх грандіозні тріумфальні гастролі в Європі (Польща, Німеччина, Швеція, балтійські країни) мали величезний, надзвичайний успіх – всі газети (зарубіжні – О. П.) багато писали про них, як про музичну подію європейського масштабу»¹⁷. Дивно, що в журналі «Советская музыка» за 1936 рік, немає абсолютно ніякої інформації про цю подію.

У книзі В. А. Юзефовича «Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом» знаходимо коротку, але дуже змістовну інформацію, пов'язану з цими гастрольями: «В 1936 году, Ойстрах гастролировал в Прибалтике и Швеции. По пути в Стокгольм, он оказался вместе с пианистом Всеволодом Топилиным в Берлине. Еще в 1932 году был заключен

стственности исполнение. Я очень любил дорогого Сева Топилина»¹⁶.

Апофеозом цього періоду концертної діяльності і вершиною слави Топіліна стали зарубіжні гастролі 1935 – початку 1936 року. У документах особової справи Топіліна, а саме в автобіографії про них ані слова, а в листку з обліку кадрів, в графі «Перебування за кордоном – мета його» зазначено: «Польща, Швеція, Німеччина – концертна поїздка (1935–1936)». У цій поїздки брали участь Д. Ой-

¹⁶ З листа С. Ріхтера В. Бойкову. Цит. за: Бойков В. Г, Вітовський О. І. Згадуючи професора // Музика. — 1984. — № 2. — С. 30.

¹⁷ Степаненко М. Б. Асистент Генріха Нейгауза – Всеволод Топілін // Музично-історичні етюди. — Київ : Гроно, 2012. — С. 143.



контракт на выступления советского скрипача в Германии. Они должны были состояться в 1934 году, однако после прихода к власти фашистского правительства о гастролях артистов из СССР не могло быть, естественно, и речи»¹⁸. Цей текст скоригований відповідно до ідеологічних настанов післявоєнного часу. Тоді ж, як розповів мені в телефонній розмові М. Б. Степаненко, концерт в Берліні відбувся, але для обмеженого кола осіб в посольстві СРСР.

Деякі подробиці про ці гастролі можна знайти в публікації Г. Р. Гінзбурга (в співавторстві з Д. Ф. Ойстрахом) «Советские музыканты в Швеции»: «Вспомнился триумфальный прием, который оказала недавно нам – советским артистам – польская и прибалтийская публика. Со сложным и волнующим чувством думали мы о нашей первой встрече со стокгольмцами. <...> Она состоялась 5 марта (1936 г. – Е. П.). Уже один вид тысячной толпы, собравшейся в этот вечер в большой зал “Концертгауза”, придавал особую торжественность обстановке. И после нескольких вещей мы уже ясно ощутили: “Крепость взята”. Это не были обычные, сдержанные, несколько холодные “шведские” аплодисменты. Нас горячо приветствовали после каждого номера, почти так же горячо, как и повсюду, где нам приходилось выступать. Наутро пресса в самых лестных тонах сообщала о концерте. Все критики в один голос признавали высокий класс советской скрипичной и пианистической культуры, а концертные организации тут же предложили нам гастрольную поездку по Скандинавии и пригласили нас приехать также и на будущий сезон.

<...> Обратный путь на родину лежал через Германию. Утомленные длительной гастрольной поездкой по Польше, Прибалтике, Швеции, мы крепко заснули, едва переступили порог спального вагона, который увозил нас из Стокгольма.

Странное покачивание вывело нас из состояния дремоты. Когда мы хотели пройти по коридору вагона, это оказалось далеко не легким делом. Пол то и дело проваливался под ногами. Любопытство окончательно согнало сон. Втроем с нашим неизменным спутником

¹⁸ Юзефович В. Д. Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Сов. комп., 1985. — С. 39.

Всеволодом Топилиным бросились мы к площадке вагона и очутились прямо в трюме <...> громадного парохода, который в это время преспокойно рассекал волны Северного моря...

Оказывается, рельсы с парохода обычно перекидываются и подгоняются под колеса вагона, направляющегося за границу, и чтобы не беспокоить пассажиров пересадками, вагон устанавливается в трюме, а затем таким же способом переправляется на берег другой страны. Так, не выходя из купе (за исключение тех минут, когда мы добровольно наслаждались свежим морским воздухом на палубе), мы из Стокгольма попали на берлинский “Фридрихсбангоф”. О жизни Берлина советский читатель хорошо осведомлен. К этим сведениям нам почти нечего прибавить» – так закінчується текст статті Г. Р. Гінзбурга¹⁹.

Московський період, до якого В. Топілін підійшов досить зрілим піаністом, став вирішальним етапом, який продовжує і завершує його художній і піаністичний розвиток. До 1932 року – часу переїзду до Москви – Топілін – вже сформований піаніст, який має велику концертну практику. А якщо задуматися і зіставити дати – йому тільки 24 роки! У наш час в цьому віці тільки закінчують консерваторію, у винятковому випадку – аспірантуру і тільки стоять на порозі артистичного життя. А він знову вчиться! К. М. Ігумнов, Б. Л. Яворський, Г. Г. Нейгауз – великі імена. Не перериваючи концертної діяльності, Топілін удосконалює піаністичну майстерність у Костянтина Миколайовича Ігумнова. Істотне уточнення знайшли у статті Бойкова і Вітовського: «*В продолжении долгого времени он пользовался советами К. Н. Игумнова* (выделено мною – Е. П.)»²⁰. Ті ж автори пишуть про відвідування ним лекцій Б. Л. Яворського; мова йде про його курс лекцій «Історичні стилі», введений у навчальний план аспірантів за наполяганням Г. Г. Нейгауза. Але ймовірно й інше: це могли бути і знамениті бахівські семінари Б. Яворського, які він вів впродовж усього життя, починаючи з перших років роботи в Київській консер-

¹⁹ Гинзбург Г. Р. Советские музыканты в Швеции // Гинзбург Г. Р. Статьи. Воспоминания. Материалы. — М. : Сов. комп., 1984. — С. 282–283.

²⁰ Бойков В. Г. Вітовський О. І. В. В. Топілін – видатний учень П. К. Луценка // Павло Кіндрагович Луценко і сучасність. — Харків : Факт, 2001. — С. 12.



ваторії, потім в Московській і до самої смерті в Саратові, куди була евакуйована Московська консерваторія в роки війни²¹. Підтвердження знаходимо в спогадах В. Сусліна, мова йде саме про цей семінар і значенні його ідей: *«Важную роль в жизни Всеволода Владимировича сыграл, по-видимому, Болеслав Леопольдович Яворский <...> он (Всеволод Владимирович – Е. П.) явно и несомненно был с ним в контакте, посещал его баховский семинар в Московской консерватории и часто вспоминал о нем. Во всяком случае всё, что Всеволод Владимирович сообщил мне о Бахе и об исполнении Баха, носит явный отпечаток идей Б. Яворского. То же самое можно сказать и о Скрябине»*. І В. В. Єрмаков підтверджує *«тесное общение с Болеславом Яворским, посещение созданного и руководимого им баховского семинара <...> Постыжение творчества И. С. Баха, интерпретация его произведений, как, впрочем, и произведений А. Н. Скрябина, по воспоминаниям В. В. Топилина, “инкрустировались в искусство посредством идей Б. Яворского”»*.

В продовження теми – спогад Євгена Олександровича Ржанова з нашого часу: *«Однажды с несколькими учениками Всеволода Владимировича я побывал у него дома. Посещение оставило у меня в памяти сильнейшее впечатление. Я всегда с благоговением относился к музыке И. С. Баха, но в тот вечер его музыка открылась для меня с новой стороны. Всеволод Владимирович поставил запись одного из баховских Бранденбургских концертов и сопровождал музыку чтением переводов стихотворений (сейчас не помню какого) поэта. И в тот момент я для себя нашел ещё одного Баха, что подтолкнуло меня к ещё большему изучению, к другому пониманию музыки величайшего композитора»*.

Узагальнюючи інформацію про впливи на формування музичних уявлень Топіліна, найближчі до нього учні пишуть: *«За свідченням самого музиканта, надзвичайно важливу роль у кінцевому становленні його музичних поглядів відіграли семінари Б. Яворського «Теорія виконавських стилів», виступи Гізекінга та концерти, і особливо, ре-*

²¹ Про матеріали Бахівського семінару Б. Л. Яворського див.: Р. Э. Берченко. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клави-ре». — М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2005.

петиції В. Фуртвенглера, на яких йому пощастило бути присутнім у Варшаві та Берліні»²².

Згодом, не без впливу Б. Яворського, Всеволод Володимирович стає активним членом *«знаменитого московського консерваторського кружка по изучению новой музыки, центром и душой которого являлись два пианиста: Анатолий Ведерников и его друг Святослав Рихтер»*²³, а учасниками були Григорій Фрід, Вадим Гусаков, Володимир Чайковський і Віктор Мержанов. Кружок прославився високим рівнем виконання нових симфонічних партитур, *«редкой красочностью в передаче оркестровых тембров и пианистическим мастерством»*²⁴; тут В. Топілін, завдяки своїй блискучій здатності грати з листа, познайомив слухачів з багатьма музичними шедеврами. За словами В. В. Єрмакова, які він почув від самого Топіліна, *«тесное общение с Болеславом Яворским повлияло на инициативу Топилина в отношении создания «Кружка по ознакомлению с музыкой». Блистательное владение мастерством чтения с листа стало определяющим в иллюстрации слушателям произведений современных композиторов»*.

Додаткову інформацію про діяльність гуртка і його членів, а так само і нові акценти знаходимо в літературі, що з'явилася в останні роки, зокрема, в Інтернеті. Вражає, що в них не тільки не оцінюється роль Топіліна, але не вказується навіть його ім'я, як активного члена гуртка. Мабуть, і в «епоху гласности» над авторами цих свіжих матеріалів тяжіє заборона на згадування імен репресованих.

У нарисі Г. В. Краукліса про Віктора Мержанова «Страницы биографии» знаходимо такі рядки: *«В период обучения в консерватории Мержанов проявил большую широту интересов. Он стал одним из активных участников студенческого творческого кружка, который организовали композитор Григорий Фрид (будущий глава знаме-*

²² Бойков В. Г. Вітовський О. І. Згадуючи професора // Музика. — 1984. — № 2. — С. 30.

²³ Суслин В. «Белая ворона» // Анатолий Ведерников. Статьи. Воспоминания. — М.: Издательский дом «Композитор», 2002. — С. 127.

²⁴ Там само. — С. 127.



нитого Московського молодіжного музикального клубу) і піаніст Вадим Гусаков (погиб на фронті в 1943 році). Активну роль играли там друзя Мержанова, будучі знамениті піаністи Святослав Рихтер і Анатолій Ведерников, а так же музиковец Кіра Алемасова. Основною метою кружка була демонстрація рідко або взагалі не виконуваних в ті роки творів, представляючих велику художню цінність. Звукозапис тоді робила перші кроки, і великі складні твори учасники кружка виконували самі в різних аранжуваннях. Так, Мержанов і Рихтер виконали в чотири руки 6-ю симфонію Малера, Рихтер самостійно показав майже всі «Кольцо Нибелунгов» Вагнера, Ведерников – «Пеллеаса і Мелізанду» Дебюссі»²⁵.



**Активні члени композиторського гуртка Московської консерваторії:
В. Топілін (ліворуч) та А. Ведерніков (праворуч)**

Сам же В. Мержанов у 2009 році пише про «известный творческий кружок, созданный Рихтером и Ведерниковым. <...> Я тоже принимал в нем участие. Потом Фрид Гришиа, композитор Гусаков,

²⁵ Крауклис Г. В. Страницы биографии // Виктор Мержанов. Музыка должна разговаривать. Сб. статей / Ред. сост. Г. В. Крауклис. — М. : Научно издательский центр «Московская консерватория», 2008. — С. 9.

Чайковский... Мы там действительно играли то, чего нигде нельзя было услышать. Я, например, с Рихтером играл на двух роялях 4-ю симфонию Малера... Ведерников играл "Пеллеаса и Мелизанду" Дебюсси, Рихтер играл "Кольцо Нибелунгов" Вагнера»²⁶.



*Активні члени гуртка. Зліва направо С.Т. Ріхтер, В. А. Чайковський,
В. К. Мержанов*

З інтерв'ю з Г. Фрідом:

«Действительно в 1938 году мы с пианистом Вадимом Гусковым создали Творческий кружок, к которому присоединилось несколько студентов – пианисты Толя Ведерников и Слава Рихтер, с которыми я был очень дружен, музыковед Кира Алемасова. У нас звучало много музыки, в том числе редко исполняемые или неизвестные сочинения, бывали студенты и кое-кто из педагогов. Чаще других заходил Нейгауз. Долгоиграющих пластинок ещё не было, симфонии и оперы звучали на фортепиано в две или четыре руки. Я помню, как на одном из заседаний Рихтер исполнял "Турандот" Пуччини».

²⁶ Виктору Мержанову – дев'яносто (буклет) / Ред. М. Лидський. — М., 2009. — С. 21.



Інші члени композиторського гуртка. Гр. Фріда та Кіра Алємасова

Про колишніх друзів Григорія Фріда можна прочитати у фрагменті з його книги: «В 1935–36 учебном году в Консерватории появились два студента. Пианисты, поступившие в класс Генриха Густавовича Нейгауза, они приехали в Москву почти с разных концов планеты. Один из них – высокий, худенький, с рыжеватой шевелюрой 20-летний Слава Рихтер, прибыл из Одессы, едва ли не самого музыкального города мира. Другой – 16-летний Толя Ведерников – из Харбина, одного из культурнейших русскоязычных городов Китая... Вскоре родителей Ведерникова репрессировали. Отца Рихтера эта участь постигла в начале войны. Я познакомился с ним в Одесском оперном театре, где он работал пианистом и, кажется, органистом. Я уже находился на срочной службе в армии. В 1940 году, попав в Одессу, я посетил знаменитый оперный театр. В антракте я подошел к оркестру и попросил музыкантов вызвать Теофила (не помню его отчества) Рихтера. Ко мне вышел приветливый, скромный человек, как мне показалось, небольшого роста (может быть, потому, что он стоял внизу, в оркестровой яме у дирижерского пульта, а я – наверху, перегнувшись через барьер). Узнав, что я близкий друг Славы, он протянул ко мне руки, пожав мои. Мы проговорили весь антракт. Его гибель я воспринял как смерть человека, которого знал и о котором сохранил мимолетные, но те-

плые личные воспоминания. С Рихтером и Ведерниковым меня связывала тесная дружба. Она привела к замечательному начинанию, оставившему след в нашей студенческой жизни. В 38-м году в Консерватории начал работать Творческий кружок. Инициаторами его создания были пятеро студентов: пианисты Вадим Гусаков, Толя Ведерников, Слава Рихтер, Кира Алемасова и я. В Творческом кружке каждый из нас отдавал предпочтение музыке тех композиторов, под влиянием которых находился в то время. Для Гусакова это были Шопен и Скрябин. Для Ведерникова – импрессионисты: Дебюсси, Равель, а также Хиндемит. Кира Алемасова вела журнал кружка и, по-моему, не имела ярко выраженных пристрастий. Я считался апологетом Стравинского. Слава Рихтер был всеяден. Моцарт и Р. Штраус, Шуберт и Кшенек, Пуччини, Брамс, Чайковский, Берлиоз – все были предметом его увлечения. Задачу кружка мы видели в исполнении неизвестных или редко звучавших сочинений, а также в прослушивании и обсуждении произведений наших коллег – молодых композиторов. Кружок посещали студенты разных факультетов и кое-кто из педагогов; чаще других Генрих Густавович Нейгауз. Долгоиграющих пластинок, магнитофонов еще не было. Поэтому симфоническая, оперная, хоровая музыка звучала на фортепиано в две или четыре руки. Иногда привлекались певцы. На одном из вечеров Рихтер исполнил “Турандот” Пуччини. Звучали мало известные в то время произведения: “Весна Священная” Стравинского, “Художник Матисс” Пауля Хиндемита, Симфонические вальсы Равеля и многое другое. Сейчас в творческом объединении тех лет я вижу прообраз Московского молодежного музыкального клуба, организованного в 1965 году... С Рихтером и Ведерниковым мы постоянно встречались в Консерватории, посещали концерты, устраивали вечеринки, совершали совместные прогулки. Иногда я с ними приходил домой к Нейгаузу. Но если меня спросить, что же было главным в нашей дружбе, я бы ответил: музыка! Рихтер иногда приходил ко мне в общежитие. Когда я готовился к экзамену по музлитературе, он знакомил меня со многими неизвестными мне произведениями. Среди них были и те, знание которых не было предусмотрено экзаменационными требованиями. Именно они представляли для меня особый интерес; например, оперы Кше-



нека “Джонни наигрывает”, “Прыжок через тень”, Хиндемита “Новости дня” и другие. Однажды Слава для нашего обоюдного удовольствия сыграл полностью драматическую легенду Берлиоза “Осуждение Фауста”. При этом он пел на немецком языке все вокальные партии. За годы нашей студенческой дружбы не помню, чтобы я был свидетелем занятий Рихтера рисунком или живописью. Об этом я узнал уже после войны. Проявилось, конечно, его общее художественное дарование. Но мне кажется, его живопись носит экспромтный, случайный характер, обнаруживая способности, не получившие должного развития. Как-то в 1948 году, когда я был у него, во время нашей беседы он взял со стола листок промокашки и цветными – красным и синим – карандашами набросал городской пейзаж, как бы сверху – из окна. Рисунок получился очень живой. Я забрал его, окантовал и до сих пор храню у себя. Странно, со многими близкими друзьями я на протяжении десятков лет оставался “на вы”. В то же время (что менее странно) был “на ты” с людьми мне чуждыми. С Рихтером полвека мы говорили друг другу “вы”. И перешли “на ты” лишь в конце восьмидесятых, когда он устроил “мальчишник”, пригласив под Новый год нескольких давних друзей: Толю Ведерникова, Володю Чайковского, Виктора Мержанова и меня. Мы пришли в просторную квартиру Рихтера на Большой Бронной. Огромный кабинет с двумя роялями украшали рождественские игрушки. Гирлянды разноцветных лампочек свисали с потолка. Несколько тонко подобранных картин оттеняли пространство стены. Тихо звучала музыка. Потом, в другой комнате, сидели за столом, уставленным вкусными яствами. Зашла Нина Львовна Дорлиак (она занимала смежную квартиру), неся рождественского гуся с яблоками, распластавшего на красивом блюде крылья, точно призывающего: ешьте меня, вкушайте, наслаждайтесь! С Ниной мы не успели даже поздороваться. Замахав руками, Слава закричал: – Нина, Нина, уходите! Сегодня “мальчишник”, они не должны вас видеть! (С женой Рихтер был тоже “на вы”). Бедная Нина Львовна, передав гуся охотно взявшему его Вите Мержанову, спешно скрылась в свои апартаменты. Мы принялись за еду. Гусь и яблоки были замечательные. Вглядываясь в лица моих постаревших друзей, я уносился мыслями в голодное

прошлое. После ареста родителей Ведерникова я нередко перебирался из общежития к нему на Ленинградское шоссе. Там, небольшой комнате на втором этаже замысловатого дома, с ним и Славой мы проводили поздние вечера и ночи в разговорах, музицируя, читая вслух Метерлинка, Гамсуна, Пастернака. На единственной кушетке могли уместиться лишь двое. Поэтому все трое мы спали на полу, прикрываясь ветхим пуховым одеялом. “Помнишь, как хорош хлеб, когда он достался чудом и его едят вдвоем?” (из письма Надежды Мандельштам Осипу). Мы ели его втроем. И он был вкусен. Он давал нам возможность заниматься искусством, которое лишь одно казалось смыслом жизни»²⁷.

У 1938 році, згідно з автобіографією, Всеволод, Топілін «поступил в аспирантуру при Московской государственной консерватории, закончив её в 1941 г.». Ми не знаємо, чи була тут порада П. К. Луценка. Можна припустити, що вибір Нейгауза як педагога для вдосконалення піаністичної майстерності Топіліна був обумовлений єдністю педагогічних і виконавських принципів П. К. Луценка і Г. Г. Нейгауза, які пройшли школу вищої піаністичної майстерності в Німеччині під керівництвом одного і того ж педагога Ернста Рудорфа²⁸. Про значення творчої співпраці Г. Г. Нейгауза і В. В. Топіліна висловився М. Б. Степаненко: «Спільні погляди на фортепіанне виконавство, спільна робота з учнями, глибока взаємоповага зробили їх однодумцями і друзями на все життя. В. Топілін, як і Г. Нейгауз, вільно володів кількома європейськими мовами, цікавився філософією, літературою, був гуманітарієм в найвищому розумінні цього слова»²⁹. В унісон зі Степаненком говорить і Єрмаков: «Поступление в 1938 г. в аспирантуру <...> явилось знаковым событием в жизни Всеволода Топилина, со временем ставшим ассистентом своего Учителя. В этом без преувеличения грандиозном творческом тандеме двух музыкантов редкостно

²⁷ Фрид Г. Дорогами раненой памяти. Воспоминания. «Московская консерватория: 1932–1939». Общежитие. (из Интернета).

²⁸ Лисенко Л. Павло Кіндратович Луценко та його учні: шляхи формування харківської піаністичної школи. — Харків : Лівий берег, 1998. — С. 30, 39.

²⁹ Степаненко М. Б. Ассистент Генріха Нейгауза – Всеволод Топілін // Музично-історичні етюди. — Київ : Гроно, 2012. — С. 144.



совпали потужніші інтелектуальні і мировоззренчі вектори, єдність поглядів на фортепіанне виконання, вільне володіння кількома іноземними мовами, знання класическої і сучасної філософської і мистецької літератури, поезії, живопису».



У класі Г. Г. Нейгауза (1939): за роялем С. Ріхтер; стоїть крайній справа Г. Г. Нейгауз, стоїть другий зліва В. В. Топілін. Інтернет-журнал «Наше насліддя» (nasledie-rus.ru). Режим доступу: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/pics/7824-pictures.php?picture=782413>

«По закінченні аспірантури був зарахований на посаду асистента при кафедрі Г. Г. Нейгауза, під керівництвом якого проходив аспірантський стаж».

Перед В. В. Топіліним відкривалися блискучі перспективи.

Роки «мандрів і випробувань» (1941–1955)

Про «роки мандрів і випробувань»¹ інформація є дуже варіабельною. Кожен із сучасників, який пише про В. В. Топіліна, повідомляє або загальновідому інформацію, яку було почерпнуто з енциклопедії, Інтернету або зі спогадів інших авторів, або те, що чув від самого Топіліна, або те, що пройшло через багато рук, вже обросло домислами і перетворилось на міф. Подані натяками, мимохідь згадані факти та події доповнювалися здогадками і неминуче спотворювались на шляху руху із рук в руки. Вочевидь, що в умовах радянської дійсності кінця 50–60 років, коли тюремно-табірна тема була закритою, Всеволод Володимирович був гранично обережний. У розмовах з друзями, колегами, учнями не торкався цієї теми, а якщо і говорив, то багато про що мовчав і не вдавався в подробиці. Можна зрозуміти стан людини, яка пройшла крізь усі жахи війни, німецького і радянських таборів, а після повернення отримувала нескінченні удари у вигляді щоденних анонімок і порушених за ними «справ».

У роки гласності тюремно-табірна тема стала всебічно обговорюватися, і в її орбіту, природно, потрапив і В. В. Топілін.

У спогадах наших авторів ми не стали редагувати тексти, в яких розповідається про життя В. В. Топіліна в цей період.

«Розповіді В. В. Топіліна», записані М. Б. Степаненком по пам'яті в травні 2016 року і викладені в його статтях, можна вважати матеріалом «з перших рук».

Війна круто змінила життя В. Топіліна. Так, ополчення, оточення, полон, німецький табір, подальший арешт і радянський табір зруйнували кар'єру піаніста, що розпочалася так блискуче, але не зламали його морально і професійно. В автобіографії все представлено епічно безпристрасно: *«В люле 1941 г. вступил добровольцем в ряды Народного ополчения г. Москвы (8-я Краснопресненская дивизия). В октя-*

¹ Так радянська цензура допускала «алегорично» називати відрізок часу, проведений репресованими в таборах, в'язницях і засланні. Див.: Заблоцкий Н. А. История моего заключения // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 2. — М.: Прогресс, Феникс, 1990. — С. 313.



бре 1941 г., находясь в окружении, попал в плен, где находился до конца апреля 1945 г. В ноябре 1945 г. вернулся в Советский Союз. В 1946 г. был осужден. Находился в заключении до декабря 1954 г., а затем в ссылке.» О. Солженіцин в романі «Архіпелаг ГУЛАГ» дуже емоційно пише про цей епізод життя В. Топіліна і країни: *«Известный пианист Всеволод Топилин не был пощажён при сгоне московского народного ополчения и брошен с берданкой 1866 года в вяземский мешок (сноска автора: Весь этот перепуг с ополчением – какая же это осатанелая паника! Бросать городских интеллигентов с берданками прошлого века против современных танков! Двадцать лет дмились, что «готовы», что сильны, – но в животном ужасе перед наступающими немцами заслонялись телами ученых и артистов, чтоб только уцелело лишние дни свое руководящее ничтожество). Но в плену его пожалел поклонник музыки – немецкий майор, комендант лагеря, – он помог ему оформиться остовцем (ostarbeiter’ом – Е. П.) и так начать концерттировать.»* За это, разумеется, Топилин получил у нас стандартную десятку. (После лагеря он <...> не поднялся.)»². Твердження О. Солженіцина про можливість почати концертну діяльність, на перший погляд, здається сумнівним. Про яку концертну діяльність може йти мова? Але, в тексті Солженіцина є і роз’яснення: статус остовця передбачав не стільки можливість, скільки зобов’язанність працювати – в нашому випадку – за спеціальністю. Тому, Солженіцин саме так і формулює цю ситуацію: *«и так начать концерттировать»* (виділено мною – Е. П.). І дійсно, в спогадах Григорія Фейгіна зі слів В. Топіліна та за спогадами інших дописувачів так і було – добровільно-примусово Топіліну *«пришлось надеть фрак и играть: “или расстреляем, или на тебе фрак, рояль – занимайся и будешь играть”*. <...>*В общем, он играл во всей оккупированной Европе.»* Вельми сумнівною (оскільки її нічим не підтверджено) здається і інформація про можливість концертування В. Топіліна в Німеччині та в «усій окупованій Європі». Сам він про це не пише, не говорить, за винятком згаданого в «Рассказах В. В. Топилина» Шопенівського концерту в інституті Ресовського в січні 1945 року, та факту зарахування до концерт-

² Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ. 1918–1956. Опыт художественного исследования. III–IV // собрание сочинений. Т. 6. — УМКА-Press. Гл. 18. «Музы в ГУЛАГе». — С. 458.



ної бригади з культурного обслуговування німецьких військ на Західному фронті (про що першим написав М. Б. Степаненко у своїх статтях на основі спогадів і розповідей самого В. Топіліна). Говорять інші – О. Солженіцин, О. Снегирьов, В. Єрмаков, Г. Фейгін, М. Курдюмов, О. Пригун. Усі ці розповіді здаються сумнівними, малодостовірними, і навіть суперечливими, доки не знайдені документальні підтвердження або заперечення цього. Ключові питання, що потребують осмислення та навіть переоцінки: 1) концертував чи ні? 2) як розглядати концертування Топіліна в статусі остовця (отримання останнього з позицій сталінського режиму вже розглядалося тотожно зраді, колабораціонізму, а концертування – як набагато жахливіший вчинок)³?

У подробицях все виглядало страшніше: за зраду Батьківщині і співпрацю з фашистами – розстріл. Ось низка тих страшних подій: народне ополчення, куди Топілін пішов добровольцем, оточення, німецький полон, військовий концтабір. Як пише М. Б. Степаненко, щасливий випадок (комендант табору – поціновувач музики – потребував настроювачів фортепіано) не тільки врятував йому життя, але і дав можливість далі займатися музикою. У 1943 році з огляду на його дворянське походження і професію Топілін був звільнений з концтабору, де з тисячі військовополонених виживали лише одиниці, і отримав дозвіл жити в Німеччині як Ostarbeiter. Замкнений таким чином в Берліні і працюючи в церкві органістом, В. Топілін міг відвідувати концерти Вільгельма Фуртвенглера, Герберта фон Караяна, Вальтера Гізенкінга. У 1944 році його залучили до концертної бригади для культурного обслуговування німецьких військ на Західному фронті. Бригада поїхала до Франції, але у зв'язку з наступом американських повітряних сил повернулася до Берліна.

В останні дні війни В. Топілін переховувався в Берлінському передмісті Бух у квартирі відомого російського генетика Миколи Тимофеева-Ресовського, який в той час був одним з керівників берлінського інституту досліджень головного мозку⁴. Тут в січні 1945 р. В. В. Топілін дав, як він сам сказав, «шопеновський концерт».

³ Це питання розв'язує С. Ю. Юшкевич на матеріалі новітніх документальних публікацій у своєму нарисі «Сева».

⁴ Цей факт знайшов відображення в книзі Д. Граніна «Зубр».



Після закінчення війни Топілін повернувся до Москви, де його одразу ж, просто на Білоруському вокзалі було заарештовано, потім звинувачено у зраді Батьківщині, у співпраці з німецько-фашистськими окупантами і засуджено до розстрілу. Однак смертний вирок був змінений спочатку на 25 років каторжних робіт, а потім на 10 років в'язнично-примусових робіт. *«Трое суток в камере смертников, по словам Всеволода Владимировича, показались ему вечностью»* – так пише у своїх спогадах В. В. Єрмаков.

Весь цей час доля берегла Топіліна. Назвемо як мінімум три випадки, коли його життя висіло на волоссі. Про перший з них я дізналася з повідомлення відомого скрипаля Валерія Градова, лауреата Міжнародного конкурсу імені Я. Сібеліуса, мого співучня у ХССМШ у 1951–1959 рр., який зараз проживає в Німеччині. У відповідь на моє прохання згадати або дізнатися що-небудь про Топіліна він пише: *«по свидетельству господина М. Курдюмова – бывшего ассистента профессора Д. М. Цыганова в Московской консерватории – он и Топилин записались в Московское ополчение сразу после начала войны. Идя с группой добровольцев, они отстали. Военный патруль при проверке документов арестовал их, так как у Топилина был паспорт со штампами столиц из Западной Европы, где он перед войной играл с Д. Ойстрахом (его приняли за шпиона). Их привели в комендатуру для расстрела, но комендант узнал Топилина, так как слушал его на концерте с Ойстрахом»* (лист В. Градова.) Другий випадок – звільнення з німецького концтабору. За свідченням того ж М. Курдюмова, *«в плен они попали в один и тот же лагерь, Топилин смог выйти и начать концертную деятельность»*, що було можливим, за словами М. Курдюмова, за умов підписки про лояльність Німеччині⁵. Третій випадок – засудження і смертельний вирок, який було замінено ув'язненням на тривалий термін. Вижити в цих умовах було не набагато легше, але і тут доля і люди, які його оточували, рятували його. Завжди і всюди поруч з'являлись люди, які знали музиканта, і, незважаючи на обставини, допомагали йому.

⁵ Якщо це дійсно було так, то чи маємо ми право засуджувати його за це? Як сказав Ріхтер, вина його в тому, що не загинув на полях битв. Але тодішні нелюдські закони Радянської держави оцінювали такі дії інакше. Як було насправді, дізнаємося з «Рассказов В. В. Топилина».



За спогадами людей, засуджених сталінським режимом, які відбували строк в концтаборах ГУЛАГу, Топілін, як і багато інших, змінив їх чимало: це і Ігарка, і селище Єрмаково, і Тайшет. Як в'язень концтабору «Озерлаг» в Сибіру він працював лісорубом, табельником, асистентом лікаря, фельдшером, і навіть керівником оркестру народних інструментів табору.

Ось «замальовка з натури» – миті табірної життя за спогадами московської скрипальки Надії Кравець, шляхи якої перетнулися зі шляхами В. Топіліна на маршрутах ГУЛАГу⁶: *«После <...> глубинки <...> я <...> попала на тайшетскую пересылку. Вот там я и встретила Всеволода Топилина, прибывшего с Севера (кажется, с Игарки). Великолепный пианист, ученик Г. Нейгауза, до войны он аккомпанировал Давиду Ойстраху. С того времени я помнила этого эlegantного и обаятельного человека. Ныне же втайне ахнула, увидев его, совершенно седого, с коротким ёжиком волос, небритого, в замызганном ватнике. Поначалу общение было очень тяжелым: Топилин был замкнут, неохотно шел на контакт. Спустя несколько дней он как-то отогрелся, стал изредка шутить. Однажды рассказал об окружении и плене, о возвращении в Москву и аресте прямо на Белорусском вокзале. И 25 лет лагерей особого режима за “измену родине”!*

На пересылке попытались организовать концертную бригаду. Топилин старался освоить аккордеон, и это оказалось для него поистине мучительной процедурой: слабый, истощенный, он попросту не в силах был растягивать меха инструмента. Пальцы правой руки уже начинали свободно бегать по клавиатуре, но левая ничего не могла поделать. Однако случилось чудо: в зону откуда-то привезли старенькое пианино с треснувшей декой и оголенными коричневыми клавишами. Его поставили в клубе. Топилин сел играть. О том, что это был вальс Шопена, я догадалась только по ритму и глядя на руки пианиста. Звучало же что-то нелепое... И опять помогло чудо, – удивительный человек, настоящий народный умелец – Алексей Венедиктович Дорофеев <...> кинулся чинить пианино. Раздобыл где-то старую, но крепкую буквовую доску, смастерил новый вирбельбанк (колкодержатель), просверлил отверстия для колков, натянул струны. Когда все было смон-

⁶ Кравец Н. Шесть лет «режима» // Сов. музыка. — 1988. — № 9. — С. 80–87.



тировано и изготовлен ключ, началась настройка. Мы с Топилиным приступили к священнодействию. Оба вспомнили давно забытые, да и не усвоенные в свое время законы темперации, тщательно выстраивали квинты и октавы, и, конечно, результат «не сошелся». Все же постепенно мы достигли удовлетворительного строя, – но наутро он опустился. Начали все снова. И вот наступил счастливый миг. Кое-какие ноты у нас были, и мы в эйфории играли подряд все – «Славянские танцы» Дворжжака и Концерт Мендельсона, «Цыганские напевы» Сарасате и концерты Чайковского и Кабалевского⁷».

Про це страшно читати! Це не вкладається в свідомості. Засуджених артистів і музикантів відбирали і формували з них концертні бригади з «культурного обслуговування» заарештованих і табірної адміністрації⁸. Як далі згадує Н. Кравець: «Пианино доставили в клуб, там был разрешен концерт. Программу подготовили наспех. У нас с Топилиным был необычный номер: мы играли “Размышление” из оперы Массне “Таис”, и под эту музыку рядом с нами танцевала свою импровизацию прелестная молодая балерина, работавшая ранее в театре Будапешта, Долли Таквариан-Преч <...>

Забыв, что здесь все живут одним днем, мы уже полны были творческих планов... Но на следующее же утро пианино увезли. Теперь, в исправленном виде, оно понадобилось начальнику для его детей»⁹.

У всьому цьому були, виявляється, і позитивні моменти. Артистів берегли самі ж в'язні. Як пише М. Степаненко, «Магічні слова “піаніст и асистент Нейгауза” неодноразово рятували В. Топіліна від загибелі, допомагали зберегти його руки. <...> В концентраційному таборі перебувала значна кількість представників інтелігенції: лікарі, вчені, письменники, музиканти, які допомагали один одному, мали вплив на адміністрацію концтабору»¹⁰. Вони ж, за повідомленнями харків'ян, які спілкувалися з Топіліним після його повернення до Харкова, на столі намалювали клавіатуру, щоб він міг на ній вправлятися

⁷ Кравец Н. Цит.Изд. — С. 84.

⁸ ГУЛАГ: слёзы восторга (Художественная самодеятельность в ГУЛАГе). URL : <https://d-v-sokolov.livejournal.com/448227.html>.

⁹ Кравец Н. Цит. вид. С. 84–85.

¹⁰ Степаненко М. Б. Асистент Генріха Нейгауза – Всеволод Топілін // Музично-історичні етюди. — Київ : Гроно, 2012. — С. 145.



і зберегти технічні навички, піаністичну форму. «Спасибо нашей профессии, – пише Н. Кравець, – благодаря ей артистам были суждены хоть какие-то эпизоды, напоминая о жизни на воле, и в этом мы были “счастливее” остальных заключенных. Это – несомненно¹¹».

Спроба І. О. Татаринського знайти архівні документи про Топіліна-в'язня ні до чого не привели: «<...> писал в Мемориал; оттуда получил: “Увы, год назад умер В. Пентюхов, который знал Всеволода Владимировича лично. Личное дело заключенного следует за ним. Последняя точка была в ОЗЕРЛАГе, так что с некоторой вероятностью дело заключенного Топилина могло остаться в архиве ОЗЕРЛАГа (г. Тайшет). <...> Попробуйте туда написать. К делу не допустят, но, может быть, архивную справку дадут...” Из Тайшета ответа не получил. <...> Свой поиск буду продолжать, да и по Москве, думаю, можно что-то посмотреть»¹².

Перебування В. В. Топіліна в умовах табірному режиму знайшло «художнє» відображення в романі-хроніці Р. Штільмарка «Горсть света». Розміщений в інтернеті фрагмент цього твору заслуговує на увагу з точки зору змальованого в ньому емоційно-психологічного стану В. Топіліна, «напившегося до чёртиков». Спростування В. Пентюхова того ж сюжету (епізоду), який було використано також у мемуарній повісті Р. Штільмарка «Падшие ангелы», заперечують саму можливість і достовірність такого сюжету в умовах табірному режиму. В. Пентюхов послідовно, по пунктах «роздубав» сюжет Штільмарка, «як неможливий за визначенням»¹³. Не обговорюючи правомірність авторського вимислу, проявленого в сюжеті, і не засуджуючи автора, можна, проте, вважати правдивим і виправданим опис Топіліна в стані сп'яніння і гніву. Згадки про шалену лайку, емоційні зриви, особливо під дією алкоголю, що нерідко зустрічаються у спогадах про нього (Л. Сапельник-Круценко, М. Дубров та інші), дають підстави довіряти автору.

«Именно в ту ночь Рональд наблюдал эмоциональный пароксизм у человека высокой культуры и прекрасно воспитанного.

¹¹ Кравець Н. Цит. вид. С. 85.

¹² Лист І. О. Татаринського автору від 27 квітня 2011 р.

¹³ В. Пентюхов. Пленники печальной судьбы. URL : <http://www.memorial.krsk.ru/memuar/Pentyuhov2/1.htm>; В. Пентюхов. Раб красного погона. URL : <http://www.memorial.krsk.ru/memuar/Pentyuhov/207.htm>.



Пианист с европейски известным именем, ближайший помощник одного из великих скрипачей страны, сорокалетний деятель русского музыкального искусства, отбывал 10-летний срок за то, что из ополченской дивизии попал в плен и там... не подох с голоду! Известно, что немцы высоко ценят хорошую музыку, и, узнав, что пленный солдат является артистом-виртуозом, допустили его к инструменту. Закрытые выступления этого пианиста для узкого круга слушателей стали сенсацией. В конце концов, незадолго до падения рейха его выпустили из лагеря и дали возможность концерттировать для публики, в том числе для русских военнопленных, немецких вдов и сирот. <...>

В ту новогоднюю ночь пианист перехватил спиртного. Опекавшая его певица Дора (театральная прима) оттащила своего подопечного от концертного “Бехштейна” и увела на сцену, со всех сторон укрытую в тот час от недобрых взоров двойным занавесом <...>. Рональд во время одного из своих обходов заглянул к ним с бокалом шампанского – чокнуться и сказать что-то ободряющее.

Пианиста била судорога. С перекосившимся лицом он рвался из мягких женских рук и глухо стонал. Рональд заметил на полу клочки разорванного портрета товарища Сталина!

– Кот уссатый...– стонал художник.– Кот п-р-р-окля-тый! Душител ь мира и миллион о в! Кот ус-с-атый... Безродный грузинский выб... Палач! Крокодил окаянный! Издох бы он завтра – и все в мире переменилось бы!

Побелевшая от страха прима то кидалась поднимать обрывки портрета, то зажимала рот возлюбленному, то беспомощно, в слезах, молила Рональда взглядом не обращать внимания на слова обезумевшего. Ведь он нарушал основное, золотое советское правило осторожности: говорить с долей откровенности можно только вдвоем! Третий – уже свидетель! Для будущего следствия!

Рональд быстро убрал со сцены опасные улики, спросил, где “крокодил” висел (оказалось, в костюмерной), попытался успокоить расхолодившегося друга.

– Слушай, – говорил он тихо и убедительно, – неужели ты все-р ьез считаешь, будто этот грузинский урка на самом деле главный воротила нашего бедлама? Он просто выставлен, экспонирован, как



идол у язычников, сделан объектом поклонения оглуленного народа. Боюсь, что даже если и околет бы – ничего у нас не улучшится.

Пароксизм, видимо, смягчился, из глаз пианиста уходило безумие ненависти, он начинал понимать, что ему говорил Рональд. Но это снова вызвало его яростный протест!

– Нет, нет! Обязательно улучшится! Если бы немцам удалось покушение 20 июля на фюрера, произошла бы смена фашистского божка, и это принесло бы перемены. Наш красный фашизм тоже изменился бы с уходом “крокодила”. нас бы не стали больше держать здесь; всё это он! Лагеря – он! Голод – он! Ссылка целых народов – он! Издохнет – будет по-другому.

– Ну, дай-то Бог. Только я боюсь в это верить. Саму систему надо перетряхивать, вот что я понял наконец! Только, брат, давай скорее ложись спать в артистической, а Дорочка с тобой посидит... “Крокодила” в костюмерной я сейчас заменю – у меня один лишний в запасе лежит¹⁴».

За спогадами Л. Я. Ольшанської, у В. В. Топіліна були світлини з табірною життя. Він показував їх, коли вона принесла йому його загублений портфель (відомо з усної розмови з нею 5 вересня 2018 р.). Чи існують вони і де вони можуть бути – не відомо. Я в спілкуванні з своїми дописувачами жодного разу не чула навіть про їх існування.

У Москві він залишив кохану жінку, дружину Марію. Не діждалася його, вийшла заміж. Наперед скажемо, що після повернення він бував у них, тяжко пережив її смерть¹⁵.

Відлуння цієї сторони життя звучить у Новелі В. Герасимова:

*«Говорил он сквозь вино:
– Может, были и покраще,
Но любил я только Машу –
Правда, было то давно. <...>
Много жён – любовь одна...
... Умерла в Москве она»¹⁶.*

¹⁴ Штильмарк Р. Горсть света. URL : <http://litresp.ru/chitat/ru/Ш/shtiljmark-robot/gorstj-sveta-roman-hronika-chasti-tretjya-chetvertaya>.

¹⁵ З особистої телефонної бесіди з М. Б. Степаненком.

¹⁶ Герасимов В. Топілін. Новелла // Виктор Герасимов. Божественный фигляр: Книга стихов. К. : Инвамуз. — 2004. — С. 34.



ПОВЕРНЕННЯ У ПРОФЕСІЮ (1955–1970 рр.)

Красноярський період (1955–1956 рр.)

Життя Всеволода Володимировича після звільнення з таборів, де він пробув більше десяти років (1945–1955), зазнало розділу на два великих періоди: харківський (1956–1962) і київський (1962–1970). Між ними і табором був проміжний красноярський – короткий, однорічний (1955–1956), а наприкінці життя – паралельний київському – однорічний ростовський (1967–1968).

Після смерті Сталіна і далі – гласного помилування за аденауерівською амністією (після візиту до Москви в 1955-му році канцлера ФРН К. Аденауера)¹ В. Топілін був звільнений з ВТТ² у грудні 1954 р. В автобіографії про це коротко: *«Находился в заключении до декабря 1954 г., а затем в ссылке»*. За однією версією, він, не маючи права жити в центральній частині країни, повинен був обрати місце для поселення в Сибіру. (Про це свідчить сам Топілін у своїх оповіданнях). За іншою версією, його було направлено до Красноярську для будівництва – за версією О. Пригун – готелю у Красноярську. Так він опинився в цьому місті, де проживав з грудня 1954 р., а *«с 30.V.1955 г. по 30.VIII.1956 г. работал в Красноярском краевом музыкальном училище как педагог специального фортепиано и методики»*. Саме тут *«Указом Президиума Верховного Совета СССР от 17 сентября 1955 г. [В. Топилин – Е. П.] из ссылки освобождён со снятием судимости»*. Текст автобіографії в архіві ХССМШ-і: *«В декабре 1954 г. закончил срок наказания, а в сентябре 1955 г. <...> амнистирован со снятием судимости»*. Роз'яснення суті цієї справи знаходимо в «Рассказах В. В. Топилина», записаних М. Б. Степаненком і опублікованих у нашій збірці: *«Состоялся суд. Меня амнистировали. К сожалению, это не реабилитация»*. Це і було приводом для нескінченних злісних анонімок, які постійно переслідували Топіліна в наступні роки і в Харкові, і в Києві.

¹ Снегірьов О. М. Піаністи України ХХ ст. — Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001 — С. 127.

² Виправно-трудоий табір.

У «Рассказах В. В. Топилина» є ще одне уточнення, що суперечить вищенаведеним текстам автобіографій: *«Уже в 1954 г. я устроился преподавателем красноярского музыкального училища».*



**В. В. Топілін біля
Красноярського музичного
училища
(автор – Глаголев В. В.)**

Слабким відлунням Красноярська став епізод, описаний у спогадах Г. Фейгіна та О. Вітовського. У Фейгіна ми читаємо: *«В тюрьме он <...> без рояля, лежа на нарах, выучил “Крейслериану” Р. Шумана, которую никогда раньше не играл. После лагеря его выпустили на поселение; он пришел в Красноярскую филармонию и попросился на работу. Его попросили что-нибудь сыграть, и он сыграл именно «Крейслериану».* Ось що пише О. Вітовський: *«“Крейслериану” он выучил в центральной больнице Озерлага, где последние полтора года заключения работал фельдшером. Прямая мова В. В. Топилина: «Знаешь, совершенно не представляю себе, когда и почему там оказались ноты “Крейслерианы”». Вот я и выучил ее. Без инструмента».* Чи був В. Топілін прийнятий в Красноярську філармонію, чи виступав він на

її сцені, ми не знаємо. Цьому немає підтвердження.

На початку нашої роботи над темою, крім коротких відомостей з автобіографії, єдиним свідчення перебування Топіліна в Красноярську був усний спогад Михайла Дуброва, скрипаля, в подальшому артиста Донецького симфонічного оркестру. Він розповів про свою зустріч з Топіліним в найважчий період життя останнього – в момент прибуття в Красноярськ після табору – своєму колезі – харківському музикантові Аркадію Воскобойнікову, а він в свою чергу розповів про це мені. Опинившись в чужому місті (хоча тепер ми знаємо, що В. Топілін був у Красноярську в 1934 р. на гастролях), голодний, виснажений, без грошей, Топілін почув гру оркестру і пішов «на музику».



Першим, хто його побачив і до кого він звернувся, був М. Дубров. Топілін сказав йому, хто він і звідки і попросив їсти. Дізнавшись, що пізніше М. Дубров працював в Донецькій філармонії, я зв'язалася зі своїм однокласником Олегом Наумовичем Бахтіозініним – художнім керівником Донецької філармонії. Від нього дізналася, що, на жаль, М. Дубров виїхав з Донецька і, здається, його вже немає в живих. О. Н. Бахтіозін обіцяв уточнити ці відомості, але я так і не отримала від нього відповіді. Початок війни зупинив мої пошуки.



Першотравень у Красноярську (1955). Зліва направо: А. Е. Шварцбург і В. В. Топілін (Світлина В. В. Глаголева)

Деякий час ми могли задовольнятися лише цими скупими відомостями. Але поступово «біла пляма» під назвою Красноярськ стала наповнюватися подробицями найнесподіванішим, просто-таки «дивним» чином. З віддаленого на тисячі кілометрів сибірського міста, наприкінці 2012 р. потрапив мені в руки (можна сказати, зовсім випадково) матеріал Олени Вікторівни Пригун про перебування Топіліна в Красноярську «Всеволод Топилин: повороти судьбы». Ми з дозволу

автора вирішили публікувати його після деякого скорочення і усунення помилок, бо тоді він став єдиним, досить розгорнутим і достовірним матеріалом про перебування Топіліна в Красноярську. А пізніше, тепер уже завдяки зусиллям О.В. Пригун і її активному сприянню, надіслав свої спогади Валерій Володимирович Глаголев – в ті роки студент II курсу Красноярського музичного училища. Обидва матеріали, доповнюючи один одного, створюють досить яскраву, хоча і неповну картину перебування В. Топіліна в сибірському місті.

Не могу не сказати про спогади Глаголева. Він навчався на фортепіанному відділенні, але не був прямим офіційним учнем Топіліна. Як пише В. В. Глаголев, *«Его игра помогла формированию моего музыкального сознания, сформировала представления и вкус, хотя я не был его учеником. Вернее, был!»*. Це той випадок, про який писав О. Снегірьов, коли студент, який не був офіційним учнем, насправді став ним: *«Треба розрізняти твого учня і людину, яка навчалася у тебе. Можна не числитися в класі і бути учнем. А можна, навпаки, значитися і не бути їм»*³.

Сформовані з самого початку їхнього знайомства неформальні відносини і спілкування дозволили йому закарбувати в пам'яті і відтворити в спогадах дуже яскравий портрет Топіліна. Трепетне ставлення до Всеволода Володимировича і вдячна пам'ять, яка зберегла багато деталей, захоплення, радість від кожної миті особистого спілкування відчуються в кожному слові його спогадів. Крім спогадів, він надіслав багато світлин, на яких зображений В. Топілін у Красноярську. Більш того, він зробив записи виступів Топіліна, зберіг їх, і те, що вдалося відновити і оцифрувати, увійшло до диску, який ми додаємо до книжки.

І зовсім недавно, і теж абсолютно неймовірним чином, лінія пошуку Михайла Дуброва, яку, здавалося б, було обірвано, знайшла продовження. Тепер, вже незалежно від моїх зусиль, С. Ю. Юшкевич відшукав у Донецьку сина Михайла Дуброва – Марка Дуброва, який відгукнувся і надіслав свої спогади і, головне – світлину, де бачимо В. В. Топіліна і Михайла Дуброва.

³ Снегірьов О. М. Піаністи України ХХ ст. — Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. — С. 117.



Про те, як драматично розпочиналися життя та творча діяльність Топіліна в сибірському місті, розповідають спогади названих дописувачів. Як пише О. В. Пригун, *«после настойчивых переговоров с руководством края было получено разрешение на работу в училище. Педагогическую работу Всеволод Владимирович совмещал с концертной в краевой филармонии. И снова, как до войны: концертные залы, сцена и бурные овации восхищенной публики»*. Звучить святково і парадно. Але насправді все було набагато скромніше і прозаїчніше. Читку картину зараз відтворити не можна, але деякі моменти вдалося з'ясувати з додаткового листування та співставлення деяких фактів (спогади М. Дуброва та роз'яснення В. Глаголева)

Зусилля Михайла Дуброва, його наголос на тому, що *«без этого заключенного они»* – оркестрик, который играл в парках и кинотеатрах, которым руководил Михаил Дубров и который существовал, видимо, на правах филармонического – *«не могут существовать и оркестр должен с ним репетировать и делать программы»*, висвітлює епізод про намір працевлштування Топіліна у Красноярську філармонію.

А далі, як пише Г. Фейгін: *«Он пришел в Красноярскую филармонию и попросился на работу.»* І, вочевидь, був прийнятий. Як пише Марк Дубров: *«Топилин стал ночевать в театре (филармонии)»*. Можливо, це мало тимчасовий характер, можливо, він залишив роботу в філармонії після влаштування на роботу до музичного училища. Ця версія збігається з тим, що ми знаємо із листів В. В. Глаголева і О. В. Пригун, а також деяким чином згладжує протиріччя між текстами документів.

Півторарічне перебування Топіліна у Красноярську стало великою подією в музичному житті міста: *«Коллег по училищу восхищала его эрудиция, великодушная пианистическая выучка, истовость, с которой он занимался с учениками, одухотворенность и обостренная эмоциональность его игры, граничащая порой с исповедальностью»*. За спогадами Клари Борисівни Нестерової: *«Это был человек совершенно иного уровня знаний, человек из другого мира»*.

Абсолютно несподівано виявилася ще одна сторінка життя В. Топіліна, пов'язана з його перебуванням у Красноярську... в Харкові. Виявилось, що Ігор Павлович Шитов – доктор філософських наук,

впродовж багатьох років завідувач кафедри суспільних наук Харківської консерваторії, в далекому минулому був студентом диригентсько-хормейстерського відділення Красноярського музичного училища саме в той час, коли там був Всеволод Володимирович Топілін. Поява Топіліна у Красноярську була настільки значущою і помітною подією, що залишила свій слід в житті кожного музиканта – і педагогів (див. спогади Клари Борисівни Нестерової в нарисі О. В. Пригун), і студентів. Пам'ять І. П. Шитова зберегла небагато подробиць, але він про них пам'ятає досі і з задоволенням розповів про них мені. Він не тільки пам'ятав Топіліна, він чув його виступи, він з ним спілкувався і зберіг в пам'яті дуже яскравий образ Всеволода Володимировича як незвичайного музиканта і людини. У бесіді зі мною Ігор Павлович сказав, що особистість Топіліна міцно вкарбувалась у пам'ять. Всеволод Володимирович був дуже демократичним, любив спілкуватися зі студентами; він буквально горів бажанням навчити, поділитися своїми знаннями і умінням, зокрема показав Ігорю Павловичу техніку різного «розфарбовування» акордів за допомогою виділення тих чи інших його тонів. Він демонстрував дбайливе ставлення до звуку, до клавіатури, ставлення до фортепіано, як до скрипки. Ігор Павлович пам'ятав три концерти, які дав Всеволод Володимирович у Красноярському музичному училищі. За словами Ігоря Павловича, він сильно відрізнявся від інших виконавців: *«Бетховена він грав краще за всіх»; «Чудово звучав Шопен»; «Коли він давав концерт, рояль звучав зовсім по-іншому». Доводилося слухати його гри і в навчальних заняттях, як ілюстратора. Ігор Павлович відзначив, що в його грі «паузи звучали». Як значуща пауза в розмові, в його виконанні пауза могла бути більш змістовною, ніж звук. Незабутнє враження справило на Ігоря Павловича виконання Всеволодом Володимировичем в класі dis-moll'ного етюд О. М. Скрябіна. Потрясіння було настільки великим, що Ігор Павлович, хоча й не був піаністом, вирішив вивчити цей етюд. Якщо згадати про Ріхтера, який під враженням від гри В. Топіліна вирішив стати концертуючим піаністом, то не видається дивною сила впливу Топіліна на юного Ігоря Павловича, але гідне подиву те, що він все-таки вивчив цей етюд і з задоволенням часто грав його вже в Харкові в перервах між заняттями, і, ймовірно, не раз згадував Всеволода Володимировича і не тільки між лекціями*



з філософії. І тепер останній абзац в нарисі Лариси Вікторівни Русакової, де мова йде про Ігоря Павловича Шитова, набуває нового, дуже конкретного значення:

«І все ж перша палка любов ніколи не забувається <...> час від часу з навчальної аудиторії в перервах між лекціями доносяться звуки Етюду О. М. Скрябіна dis-toll op. 8 № 12 для фортепіано, який власноруч виконує професор, доктор філософських наук, завідувач кафедри суспільних наук І. П. Шитов»⁴.

В особистому житті В. В. Топіліна в Красноярську відбулися зміни: він одружився. Чудова красноярська співачка Валентина Порфіріївна Пегова *«стала його янголом-охоронцем, огорнувши своєю ніжністю поранену душу Всеволода Володимировича. Поступово, все більше зігріваючись в серцевій турботі оточуючих, Топілін відкривав сторінку за сторінкою історію свого життя, допомагаючи зрозуміти близьким витоки його душевної самотності»*. Але їх життя не склалося. Коли Топілін переїхав до Києва, вона приїхала до нього, але жити з ним не змогла. Як писала Н. Кравець, *«прошлое тяготело над ним, он не мог жить по обычным человеческим меркам...»⁵* і В. Новіков: *«К нему возвращались лагеря, они его не отпускали от себя»*. Про зустріч з В. П. Пеговою пізніше напише В. Новіков: *«Во время своего концерта в Красноярске я случайно встретился с его (Топилина – Е. П.) женой. Она вспоминала о нем, плакала... Она его очень любила, но жить с ним не смогла»*.

⁴ Русакова Л. В. Легенди, міфи, діяння, метаморфоза: Кафедра суспільних наук // Pro Domo Mea : Нариси. До 90-річчя з дня заснування ХДУМ ім. І. П. Котляревського / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ХДУМ, 2007. — С. 306.

⁵ Кравец Н. Шесть лет «режима» // Сов. музыка. — 1988. — № 9. — С. 85.

Другий харківський період (1956–1962)

У 1956 р. після численних спроб В. В. Топілін отримав, нарешті, дозвіл повернутися до Харкова, де жила його постаріла мати. *«Весною в 1953 г., когда все стало ясно (тут йдеться про смерть Сталіна, яку приховували від в'язнів – О. П.), я начал писать десятки писем с просьбой перевести меня из Сибири в Харьков, где проживала моя престарелая мать»*. І, нарешті, як каже Всеволод Володимирович у своїх «Рассказах», *«летом 1956 г. я уже в Харькове. Началась моя новая жизнь»*. Але вона виявилася, ані солодкою, ані спокійною.

«Минуле тяжіло над ним», «табір не відпускав його», боліло побите тіло, а головне – руки, не залишали в спокої і «доброзичливці» зі своїми анонімками і тисячі заздрісників.

Незважаючи на всі труднощі, що пережив Топілін, йому досить швидко вдалося відновити свої навички, він став викладати спочатку в Харківському музичному училищі (1956–1957 навчальний рік), а потім в консерваторії і муздесятиріччі¹. Паралельно з викладанням в училищі Всеволод Володимирович підробляв на харківському телебаченні піаністом-тапером на показах трофейних кінофільмів і консультантом в музичній школі № 3, де директором була О. І. Кандиба.

Таким чином, з Харковом пов'язаний початок і частково кінець творчого життя Топіліна, а знаємо ми про ці періоди до прикрого мало. Період його навчання в Харківському музично-драматичному інституті в 20-ті роки занадто віддалений у часі, щоб можна було знайти живих свідків його піаністичного становлення. Довоєнний архів харківської консерваторії загинув (згорів)². Особові справи Топіліна «післятабірного» періоду в Харкові (у ХДК і ХССМШ-і) стали основним документальним матеріалом наших досліджень, але вони дуже лаконічні. Особову справу Топіліна в музичному училищі взагалі втрачено. Річного звіту за 1956–57 навчальний рік теж немає.

¹ Так тоді називалася Харківська середня спеціальна музична школа-інтернат (ХССМШ-і).

² Під час фашистської окупації восени 1941 року співробітники радянських установ України знищили майже усі фонди архівів Харкова та Києва.



Відомі нам учні Топіліна, ще живі свідки його роботи в музучилищі не можуть написати про нього через важкий стан здоров'я. Ми не знаємо ані посади, ані навчального навантаження, ані складу студентів його класу. За спогадами Н. Л. Хенкіної, в ХМУ В. В. Топілін викладав тільки педпрактику та загальне фортепіано: *«не заробив ще право викладати спеціальне фортепіано»*. Але нам відомо з усної розмови з В. Георгієвським, що він – в ті роки студент ХМУ – брав у Топіліна приватні уроки з фортепіано.

Річні звіти ХДК і муздесятирічки 1957–1962 навчальних років не всі збереглися, а ті, які збереглися, страждають неповнотою, в них немає єдиної форми (схеми) звіту, за допомогою якої можна було б простежити розподіл, наприклад, студентів по класах за фахом, з огляду на неминучі переходи від одного викладача до іншого, не можна, зрештою, дізнатися склад студентів педагога в кожному навчальному році, його навчальне навантаження. Також неможливо простежити рух кар'єрними сходами кожного педагога, простежити розвиток кожного напряму в діяльності кафедри спеціального фортепіано впродовж декількох років. Якщо узагальнити інформацію, подану у звітах ХДК, і співставити її з відомими нам фактами, то складається суперечлива картина: на тлі формально-бюрократичного переліку окремих виступів Всеволода Володимировича за планом кафедри, в програмах пленумів Спілки Композиторів України у Харкові та Києві та на конференціях яскравими спалахами виникають рідкісні сольні виступи Топіліна, як, наприклад, програми «Музика французьких композиторів (Равель та Дебюссі)» та «Фортепіанні прелюдії М. Чюрльоніса» на Харківському телебаченні. Вони не привернули до себе уваги музичної критики і, на жаль, не збереглися у записах. Визначними подіями в Харкові стали виступи Топіліна в ансамблі з Г. Фейгіним, з А. Лещинським і соло – в залах музичного училища та консерваторії, про які згадують харківські музиканти, але про них в звітах немає жодного слова.

Із заздністю згадую книгу Л. Ф. Лисенко «Павло Кіндратович Луценко та його учні. Формування харківської піаністичної школи». На свій запит про клас П. К. Луценка авторка отримала з Німеччини (!) списки студентів – поіменно із вказівкою країни учня – на кожен навчальний рік в період з 1900 по 1914 рр. – за всі роки роботи П. К. Луценка в Штернської консерваторії в Берліні!

Доводиться «по ланцюжку» розшукувати колишніх студентів Топіліна. А багатьох уже немає серед живих. Ось чому харківський і київський періоди відновлюємо, також як і красноярський, по окремих крихтах – за спогадами тих, кого вдалося розшукати та залучити до спільного пошуку та спільної справи. Їхні спогади – найцінніша частина нашої книги і основний матеріал для висвітлення життя В. В. Топіліна в Харкові, а потім і в Києві.

У Харкові Топіліна зустріли напружено (колишній «зек»), ревниво (не могли ж не знати, «що він – прекрасний музикант європейської слави»), неприязно: *«ставлення до Топіліна було неоднозначне»*, – сказала мені одна дуже шанована харківська піаністка і педагог. Це тим більш дивно, що Топілін в Харкові жив (1922–1932), навчався (1924–1928), працював як концертмейстер і педагог по класу фортепіано в музичній студії Південної залізниці (1924–1929). І тут само, в Харкові він почав свою концертну діяльність в Українській філармонії і Уккратдіокомітеті як соліст і концертмейстер (1929–1932), а з 1930 р. – в ансамблі з Д. Ойстрахом. І тут, звичайно ж, були музиканти, які знали його до війни, в період його слави і тріумфу.

Рідне місто зустріло свого сина, дійсно, неоднозначно. Звичайно, потрібно розрізняти байдужо-формальне ставлення до Топіліна старших колег з професорсько-викладацького складу – його однолітків – і адміністрації, від яких багато що залежало, але які не підтримали опального артиста і педагога. І, з іншого боку, ставлення молодших колег і учнів, які без упередженості і настороженості захоплено прийняли його. Радісно і з натхненням зустріли його і колишні шанувальники, музиканти старшого покоління, мешканці Харкова, які пам'ятали його ще з давніх часів. Про це можна прочитати в опублікованих спогадах.

Як пише про цей момент О. Снегірьов: *«Старшие коллеги приняли его отчужденно: дело было не только формально в том, что он «отсидел» – дело было в том, что он был на голову выше их как музыкант, но они были профессора! – и потому Сева подружился с нами, тогда ещё совсем молодыми, Риммой Папковой, мной и Торой Лозовой»*³ <...>» А першу зустріч з В. Топіліним за творчих обста-

³ Снегірьов О. М. Піаністи України ХХ ст. — Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. — С. 127.



вин О. Снегірьов так згадує у своїй книзі: «А почалося наше знайомство так: я грав на харківському телебаченні Прелюдію Рахманінова *gis-moll*. Тоді грали “живіом”. Підійшов якийсь чоловік і струшуючи попів з албанської сигари, сказав: “Очь храшо выстроил”. Ми потисли друг другу руки <...> ми затоваришували: я був асистентом кафедри, а йому “дали” старшого викладача поза чергою»⁴. Творча співпраця О. Снегірьова з В. Топліним продовжилася в їх ансамблевому виконанні в 4 руки «Карнавала тварин» Сен-Санса тричі поспіль (вочевидь, не без успіху – О. П.). «Так мы, – продовжує Снегірьов. – молодые специалисты <...> в Харькове с 1957 года учились у Топилина. Я продолжал у него учиться и в 1962 г., когда он переехал в Киев <...> Почему нас в 1957 “потянуло” к Топилину? Потому что он знал нечто, чего не знали наши учителя (да в то время мы уже сами других учили, но, видимо, чувствовали, что чего-то важного в музыке ещё не знали – а других <...> к Топилину “не тянуло”, они были закрыты для восприятия его истин»⁵. Це був той щасливий випадок, про який далі писав О. Снегірьов – знайти свого вчителя. Роль і значення Всеволода Володимировича в становленні своєї музикантської – художньої і професійної – сутності як артиста і педагога О. Снегірьов сформулював коротко і влучно: «Дуже багато розкрив мені Топілін»⁶.

Дві чудові харківські піаністки і в той час молоді педагоги Вікторія Лозова та Римма Папкова вдосконалювали свою піаністичну майстерність під керівництвом Топіліна протягом декількох років, поки він був у Харкові.

Як пише Л. Ф. Лисенко, яка встигла поспілкуватися з ними за їх життя, «учениця професорів Н. Б. Ландесман і А. Л. Лунца В. Лозова, яка удосконалювала свою майстерність під керівництвом В. В. Топіліна, вказує на його винятковий педагогічний дар. (Роки творчого спілкування з В. В. Топіліним (1956–1962) В. І. Лозова визначила як «музичну академію» Всеволода Топіліна – О. П.⁷) Незважаючи на міцну професійну школу, яку вона одержала в Харкові, уроки Перельмана

⁴ Там само. — С.127, 126.

⁵ Там само. — С. 117.

⁶ Там само. — С. 126.

⁷ Там само. — С. 60.

у Петербурзі та стажування у Московській консерваторії (клас М. С. Воскресенського), дійсний розквіт виконавчої майстерності Вікторії Лозової, за свідченням колег піаністки, настав якраз в пору її занять у В. В. Топіліна»⁸.

«З великою вдячністю роки роботи у Харківській консерваторії професора Топіліна згадує і доцент Харківського інституту мистецтв⁹ піаністка Рімма Папкова. Уроки Топіліна стали для неї школою дійсної піаністичної майстерності»¹⁰. І кожна з них по праву могла сказати: «Я закінчила два вузи – Харківську консерваторію і “музичну академію” В. В. Топіліна. На жаль, обидві вони пішли з життя, як і О. Снегірьов, який став представником київської піаністичної школи після переїзду до Києва у 1961 році.

Заради справедливості слід згадати, що велику роль в праці- і життєвляштуванні Топіліна в Харкові зіграли Олена Іванівна Кандиба – директор ДМШ № 3 при клубі залізничників (тоді – імені І. В. Сталіна) і Людмила Олександрівна Карпова – директор муздесятирічки. О. І. Кандиба запропонувала Топіліну посаду педагога-консультанта в керованій нею школі¹¹ (нагадаємо, що в 20-ті роки Топілін працював в ній – тоді музичній студії)¹². Л. О. Карпова не тільки взяла його на роботу в муздесятирічку по класу спеціального фортепіано, а й дала йому кімнату в новій, введеній до експлуатації в 1959 р. будівлі школи. До цього моменту Топілін в Харкові не мав свого житла.

Обидві вони діяли сміливо, не озираючись на вище керівництво, за совістю і справедливістю. Л. О. Карпова – як колишня фронтовичка, як справжній музикант і керівник спецшколи, а О. І. Кандиба – так як пам’ятала Топіліна по 20-х роках.

⁸ Лисенко Л. Ф. Павло Кіндратович Луценко та його учні: Шляхи формування харківської піаністичної школи. — Харків : Лівий берег, 1998. — С. 45.

⁹ Назва консерваторії від 1964 року.

¹⁰ Лисенко Л. Ф. цит. видання. — С. 45.

¹¹ Інформація отримана від О. М. Косміної – в недавньому минулому педагога ДМШ № 1 та № 13 в м. Харкові.

¹² Виписка з особової справи В. Топіліна: «З 1.02.1924 р. до 1.11.1929 р.: концертмейстер, педагог по класу фортепіано в музичній студії Дорпрофсожа Південної залізниці».



Гірше за все було усвідомлювати, що *alma mater* не прийняла його. Про наміри Топіліна виїхати з Харкова свідчить лист М. І. Грінберг до Б. С. Маранц від 2.12.1956 р.: *«Только что вернулась из Харькова <...> встретила Севу Топилина и в разговоре с ним выяснила, что он очень хотел бы уехать оттуда, поэтому вношу его кандидатуру насчет вашей консерватории. Я уверена, что ты его помнишь. Он учился у Генриха Густавовича, был до войны постоянным аккомпаниатором Д. Ф. Ойстраха, всюду – и за границу ездил с ним. Музыкант он очень тонкий, много в своей жизни слышал и много понимает. Человек очень обаятельный, все его везде любят. Я очень советую. Мы с ним условились, что он тоже тебе напишет, чтобы дать о себе фактические данные. Кажется, он имеет звание доцента. Если нужно, чтобы я написала Г. Домбаеву¹³, дай мне знать. <...>»¹⁴.*

У життєво-побутовому плані життя В. В. Топіліна в Харкові спочатку не було влаштоване. Після повернення до Харкова його прихистила мати. Потім допомогла йому В. І. Лозова, яка поселила його у флігель на своєму приватному подвір'ї (флігель – це занадто голосно сказано, оскільки це була скоріш за все будівля на кшталт сараю з вікном). Не дарма в устах студентів це житло звалося «хижиною дяди Севы». Ці адреси часто згадуються в спогадах учнів тому, що в ті часи муздесятирічка тулилася в невеликій прибудові до музичного училища на другому поверсі «Дієтичної їдальні», яка була розташована під великим залом училища; класів для занять катастрофічно не вистачало, тому теоретичні уроки з теоретичних дисциплін часто проводилися в неділю в класах музучилища, а індивідуальні – переважно вдома у викладачів. Тільки в 1959 р., коли десятирічка переїхала в нову будівлю, її директор Л. О. Карпова виділила для Топіліна приміщення, в якому він оселився. У зв'язку з цим відбувся і перехід Топіліна в школу на основну роботу зі збереженням роботи в консерваторії за сумісництвом. Учні, які займалися тоді у Топіліна згадують,

¹³ Г. Домбаєв – в той час ректор Горьківської консерваторії; Б. С. Маранц – піаністка, педагог в той час Горьківської консерваторії.

¹⁴ Мария Гринберг. Статьи. Воспоминания. Материалы. Сост. А. Ингер. — М. : Советский композитор, 1987. — С. 160.

що це приміщення мало дві кімнати, одна з яких служила персональним класом Топіліна для занять, а друга – житловою кімнатою.

Були складнощі і зі здоров'ям, і з фінансовим забезпеченням. Як згадує О. Снегірьов, *«когда Севу частично парализовало (это было в конце 50-х годов), мы все – кафедра специального фортепиано, “скинулись” и организовали ему питание, лечение и проводывали его, так как по больничному листу он почти ничего не получал: его “стаж” начинался с 1955 года – такие были “законы”. Напомню, что этому предшествовала война 1941–1945 г.г., плен, 10 лет лагерей, “измена Родине”...»*¹⁵.

Впродовж п'яти навчальних років в ХДК, В. В. Топілін залишався на посаді старшого викладача, а в навчальному навантаженні мав загальне фортепіано, клас камерного ансамблю, педагогічну практику і кілька студентів по класу спеціального фортепіано. Як з боєм пише Н. Хенкіна, йому дали у клас спеціального фортепіано дуже слабких студентів.

За матеріалами звітів ХДК за 1957–1960 рр. (за 1960–1962 рр. звіти відсутні) ми склали список студентів класу спеціального фортепіано В. В. Топіліна.

На денному відділенні:

1. Аксельман Маргарита;
2. Брукман (Рачик) Ірина;
3. Доманова (Попова) Емма;
4. Євтушенко Лариса;
5. Золочевський Віктор;
6. Мануйлова (Бережна) Тетяна;
7. Михальова (Астраханцева) Людмила;
8. Пономарьов Борис;
9. Ревво Едуард.

На заочному:

1. Гняздо Майя;
2. Грибова Ірина;
3. Хенкіна Нонна.

¹⁵ Снегірьов О. М. Цит. видання. — С. 129.

**Зі спеціалізованого фортепіано:**

1. Суслін Віктор (згідно його спогадів).

По класу камерного ансамблю:

1. Сиротін Ілля (вказано в його спогадах);
2. Зоря Валентина (відомо з усної бесіди телефоном);
3. Ольшанська Лариса (вказано в її спогадах);
4. Ільїн Едуард (за спогадами В. М. та А. М. Воскобойнікових).

З учнів Топіліна в муздесятирічнці знайшли небагатьох – Ольгу Петрову, Світлану Білокур та Діану Гендельман.

Із особистої бесіди з відомим харківським театрознавцем, професором Ніною Романівною Логвіноюю відомо, що педагогічну практику під керівництвом В. В. Топіліна проходила студентка фортепіанного факультету Зандрок Світлана, в якій навчався син Ніни Романівни – Женя. Ми бачимо її на загальній світлинці кафедри спеціального фортепіано Київської консерваторії вже у 1968 році (вона стоїть позаду О. Снегірьова). Відомо з телефонної бесіди з М. Б. Степаненком, що вона в Києві працювала у секторі педагогічної практики. Коли і куди вона виїхала з Києва – невідомо. На жаль, нам не вдалося її розшукати.

Під час спілкування зі мною, Н. Р. Логвінова згадувала: зустрічі з Всеволодом Володимировичем були епізодичними, нечастими, (чи то в коридорах поміж справами, чи то у студентській їдальні за філіжанкою кави), бесіди – короткими, але завжди безумно цікавими: про музику, літературу, театр. Я запам'ятала її окремі висловлювання про Топіліна: *«Він загартував себе страшними подіями», «Учням ставив завжди наднавантаження», «Пам'ятаю його завжди щирі посмішки».*

За спогадами моєї однокласниці Вікторії Логвінової, яка в період навчання в муздесятирічці, а потім в консерваторії брала уроки вокалу у професора Павла Васильовича Голубева, вона часто бачила в його класі В. Топіліна як концертмейстера і навіть одного разу виступала з ним у відкритому концерті. Окрім цього, вона пригадала, що коли юна Євгенія Мірошниченко поїхала до Києва на прослуховування, як концертмейстер, з нею поїхав саме В. В. Топілін. Ще один

спогад про Топіліна: К. О. Морозова – солістка харківської опери (лірико-драматичне сопрано), яка готувала програму сольного виступу з Топіліним, з захопленням розповідала: «Боже, як мені пощастило! Який музикант!» (з усної бесіди з її донькою – доцентом кафедри сольного співу ХНУМ Л. В. Тарасовою-Морозовою).

Найточніше відбиває оцінку і ставлення до Топіліна в Харківській консерваторії характеристика на нього, видана йому при звільненні у зв'язку із запрошенням на роботу в Київську консерваторію в 1962 р.:

«В. В. Топілін з 1957–58 навч. року працює старшим викладачем спеціального фортепіано і за цей період показав себе як серйозний, вдумливий педагог. Його робота відрізняється великою ретельністю, тонким художнім смаком. Він постійно проявляє ініціативу в розширенні репертуару студентів, що зайвий раз свідчить про його велику музичну ерудицію.

Як обдарований піаніст, який має величезний досвід концертно-виконавської роботи, В. В. Топілін неодноразово виступав в тематичних концертах, організованих кафедрою спеціального фортепіано.

Користується авторитетом у педагогів, студентів кафедри і колективу консерваторії.

22 травня 1962 року. Професор М. Хазановський.»

Коли читаємо спогади про Топіліна, то розуміємо, що оцінка В. Топіліна в цій характеристиці формально – байдужа. І як вона не порівнянна з його справжнім музикантським образом – як виконавця, педагога і людини!

Але Топілін жив по-справжньому тільки в музиці. У спогадах його сучасників – учнів і колег ми читаємо про те, що рідкісні його виступи (у Топіліна не було великої сцени) – і сольні і ансамблеві – були яскравими подіями в житті міста. Він виступав і з видатними виконавцями, наприклад, з А. Ліщинським (вихованцем К. Флеша), і зі студентами – Г. Фейгіним, випускником десятирічки, учнем А. Ліщинського, а тоді – студентом Д. Ойстраха, і з В. Золочевським – тоді ще студентом ХДК, а потім професором Київської консерваторії, а також з професором ХДК Б. Скловським. Про виступ В. В. Топіліна в ансамблі з А. А. Ліщинським в післявоєнному Харкові з захо-



пленням згадує Олена Михайлівна Щелкановцева – професор кафедри оркестрових струнних інструментів Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського: *«Харьковчанам надолго запомнился уникальный концерт из произведений скрипичной романтики. Лецинский был непревзойденным мастером исполнения музыки Паганини, Крейсера, Венявского, Сарасате, и достойным партнером ему в этот знаменательный вечер был замечательный пианист В. Топилин – многолетний концертмейстер Д. Ойстраха <...> Это было пиршество для музыкальных гурманов, забыть которое невозможно»*¹⁶.

Були в нього і окремі сольні виступи в залах музучилища і консерваторії. Ці яскраві події в музичному житті Харкова закарбувались в пам'яті студентів консерваторії тих років В. Шукайло та І. Сіротіна. Про них можна прочитати в нашій книзі.

В. В. Топілін не гребував акомпанувати студентам, якщо це було можливістю просто зіграти улюблений твір. Про це свідчить епізод, що мені розповіла Олександра Дьяченко, нині арфістка симфонічного оркестру Харківської філармонії, а тоді студентка I або II курсу ХДК. Коли вона відточувала в залі консерваторії «Інтродукцію і Allegro» для арфи, флейти, кларнета, двох скрипок, альту і віолончелі М. Равеля, в зал несподівано зайшов Топілін, постояв, послухав, а коли вона зупинилася, сказав: *«Я этот концерт знаю»* і легко, одним стрибком скочив на сцену, відкрив на пюпітрі ноти і заграв. У Ксани від хвилювання тремтіли пальці. Так Ксані Дьяченко доля піднесла безцінний подарунок – зіграти в ансамблі з Топіліним, який вона вже тоді могла оцінити: в її родині, сім'ї музикантів про Топіліна знали, і вона багато чула про нього з розмов дорослих¹⁷.

У педагогічній роботі В. Топілін став практикувати відкриті уроки за прикладом Нейгауза. Дуже коротка, але показова, значима згадка про це виявилася в спогадах В. Кричевської *«Рядом с Региной Самой-*

¹⁶ Щелкановцева Е. М. Творческий путь длиною в жизнь. Памяти замечательного скрипача и человека А. А. Лецинского посвящается. // Більше ніж школа. ХССМШ-і у спогадах випускників. До 70-річного ювілею школи. — Харків : Планета-Прінт, 2013. — С. 36.

¹⁷ Відомо з усної бесіди з О. Дьяченко в липні 2014 р.

ловной Горовиц»: «Помню, как приехал в Харьков Всеволод Топилин, музыкант высокого класса, тонкий, интересный. Все стремились побывать у него на уроках, послушать, о чем он говорит. Я тоже пошла вместе с другими, но Регине Самойловне побоялась сказать об этом, подумав, что ей, может, не понравится, что я к кому-то бегаю на уроки. И вдруг она меня спрашивает: “Ты ещё не была у Севы на уроках? Сходи, сходи, и мне расскажешь”. Оказывается, ей тоже это было интересно. Да, Регина Самойловна была Личностью»¹⁸. І це дійсно так. Великий музикант завжди знайде чому повчитися у іншого великого музиканта.

Колоритні згадки знаходимо в Інтернеті: «Моя тетя училась у Топилина в Харьковской консерватории 2 года <...> Педагог был блистательный! Со студентами общался на равных. Особенно интересно рассказывал, обладал феноменальной эрудицией. Уроки проводил по типу “нейгаузовских” при большом количестве народа. Как-то тетя пришла на урок и стала играть по нотам. Профессор Топилин ее прервал и спросил: “Мадемуазель, вы забыли куда пришли? Это консерватория! Никаких нот! Хорошо выучите текст и тогда приходите!” Требовал с первого же урока приносить произведения наизусть».

Другий харківський період – сумна сторінка життя Топіліна. Вірогідно, як тоді казали, – «була вказівка», і тому В. Топілін у Харкові залишився непоміченим музичною громадськістю. Останній навчальний рік (1961–1962) був одночасно і найважчим і найрадіснішим: вже був запланований перехід в наступному навчальному році в Київську консерваторію.

¹⁸ Руденко Н. Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки. — Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. — С. 219.



Київський період (1962–1970)

У Києві В. В. Топіліна зустріли з радістю і великими очікуваннями. Тут концертна та педагогічна діяльність Топіліна розвивалася динамічно, супроводжуючись підвищенням його офіційного статусу – послідовно: в. о. доцента, завідувач кафедри спеціального фортепіано, професор – і затвердженням його значущості. Як пише О. Снегірьов, *«Приезд Топилина в Киев в 62-м был инспирирован автором этих строк и А. А. Александровым, которые прекрасно понимали, как много он сможет сделать для развития пианизма в Украине»*¹. Підтвердження цьому знайдемо пізніше в листі Євгена Ржанова до Олександра Снегірьова від 16.05.97 р.: *«благодаря тебе Киевская консерватория, да и вся Украина, получили Топилина – выдающегося музыканта, создавшего за короткий срок, пусть немногочисленную, но эффективную пианистическую школу»*².

А сталося переміщення Топіліна з Харкова до Києва буквально блискавично. Детально про це пише О. Снегірьов: *«Когда Сева узнал, что я принят по конкурсу в Киеве (1961 г.), <...> он буквально бросился в самолет и примчался ко мне в класс в Киеве: “Я тоже хочу в Киев!” Мы пошли к Александрову, тот пошел к ректору Штогаренко а тот пригласил Зенона Дашака “как же можно без партии?!” – и вопрос тут же был решен “в принципе”. Сева вернулся на год в Харьков “дорабатывать”, а мы с “Санычем” (А. А. Александровым – Е. П.) “пробивали” Севу. Пробили – и с 1962 года Сева переехал в Киев»*³.

Роздратування М. Хазановського – завідувача кафедри спеціального фортепіано в Харківській консерваторії, викликане в 1961 р. переходом Снегірьова в Київську консерваторію, з подвоєною силою спрямувалося на Топіліна, коли і він був запрошений до Києва, і ви-

¹ Снегірьов О. Піаністи України XX ст. — Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. — С. 129. В тексті книги О Снегірьова вільно чергуються фрагменти українською та російською мовами; ми зберегли текст оригіналу.

² Там само. — С. 83.

³ Там само. — С. 127.

лилося в тексті просто вбивчої характеристики, що її дав Топіліну завідувач кафедрою для КДК. Формально ніби все вірно, але вона абсолютно не відображає професійну сутність Топіліна – музиканта, піаніста, педагога. Але це вже справи не змінювало. Топілін, отримавши звання виконавця обов'язки доцента, почав працювати в Київській консерваторії.

В довідці про В. В. Топіліна О. М. Снегірьов так подає панораму зайнятості В. Топіліна в Києві: «62–70 в КДК (в. о. доц., в. о. проф., зав. кафедрою) – за сумісництвом у КССМШ та в щойно відкритому в Ростові н/Д муз.-пед. ін-ті. Теж завідував там кафедрою (1967–68)⁴».

Оцікування київських музикантів справилися сповна. Характеристика на В. В. Топіліна, підписана А. Я. Штогаренком у зв'язку з висуванням його на вчене звання доцента, дає найвищу оцінку Топіліну як концертуєчому піаністу та висококваліфікованому педагогу:

«Характеристика на и. о. доцента кафедры специального фортепиано Киевской консерватории товарища Всеволода Владимировича Топилина 1908 года рождения, русского, беспартийного, образование высшее.

Товарищ Топилин Всеволод Владимирович был единогласно избран по конкурсу в 1962 году на должность доцента кафедры специального фортепиано Киевской консерватории. В его лице консерватория приобрела ведущего высококвалифицированного педагога. Ученик Народного артиста СССР профессора Г. Г. Нейгауза, у которого он окончил аспирантуру при Московской консерватории, В. В. Топилин ко времени начала своей работы в Киевской консерватории имел 10-летний педагогический стаж и долготлетний блестящий опыт концертно-исполнительской деятельности. Обладая огромной эрудицией в области музыкальной литературы, прекрасным знанием всех тонкостей пианистического мастерства, безупречным вкусом и владея современной методикой обучения игре на фортепиано, В. В. Топилин быстро завоевал авторитет среди педагогов и студентов фортепианного факультета и всей консерватории. В его класс не прекращается тяга талантливых молодых учащихся. За сравни-

⁴ Снегірьов О. М. Цит. вид. — С. 47.



тельно короткий срок своей деятельности в Киевской консерватории В. В. Топилин сумел подготовить ряд юных талантливых пианистов, которые несомненно окажут в недалеком будущем честь советскому пианизму. На прошедших недавно республиканских смотрах учащихся – исполнителей консерваторий и муздесятилеток ученики В. В. Топилина (В. Селивохин, А. Витовский, В. Бойков) заняли первые места. Уровень их подготовки позволяет им давать самостоятельные концерты со сложной, ответственной программой. Весьма успешная педагогическая деятельность В. В. Топилина в значительной степени является результатом его многолетней интенсивной концертной деятельности в качестве солиста и ансамблиста. В числе партнеров В. В. Топилина следует назвать таких всемирно известных музыкантов как Д. Ойстрах, М. Полякин, М. Марешаль. Помимо всей территории СССР В. В. Топилин гастролировал в Польше, Швеции, Германии. Выступления В. В. Топилина всегда получали высокую оценку в прессе. В настоящее время В. В. Топилин выступает в концертах, а также ведет общественномузыкальную деятельность, выступая на семинаре педагогов-пианистов, давая открытые уроки и систематические консультации.

В лице В. В. Топилина советская фортепианная педагогика имеет высококвалифицированного педагога и исполнителя, бесспорно, заслуживающего присвоения ему ученого звания доцента по кафедре специального фортепиано.

Товарищ В. В. Топилин принимает активное участие в общественной жизни консерватории. Он является членом группы содействия партийно-государственного контроля.

Ректор консерватории
Заслуженный деятель искусств,
профессор А. Штогаренко.

Секретарь партбюро В. Тарасов
Председатель профкома А. Шадрин».

Але далі не все було так гладко та безтурботно.

У життєвопобутовому плані Топіліну пішли назустріч. Спочатку його поселили в муздесятирічці, правда, в напівпідвальному приміщенні (опис його є в багатьох спогадах киян). Як згадує О. Снегірьов, «підчас життя на Полупанова (адреса школи – О. П.) у Севи був чу-

довий друг – спаніель Чарлі, якого ми вдвох раз на тиждень купали в кориті нашого “холу”. Потім Чарлі загинув під машиною – і Сева більше ні до кого не “прикипав” <...> після Полупанова йому “дали” квартиру на Воскресенці, з’явилась мама, дружина; потім мама померла, дружина пішла, а він переїхав на Чапаєва в квартиру, де на горіщі був Scarbo, за його словами. Це був уже, здається, 69-й, якщо не 70-й рік»⁵.

У творчому плані життя Топіліна складалося відносно вдало, хоча, статус його (колишній репресований, але не реабілітований), а також стан здоров’я після всього пережитого і вистражданого дуже обмежували його професійні можливості, а часом – просто отруювали життя. За словами О. Снегірьова, «Сева став у Києві “нарасхват”. Хоч перший рік у нього учні були не ахті, та згодом пішли Вітовський, Бойков, Легоцький. Були й “позвоночники” <...> У Севи в класі завжди було повно народу. <...> – і це драгувало не будемо казати кого!»⁶. Читаємо у О. Вітовського: «У Топилина был довольно многочисленный класс. Школьники, младшие и старшие студенты, ассистенты-стажёры. В работе было одновременно очень много самых разных произведений – от инструктивных этюдов до вершин фортепианной музыки. Он все это, или почти все, играл понастоящему, а не просто показывал “как надо”».

«У своєму класі В. Топілін грав і проходив з учнями практично всі значні твори світової класики (Баха, Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шопена, Шуберта, Брамса), захоплювало його фантастичне вміння виконувати “з листа” найскладніші твори сучасних композиторів»⁷.

Як пише О. Вітовський: «Выпавшие на долю гениального мастера житейские испытания лишили его возможности продолжать активную концертную деятельность. Некоторую альтернативу большой концертной эстраде В. Топилин нашел в своем классе. На его уроках почти всегда собиралось множество народа. Коллеги, музыканты из других городов Украины, изучали его методику, вни-

⁵ Там само. — С. 128.

⁶ Там само. — С. 127–128.

⁷ Степаненко М. Б. Асистент Г. Нейгауза Всеволод Топілін // М. Степаненко. Музично-історичні етюди. — Київ : Гроно, 2012. — С. 145.



кали в його концепції і головне – внімали його ігрі. *Играл он много и вдохновенно». Це були імпровізовані мініконцерти. «Репертуар его был необозрим. Музыка двух с половиной столетий была как будто его естественной средой обитания <...> Он быстро освоил музыку, созданную в годы, когда он был “вычеркнут” из нормальной жизни <...> Так было, например, с тремя последними сонатами С. Прокофьева, второй сонатой и циклом прелюдий и фуг Д. Шостаковича»⁸.*

Це було унікальне поєднання, переплетення виконавської та педагогічної роботи. Тут відпрацьовувалися принципи відкритих уроків, майстеркласів, подібних нейгаузівським, де відточувалася педагогічна майстерність в тісному зв'язку з артистично досконалим виконавством.

Ще одним майданчиком, де формувався та шліфувався унікальний топілінський метод осягнення музики, стала його квартира: мала сцена перемістилася з класу в квартиру. Вона стала свого роду клубом: *«його квартира для багатьох музикантів була справжнім інтелектуальним клубом, де обговорювали філософські і політичні проблеми, прослуховувались і аналізувались грамофонні записи видатних виконавців»⁹.* Про атмосферу таких зборів можна прочитати в спогадах Л. Круценко: *«В его квартире, двухкомнатной, густо настоящей на ароматах музыкальных исповедей Бетховена, Моцарта, Шопена и всех великих и менее великих, кого вмещала огромная, энциклопедическая эрудиция Всеволода Владимировича, анализировалось и исследовалось все, что касалось искусства. Это и Ренессанс, и чтение в подлиннике Гёте, Шиллера, чтобы ученики вслушивались в музыку языка, это и французская поэзия, живопись, это и любимый им Шекспир. Часто он проговаривал фразы, цитаты на французском, немецком языке, вспоминая пребывание свое и во Франции, и в Германии. Очень ценил вклад в мировое искусство и влияние на свои музыкальные воззрения Фуртвенглера, Бруно Вальтера, очень любил вокальные циклы Шуберта в исполнении Фишера Дискау. Вслушивался в его интонации. Интонирование считал альфой и омегой музыкальной*

⁸ Витовский А. «Любишь музыку – играй» // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. — С. 222–223, 225.

⁹ Степаненко М. Б. Цит. вид. — С. 146.

речи (выделено мною – Е. П.). Учил этому всех (и более, и менее даровитых). Очень сердился за бессмысленное проговаривание и умерщвление, того, что могло под пальцами стать жизнью»¹⁰.



*Володимир Руденко – вихованець ХДК по кл. А. А. Ліщинського;
в той час аспірант КДК*

Яскравими подіями музичного життя Києва стали публічні виступи Топіліна. «Інтонаційна досконалість блискуче демонструвалась В. Топіліним у виконанні камерних ансамблів за участю найталановитіших на той час українських скрипалів Олега Криси, Ольги Пархоменко, віолончелістки Марії Чайковської та ін. Публічне виконання циклів скрипкових та віолончельних сонат Бетховена і Брамса наочно показало ідеальну інтонаційну майстерність піаніста, рівень якої виявлявся інколи практично недосяжним для його партнерів»¹¹. Про незабутні концерти в Колонному залі філармонії з О. Крисию (три сонати Й. Брамса) і підготовку до них згадує Лариса Круценко (Сапельник): «В тюрме его много били, и он очень страдал от болей в плечах и руках, от которых не мог спать.<...> Эти три сонаты он знал, как свои пять пальцев. Но как тщательно он готовился к концерту, доверительно объяснял всем, кто был рядом, что руки болят, и голова может по-

¹⁰ Круценко Л. [О В. В. Топилине] // Лисенко Л. Ф. Павло Кіндратович Луценко та його учні. — Харків : Лівий берег, 1998. — С. 67.

¹¹ Степаненко М. Б. Цит. вид. — С. 145–146.



двести, и сердце¹². Концерт прошел блистательно при переполненном зале, овации взволнованной публики не смолкали очень-очень долго»¹³.



Святкування 50-річчя Київської консерваторії. В. В. Топілін стоїть ліворуч. Праворуч від нього – М. Т. Крушельницька та О. Г. Холодна (колишні аспірантки Г. Г. Нейгауза). Г. Г. Нейгауз сидить праворуч. Стоїть крайній праворуч, вірогідно, Л. Левіт – фотограф. Київ, 1963 р.

У 1963 р. на 50-річчі Київської консерваторії, серед гостей був і Генріх Густавович Нейгауз. «Великою подією став приїзд до Києва у 1963 році Генріха Густавовича Нейгауза. Він проводив у консерваторії відкриті уроки, зустрівся зі своїми колишніми учнями. Один з днів Г. Нейгауз і В. Топілін провели наодинці, згадували минуле¹⁴». Про при-

¹² Всеволод Володимирович страждав на стенокардичні напади і іноді лежав в лікарні. Не виходив з дому без нітрогліцерину.

¹³ Круценко Л. [О Топилине] // Лисенко Л. Ф. Павло Кіндратович Луценко. — С. 68.

¹⁴ Степаненко М. Б. Цит. вид. — С. 146.

їзд Г. Г. Нейгауза наступного року згадує О. Снегірьов: «В 64-м, весной, в год смерти, Г. Г. Нейгауз приехал в Киев, давал открытые уроки, обнимался и фотографировался с Топилиным, ходил в окружении восторженных Р. О. Лысенко и молодежи, холодно-мрачного ААА (А. Александрова – Е. П.) <...> “моя” Лариса Сапельник играла Г. Г. Нейгаузу в Малом зале, ор. III – и он с ней одной(!) занимался более двух часов! И как занимался! Как в Москве, в 29 классе. А перед этим он вытаскивал гроздь фальшивых «не тех» нот из Сонаты Брамса, находил ритмические ошибки, – словом, “чистил” провинцию, совершенно не считаясь с битком набитым залом: он служил Музыке – и только Ей! Это был урок для меня из незабываемых!»¹⁵.



Викладачі кафедри спеціального фортепіано. 1968 р.

Сидять (зліва направо): Д. Р. Юделевич, Б. О. Міліч, Л. А. Вайнтрауб, А. А. Янкелевич, В. В. Топілін (завідувач кафедри), О. М. Снегірьов, Г. В. Курковський. Стоять (зліва направо): О. Ю. Вітовський, О. М. Вериківська, С. А. Скринченко, Н. М. Вітте, І. М. Рябов, А. К. Рощина, С. Б. Зандрок, Б. О. Архімович

¹⁵ Снегірьов О. Піаністи України ХХ ст. — Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. — С. 146–147.



В публікації О. Гордона подаються деякі подробиці перебування В. Топіліна у Києві та у Ростові, називаються деякі професійні зв'язки, які можна навести: *«Я много раз видел Всеволода Владимировича Топилина, профессора Киевской консерватории по классу фортепиано в нашей киевской коммунальной квартире, в основном, населенной музыкантами. Он приходил навестить мою соседку и свою коллегу, прекрасного педагога фортепиано Юлию Львовну Будницкую¹⁶, воспитавшую нескольких лауреатов Международных конкурсов, в том числе свою дочь и мою подругу детства Ирину Зарицкую, лауреата конкурса имени Шопена в Варшаве, впоследствии профессора Тель-Авивской музыкальной академии, а затем профессора Королевской академии музыки в Лондоне¹⁷»*.

При цьому навколо Топіліна відбувалися події, зміни, не завжди сприятливі. За словами О. Снегирьова, *«по прошествии нескольких лет, примерно, в 1965 г. – пришлось Ректорату организовывать вторую кафедру (специального фортепиано – О. П.)¹⁸*. Другу кафедру очолив Топілін. Це був позитивний момент. Правда, це супроводжували і обставини, що затьмарювали ситуацію. За спогадами О. Снегирьова, *«Сева к тому времени (до осени 1965р. – О. П) получил кафедру и доцентуру – и мечтал о профессуре: “должность у меня генеральская, а звание – полковничье”. Подразумевалось, что долго длиться это не может. К сожалению, и у него “был предел”. Вообще, при жизни нас – музыкантов очень часто “окорачивали”¹⁹*.

Але незабаром, коли Т. А. Кравченко приїхала до Києва і очолила першу кафедру (після від'їзду О. О. Олександрова в Нижній Новгород – О. П), «вона зразу ж утворила коаліцію з Сечкіним, Сільванським, Червовим, Толпіним – проти Севы²⁰ <...> – и началась борьба и антагонизм двух кафедр, причем все время ощущалась тенденция со стороны [Т. Кравченко] “подмять” под себя не только кафедру Топилина, но

¹⁶ Будницька Ю. Л. була першим вчителем Миколи Сука в КССМШ.

¹⁷ Цит. по: Гордон А. Прощай маэстро. Памяти Григория Букштама, Художника и Человека. Электронный ресурс. — Режим доступа : <http://www.newswe.com/index.php?go=Pages&in=view&id=4219>.

¹⁸ Снегирьов О. М. Цит. вид. — С. 129.

¹⁹ Там само. — С. 147.

²⁰ Снегирьов О. М. Цит. вид. — С. 128.

и всю руководящую элиту!²¹ Это был тяжелый период²². <...> Впервые я бачив його (Топіліна) роззубленим. Подеїкують, що якимось в Москві Сева стрів [О. Олександрова] й дорікав йому, що той “кинув” його²³». <...> І, «потім, наслухавшись різного – “серпист”, қиано, гавпеаи – це ще не найсильніші вираз – а також и “делá” (чи не за матеріалами нескінчених анонімок? – О. П.) – я розумію, що йому бувало таки сумно і тоскно – і він готовий був послати декого дуже далеко»²⁴.

«<...> Думаю, что именно чувство обиды заставило Севу взять еще и кафедру в Ростове, когда Гузий открыл там музвуз»²⁵.

Прикрим був і випадок з Володимиром Селівохіним. Вихований Топіліним, він став лауреатом Українського конкурсу, потім перевівся до Москви в клас Л. Оборіна, і в статусі учня Оборіна – представника московської фортепіанної школи та Московської консерваторії – став лауреатом Першої премії на конкурсі імені Ф. Бузоні. Зберігся лист Л. Ф. Пактовського, в якому він вітає Топіліна з перемогою Селівохіна, хоча навряд чи це було приємно Топіліну.

«Дорогой Сева! Обращаюсь к тебе, как к старому другу, собрату по искусству, с которым прошел некоторый этап творческого пути (имею в виду радио). Пользуюсь случаем, чтобы выразить тебе мою симпатию и радость по поводу того, что твой ученик, Селивохин, получил первое место на Украинском конкурсе пианистов. Я слышал его по радио вместе с другим талантливым пианистом Заранкиным²⁶ и порадовался, что есть у нас молодые, сильные таланты (теперь он перевелся, кажется, в Москву). Крепко жму твою руку, обнимаю тебя, дорогой Сева, вспоминаю твои выступления и высказывания о музыке <...> Хотелось бы повидать тебя. До свидания.

Леонид Федорович Пактовский²⁷».

²¹ М. Б. Степаненко категорично відкидає наявність коаліції: «Не було цього!» Залишимо це історикам, нехай вони дадуть цьому оцінку. – О. П.

²² Снегірьов О. Цит. вид. — С. 129–130.

²³ Снегірьов О. Цит. вид. — С. 128.

²⁴ Снегірьов О. Цит. вид. — С. 128.

²⁵ Снегірьов О. Цит. вид. — С. 147

²⁶ Борис Заранкін – вихованець ХІМ (1968) по класу спеціального фортепіано Р. С. Горовиць. Зараз – професор в Торонто (Канада).

²⁷ Сімейний архів родини Пактовських – Палкіних.



Ймовірно, в таких умовах пропозиція попрацювати в Ростові могла бути хоча б тимчасовим порятунком. Не випадково, саме в Ростовському музично-педагогічному інституті, де Топілін очолив кафедру спеціального фортепіано у відкритому в 1967 р. виші, в 1968 р. було урочисто відзначено 60-річчя В. В. Топіліна (збереглося запрошення з програмою урочистого вечора, яке було збережене М. Б. Степаненком і яке я з вдячністю прийняла). У Києві, де Топілін продовжував працювати, його ювілей не відзначали: *«И свое шестидесятилетие (1968 г.) Сева праздновал только в Ростове; в Киеве эта дата не праздновалась: исправлялись “ошибки” 56–64 г.г.²⁸»*.

<p>УВАЖАЕМЫЙ ТОВАРИЩ</p> <p>Ректорат, партийная и профсоюзная организации приглашают Вас принять участие в открытом заседании Совета института, посвященном 60-летию со дня рождения и 35-летию концертной и педагогической деятельности заведующего кафедрой специфортельяно, и. о. профессора</p> <p>Всеволода Владимировича ТОПИЛИНА</p> <p>Юбилейный вечер Состоится 29 февраля в 18 часов, в малом зале института (Буденновский пр., 23)</p>		<p>ПРОГРАММА ВЕЧЕРА</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Слово о юбиляре Ректор института В. Г. ЩИТУЛИН 2. Зачтение приветствий и телеграмм. 3. Концерт. <p>ПК 23000 5-2-68. Тип. им. Каллины в г. Ростове-на-Дону. № 629-250</p>
---	---	---

**Запрошення на ювілейний вечір, присвячений 60-річчю В. В. Топіліна
(Ростовський муз.-педінститут, 1968 р.)**

Подробиць про роботу Всеволода Володимировича в Ростовській консерваторії (в перші роки роботи її як філії музично-педагогічного інституту імені Гнесіних) у нас немає. Ті сучасники Топіліна, які названі в роботі О. Гордона, зараз для нас недоступні, адже пройшло 50 років! Між тим, О. Гордон пише: *«В течение года он работал там с моей тётёй, профессором вокала и музыковедом Лицей Яковлевой Хинчин, с которой был знаком еще по Киевской консерва-*

²⁸ Снегірьов О. Цит. вид. — С. 147.

тории»²⁹. Але, С. Ю. Юшкевичу вдалося розшукати одну ученицю Топіліна – Надію Анатоліївну Коровай – її спогади можна прочитати в нашій книзі.

Відносно класу В. В. Топіліна в КДК у нас немає достовірної та повної інформації. Його можна умовно уявити за декількома окремими спостереженнями: 1) «у Топилина был довольно многочисленный класс: школьники, младшие и старшие студенты, ассистенты-стажёры» (Витовский); 2) «в его класс не прекращается тяга талантливых молодых учащихся» (из характеристики); 3) класс В. В. Топилина был всегда переполнен».

Деякі подробиці я отримала попутно із листування з Олексієм Борисовичем Максимовим, коли розшукувала учнів Топіліна. В одному із листів у відповідь на мої питання О. Б. Максимов доторкнувся питання про клас Топіліна – про кількість та конкретні прізвища учнів. Мова йшла про наступний 1970–71 навчальний рік. О. Б. Максимов мав стати студентом II курсу в цьому навч. році внаслідок перевodu із Львівської консерваторії. Тому він не міг дати повної картини класу, але підкреслив важливі моменти формування навантаження Топіліна на наступний рік. По-перше, як пише О. Б. Максимов, «В. В. Топилину никто не мог “давать” – к нему стремились, и он сам решал, сколько будет студентов. Возможно, ему помогали аспиранты или ассистенты...» (як це відрізняється від ситуації в ХДК, де Топіліну учнів давали, так і ще й найслабкіших – О. П.). Друге уточнення стосується кількості студентів: «... я не ручаюсь за цифру 17 или 18. Помню, что был ошеломлён, и только поэтому запомнил цифру более 16, так как тогда не мог представить киевский масштаб.» По-третє: «... возможно, в число учеников Всеволод Владимирович считал не только студентов консерватории, но и аспирантов и учеников школы-десятилетки». І далі: «Я запомнил, что В. Топилин пожаловался мне: “Ну что за год наступил, и так раньше было безумно много учеников – доходило до 14, а теперь, если стало еще больше, то на сколько больше: 16 или 17 уже не имеет значения”. Я понял – это его обычная

²⁹ Цит. по: Гордон А. Прощай маэстро. Памяти Григория Букштама, Художника и Человека. Электронный ресурс. — Режим доступа : <http://www.newswe.com/index.php?go=Pages&in=view&id=4219>.



откровенность, человеческая искренность – важнейшее качество, определяющее существо человека. Всеволод Владимирович сжалился надо мной, рассудив так: “всё равно в этом году будет безумно много учеников – 17, ну и пусть будешь ты 18-м”». (Із листування з О. Б. Максимовим).

Нагадаємо і про роботу Топіліна в КССМШ по сумісництву. Під час пошуку учнів останніх років ми знайшли два прізвища: Слава Кулік та Володимир Піковський. Але ж до цього у нього могли бути учнями школи ті, які в цей період були студентами і навіть аспірантами.

Але описані вище сумні події – тільки «дрібниці» його особистого життя, його великої долі. Невлаштованість в особистому житті, самотність – на жаль, це сумна доля неординарних особистостей в неординарних умовах. Як пише Л. Круценко, *«Почти всегда эти люди – мученики. Бытие они исследуют не телескопами и амперметрами, а своими сердцами. Каково этим сердцам? Всеволод Владимирович, исстрадавшийся, жестоко битый жизнью, жил только в музыке – больше нигде. Видимо, её целительные свойства, её волшебные свойства залечивали его душевные и телесные раны, давали возможность рассказывать и плакать, общаться и уходить от общения, щедро делиться с другими и оставаться неповторимым»*³⁰. Як гімн звучать слова вдячності О. Вітовського: *«Его исполнительство, его педагогика были не просто делом, даже не только творчеством. Это было служение; не в жреческом, а в апостольском смысле»*³¹.

На нестабільному, сумному, а іноді тривожному суспільно-адміністративному фоні його життя в Києві були зрідка згадані вище радісні події: обидва приїзди Г. Г. Нейгауза і, звісно, епізодичні концерти Топіліна на філармонічній сцені. А роботу його в Києві оцінили гідно. І яким контрастом звучать слова київських музикантів про Всеволода Володимировича в порівнянні з характеристикою М. Хазановського! Як пише М. Б. Степаненко, *«для київських музи-*

³⁰ Круценко Л. [О Топилине] // Л. Ф. Лисенко. Павло Кіндратович Луценко... — С. 67.

³¹ Витовский А. «Любишь музыку – играй» // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. — С. 225.

кантів 60-х років, Всеволод Топілін був найвищим музичним авторитетом, людиною-легендою. <...> За роки педагогічної роботи в Києві В. Топіліну вдалося створити власну фортепіанну школу, виховати цілу плеяду талановитих піаністів, які працюють в різних країнах Європи та Америки»³². Як згадує Л. Круценко (Сапельник): «Был он в Киеве недолго, несколько лет. <...> Это был праздник для музыкантов, подъем, обновление — это была жизнь, ставшая сразу осмысленной, динамичной, талантливой, горячей и преданной. Появилась у нас крупная личность, мощный музыкант»³³. Визначну роль В. Топіліна в Києві відзначала і Світлана Шабалтіна: «Всеволод Владимирович Топилин стал центром музыкально-педагогической жизни Киева». В унісон Шабалтіній звучить оцінка В. В. Єрмакова: «Приезд музыканта <...> явился мощнейшим импульсом для музыкальной жизни Киева и творчески сфокусировал жизнь фортепианного факультета». Тут треба нагадати і наведені на початку цього розділу слова Євгена Ржанова про те, що «Киевская консерватория, да и вся Украина, получили Топилина – выдающегося музыканта, создавшего за короткий срок пусть немногочисленную, но эффективную пианистическую школу»³⁴. Вдячні слова і О. Вітовського: «Благодарны судьбе те, кто учился у В. В. Топилина, кто рядом с ним работал, кого он одарил своим добрым отношением. Благословенна память о нем»³⁵. До цих висловлювань варто додати характеристику Топіліна, надану для отримання звання професора.

«Краткая характеристика

Всеволод Владимирович Топилин обладает огромной эрудицией в области музыкальной литературы, прекрасным знанием всех тонкостей пианистического мастерства, безупречным вкусом, владеет совершенной методикой обучения игре на фортепиано.

В его класс не прекращается тяга талантливых молодых учащихся.

³² Степаненко М. Б. Цит. вид. — С. 145–146; 146–147.

³³ Круценко Л. [О Топилине]. — С. 62–63.

³⁴ Снегірьов О. Піаністи України ХХ ст. — Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. —

С. 83.

³⁵ Витовский О. «Любишь музыку – играй». — С. 223.



На последнем Всеукраинском конкурсе из пяти пианистов трое студентов В. В. Топилина были отмечены дипломами лауреатов.

В течение многих лет интенсивно занимается концертной деятельностью в качестве солиста и ансамблиста. Его партнерами были Д. Ойстрах, М. Полякин, М. Марешаль и др.

В. В. Топилин гастролировал в СССР, Польше, Швеции, Германии, получая всегда высокую оценку в прессе.

В настоящее время В. В. Топилин с большим успехом выступает в сонатном ансамбле с лауреатом Международных конкурсов О. В. Крысой.

Активная учебнометодическая работа В. В. Топилина выражается в систематической творческой помощи специальным кафедрам Ростовского и Донецкого музыкальнопедагогических институтов, Львовской консерватории, различным училищам Украины. Много выступает с лекциями, докладами и открытыми уроками по вопросам интерпретации, исполнительского мастерства, фортепианной методики и пр.

Совет 24 декабря 196 года голосовал: “за” – 10; “против” – 0; недействительных бюллетеней – 1.

Ученый секретарь

Е. И. Толпин»

«В 1970, 17 сентября, Сева внезапно умер <...>»³⁶. «Такого острого отчаяния, такого испуга я больше не помню в своей жизни, как в тот день, когда умер Всеволод Владимирович Топилин³⁷». «Консерватория онемела – три дня в корпусе стояла мертвая тишина. Ни звука. Хоронили его все – это было на Берковцах. Кто пережил эти дни, тот никогда не забудет их³⁸».

Раптова смерть В. Топіліна приголовишила всіх і породила різні версії того, як він пішов з життя. Є. О. Ржанов: «В. В. Топилин ушел из жизни неожиданно. За несколько дней до этого мы разговаривали с ним по телефону. Он говорил об учениках, новых и старых, и ничто не предвещало трагического события. <...> Смерть Топилина

³⁶ Снегірьов О. М. Цит. вид. — С. 130.

³⁷ Крущенко (Сапельник) Л. [О В. В. Топилине] // Лисенко Л. Ф. Цит. вид. — С. 66.

³⁸ Снегірьов О. М. Цит. вид. — С. 130.

была для всех и для меня в том числе большой потерей <...>. Среди тех, кто близко знал Топіліна склалася думка, що він пішов з життя з власної волі. Про останню зустріч з Топіліним з гіркотою згадує Н. Кравець: «Топіліна еще раз мельком видела в Москве в конце 50-х годов. Он преподавал в Харькове, затем в Киевской консерватории. Но прошлое тяготело над ним, он не мог жить по обычным человеческим меркам, и ушел из жизни сознательно³⁹.» Як згадує Г. І. Куц, [Топілін] передбачив дату своєї смерті з точністю до тижня, про що розповідав один з найближчих його учнів В. Бойков⁴⁰. Не приймає цієї версії Є. Ржанов: «Ходили слухи, что он [Топілін – Е. П.] сознательно ушел из жизни. Но я в это не верю. Топілін очень много пил кофе, а потом принимал для успокоения транквилизаторы. Мать моей студентки, работающая врачом в психиатрической больнице, доставала для него ЭЛЕНИУМ – сильнодействующий успокоитель, и я думаю, он просто перебрал дозу». Категорично відкидає версію самогубства М. Б. Степаненко, який одним із перших увійшов до кімнати Топіліна і пересвідчився в смерті від серцевого нападу (Відомо з телефонної розмови – О. П.).

До версії самогубства схилиють висловлювання окремих сучасників, які відмічають його особливий стан, обумовлений тяжким минулим: «Минуле тяжіло над ним, він не міг жити за звичайними людськими мірками» (Н. Кравець), або «До нього повертались табори, він мені розповідав, вони його не відпускали від себе» (В. Новіков).

Не можна виключити того, що Топілін свідомо, навмисно прийняв надмірну дозу. Ті, хто бачив Топіліна ледь не останніми, у своїх спогадах звертають увагу на незвичний для нього стан, на його поведінку в останній зустрічі з ними (див. спогади Л. Круценко та О. Максимова).

В цьому питанні є ще одна обставина, про яку, мабуть, треба розповісти. Про це мені розповіла вдова Вячеслава Бойкова А. Оришук. В телефонній розмові зі мною в квітні 2013 року вона сказала, що В. Бойков був виконавцем заповіту (по російськи – душеприкащиком)

³⁹ Кравець Н. Цит.изд. — С. 85.

⁴⁰ Версію про самогубство, яку розділяє В. Бойков, підтвердила мені і його дружина – А. Оришук, в телефонній розмові в квітні 2013 р. – О. П.



Всеволода Володимировича. У нього були усі документи Топіліна. Тому після смерті в його кімнаті не могли їх знайти. Тому інформація про більш-менш точну дату смерті, що визначив сам Топілін, а повідомив після його смерті Бойков, не здається недостовірною. Мабуть, і архів Бойкова в Донецьку, покинутий родиною з початком війни, зберігає деякі деталі цього випадку.

Відомо і те, що лікарі «списують» на серцевий напад, серцеву недостатність ті випадки, які схожі на самогубство, щоб уникнути судового розгляду.

Пам'яті Топіліна були присвячені деякі події, про які ми знаємо. О. М. Снегірьов у своїй книзі пише: «В первую годовищину смерти Топилина я сыграл в Малом зале Московской консерватории сольный концерт в его память. Никому в Киеве я не сказал об этом»⁴¹ <...>».

Московская государственная дважды ордена Ленина Консерватория им. П. И. Чайковского	
ПРОГРАММА	
Малый зал	
пятница 17 сентября 1971г.	
Александр Снегирев (фортепиано)	
<i>1-е отделение</i>	
БЕТХОВЕН.	Соната, соч. 27 № 2 до диез минор.
БЕТХОВЕН.	Соната, соч. 57 фа минор.
<i>2-е отделение</i>	
ШОПЕН.	Баллада фа минор.
РАХМАНИНОВ.	3 этюда-картины соч. 33.
РЕВУЦКИЙ.	Песня.
ПРОКОФЬЕВ.	Прелюд до мажор.
ХАЧАТУРЯН.	Токката.



*Програма концерту у річницю смерті
В. В. Топіліна
(Снегірьов О. М. Піаністи України
XX ст. – С. 95)*

*Афіша концерту пам'яті
В. В. Топіліна у Київській
консерваторії*

⁴¹ Снегірьов О. М. Цит.вид. — С. 130.

У Київській консерваторії було проведено Вечір пам'яті Всеволода Володимировича Топіліна за участю викладачів, аспірантів та учнів В. В. Топіліна.

За спогадами Є. Ржанова: «<...> *И после смерти Всеволода Владимировича 17-го сентября в Малом зале Киевской консерватории я несколько лет подряд после этого играл концерт памяти Топилина. <...> А спустя три десятилетия уже в Германии (в Эссене, 2009) совместно с его бывшими студентами А. Витовским, М. Легоцким и сыном А. Витовского Евгением в зале музыкального общества MUSIZEUM, мною организованного, мы познакомили немецких слушателей с его сложнейшим жизненным путем. Его ученики поделились воспоминаниями о занятиях с большим музыкантом, и мы играли. Играли в память о нем, а на столе стояли фотографии Всеволода Владимировича, некоторые из которых прислал нам бывший ученик Топилина в музыкальной школе десятилетке Харькова Виктор Суслин, в то время работавший директором беляевского музыкального издательства в немецком городе Гамбурге, а сейчас, к сожалению, ушедший из этой жизни на встречу со своим любимым учителем <...>».*

Пам'яті Топіліна у зв'язку із 100-річчям з дня народження була присвячена міжрегіональна науково-практична конференція в Київській консерваторії, яку влаштувала кафедра спеціального фортепіано № 1 (завідувач – народний артист України, кандидат мистецтвознавства, професор М. Б. Степаненко) «Виконавське мистецтво: співтворчість, натхнення, культура, духовність» (10–12 грудня 2008 р.): «*Конференція розпочалась вшануванням пам'яті видатного піаніста, виконавця та педагога В. Топіліна, школа якого є яскравим явищем в історії вітчизняного фортепіанного мистецтва*»⁴² (виділено мною – О. П).

Ми окреслили тут фабулу життя і творчості Топіліна в Києві, а його якості – особистісні, професійні, суто людські – усі у спогадах його учнів і колег. У них же і портрети люблячих його учнів.

Закінчити хочеться рядками Новели про В. В. Топіліна, написані в річницю смерті, присвяченій його пам'яті (1971, «Топілін») київського поета Віктора Герасимова:

⁴² Інформацію про тематику конференції див: Часопис. –2009. –№1. – С. 149–150.



*«Не всегда бывал здоров,
Кормлен и одет не шибко,
В свете злых прожекторов
Он носил свою улыбку*

*...Всем он тихо улыбался,
Ручки дамам целовал <...>*

*Он ушел. И, посудача,
Вдруг забыл о нем народ.
Лишь немногие не прячут
Память честную в комод.*

*Я их знаю. Беззакатен
Их бессменный, строгий труд.
Эту память, словно вахту
Каждый день они несут.*

*И в другие перемены,
Гарь времён с догадок смыв,
Те Топилинские гены
Их детьми ворвутся в мир⁴³».*

(Це про них – його учнів – О. П.)

Перша хвиля забуття, яка загрожувала Топіліну через репресії, десятирічне перебування у ВТТ, а разом з роками війни – через п'ятнадцятирічну відсутність в публічному громадському житті, була подолана поверненням митця у професію. Але В. Топілін міг бути знову «забути» – тепер вже після смерті, навечно (нагадаємо, що він помер в 1970 р. – за 15 років до «епохи гласності», коли тюремно-табірна тема і всі репресовані були ще під заборонаю), якби не вдячні та шляхетні учні, які «не прячут память честную», виносять її в музично-мистецький світ: своїми словами, почуттями, спогадами, враженнями відтворюють образ Великого музиканта, а в своїх учнях продовжують справу свого Учителя і тим самим зберігають пам'ять про нього.

⁴³ Герасимов В. Топилин. Новелла. — С. 26–27.

Школа Топіліна (замість висновку)

Нам невідомо, як сам В. В. Топілін оцінював себе в контексті сучасного піанізму і піаністичних шкіл, хоча, безсумнівно, він знав собі ціну. Але нам відома вражаюча однотайність сучасників в оцінці виконавських і педагогічних здобутків Всеволода Володимировича, а саме в тому, що впродовж нетривалого його викладання в Київській консерваторії (1962–1970) в Україні була створена нечисленна, але ефективна фортепіанна «школа, яка стала найяскравішим явищем в історії вітчизняного фортепіанного мистецтва»¹. Коли ми зустрічаємося з неабияким хистом, з незвичайним творчим явищем, хочеться знайти його витoki та шляхи формування. Олександр Вітовський і В'ячеслав Бойков, які тісно спілкувалися з В. В. Топіліним, називають ці витoki²: «Проживши яскраве, творчо насичене, але, на великий жаль, трагічне (за великим рахунком) життя, В. В. Топілін часто, особливо в останні роки, згадував свою молодість, свого незабутнього Вчителя – Павла Кіндратовича Луценка. <...> Дуже часто з вуст Всеволода Володимировича звучали слова про недостатню, у той час, оціненість фігури П. К. Луценка, його величезної ролі в становленні вітчизняного піанізму»³.

Нам відомо і те, що в своїй схемі «Школа Всеволода Топіліна» О. Снегірьов⁴ веде її початок саме від П. К. Луценка і його прямих і непрямих вчителів. Г. Г. Нейгауз посідає в цій схемі непоказне побічне місце. Та й учні Топіліна (В. Новіков, В. Суслін, М. Степаненко) та колеги (Є. Ржанов, І. Гусев) говорять про Топіліна як про самодостатню фігуру в сучасній фортепіанній педагогіці і виконавстві. В об-

¹ Часопис. — 2009. — № 1. — С. 149.

² Бойков В. Г., Вітовський О. І. В. В. Топілін – видатний учень П. К. Луценка // Павло Кіндратович Луценка і сучасність. — Харків : Факт, 2001. — С. 13.

³ В наш час діяльність П. К. Луценка отримала належну оцінку в працях Л. Лисенко. Див.: Лисенко Л. Ф. Павло Кіндратович Луценка та його учні. Шляхи формування харківської піаністичної школи. — Харків : Лівий берег, 1998. — 80 с.

⁴ Снегірьов О. М. Піаністи України ХХ ст. — Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. — С. 99. (см. Схему на с. 126).



говоренні цього питання неминуче виникає й питання про значення Нейгауза в творчому становленні Топіліна і ширше – в сучасному піанізмі та педагогії. У тих спогадах, де автори торкаються цього питання, мова йде не про протиставлення обох, або про пріоритет одного з них, а проти фетишизації імені Нейгауза з применшенням ролі інших піаністів і про обґрунтування самостійного значення Топіліна у вітчизняній фортепіанній культурі.

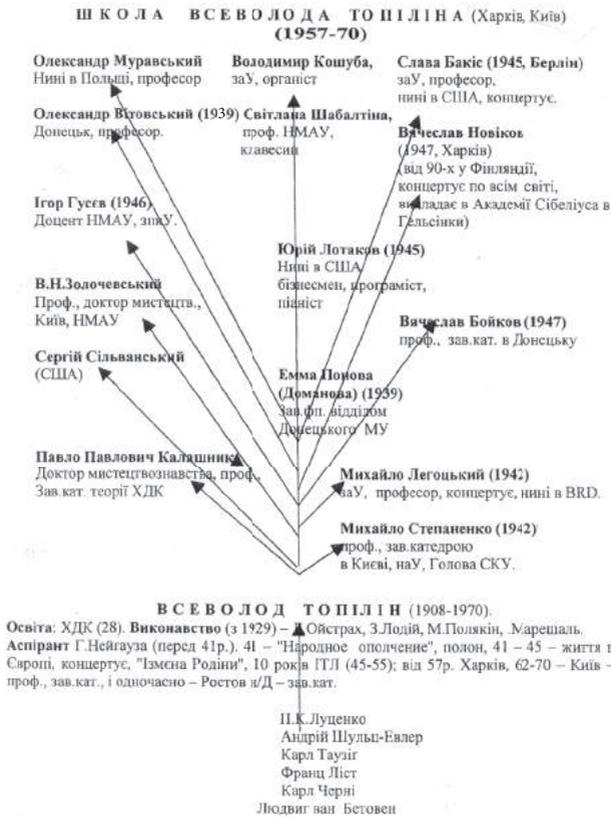


Схема О. Снегір'ова

Зупинимось на трьох тезах М. Б. Степаненко:

1. *«В. Топілін завжди вважав себе учнем і однодумцем Г. Нейгауза, посилався на нього, як на найвищий і безумовний авторитет, продовжував його справу»;*

2. *«Творчим credo В. Топіліна була філософія музичної правди, ідеальна відповідність виконавської інтерпретації тексту і підтексту виконуваного твору. Знаменита триада Г. Нейгауза “пристрасть, інтелект, техніка” реалізувалась В. Топіліним в щоденній виконавській і педагогічній роботі» <...>;*

3. *«За роки педагогічної роботи в Києві В. Топіліну вдалося створити власну фортепіанну школу.»⁵*

Очевидно, потрібно врахувати, що збіг їх творчих і педагогічних установок мали єдину основу, єдине походження: вони визначалися спільними принципами викладачів В. Топіліна – П. К. Луценка та Г. Г. Нейгауза, а в кінцевому рахунку – принципами їх спільного вчителя в Німеччині – Ернеста Рудорфа (про це було вказано раніше – О. П.). Якщо акцент на провідній ролі Нейгауза був спеціальним завданням статті М. Б. Степаненко «Всеволод Топілін – асистент Г. Нейгауза» (1998), яка була запланована як доповідь на конференції, присвяченій 110-річчю з дня народження Генріха Нейгауза (Німеччина, Кьольн, 1998), з подальшою її публікацією в німецькому видавництві⁶, то інші автори висувують різні аргументи для обґрунтування своєї думки про значення Нейгауза у феномені школи Топіліна. Підтвердженням цього є фрагменти з матеріалів І. Гусєва, В. Сусліна, В. Новікова.

Тонко відмічає І. Гусєв: *«Звичайно, професіоналізм фортепіанної школи Генріха Нейгауза... став основою його [Топіліна – О. П.] педагогічної майстерності і сформував власний стиль виховання піаністів. Це, перш за все, домінуюча роль ритму у фортепіанному виконавстві, висока якість кантиленного звуковидобування, досягнення філі-*

⁵ Степаненко М. Б. Цит. робота. — С. 146.

⁶ Stepanenko Mikhaylo, Kiev (Ukraine.) Vsevolod Topilin, der Assistent von Heinrich Neuhaus // Aspekte interkulturellen Beziehung in Pianistik und Musikgeschichte zwischen dem östlichen Europa und Deutschland-Konferenzbericht. Köln, 23–26 Oktober 1998. Band III. Heinrich Neuhaus (1888–1964.) Zum 110 Geburtsjahr. — Editio IME, Studio Verlag. — S. 135–138.



гранної техніки та наявність постійного слухового контролю під час виконання творів. Але коли ця унікальна методика майстра підтверджувалася особливим прийомом – високоякісним власним виконанням твору, тоді сумнівів щодо можливостей якоїсь іншої інтерпретації у студента не виникало. Геніальність виконавця В. В. Топіліна була очевидною»⁷.

Розставити всі крапки над «І» в питанні про значення Генріха Нейгауза в становленні власного стилю виховання піаністів у класі Топіліна допомагають й інші думки. В. Суслін, коментуючи захоплені репліки О. Слободяника під час гри Топіліна в Харкові («*Это же Генрих! Какое потрясающее сходство!*»), пише: «*Не думаю, что Всеволод Владимирович подражал Генриху Густавовичу – он был суровый и очень серьезный человек, к тому же прошедший лагерь и плен. Но в одном отношении он с Генрихом един: был и оставался чистопородным музыкусом-романтиком. Генрих был ему очень дорог, но он отнюдь не был его единственным “отцом”. ...Топилин был более, чем учеником Г. Нейгауза, он сподобился стать его ассистентом. Такое не просто заслужить, памятуя о том, каковы птенцы вылетали из этого “гнезда”. Тут, по-видимому, имело место глубокое родство по духу, нечто “конгениальное”*». Варто звернути увагу і на наступне свідчення В. Сусліна: «*Не менее важную роль в жизни Всеволода Владимировича сыграл, по-видимому, Болеслав Леопольдович Яворский. <...> Все, что В. В. сообщил мне о Бахе и об исполнении Баха, носит явный отпечаток идей Б. Л. Яворского*».

Про критичне ставлення Топіліна до Г. Нейгауза говорить В. Новіков: «*Скажут, что Топилин был лучшим учеником Нейгауза, а Нейгауз – это идол. У Топилина не было идолов, поэтому о Нейгаузе он отзывался порой очень негативно, что меня в первый раз даже шокировало. И только после долгих разговоров я понимал, что он (Топилин), безусловно, отдает ему должное. Вне всякого сомнения, для меня Топилин был более крупным музыкантом, чем Нейгауз*».

⁷ Гусев І. Креативні методики виховання музиканта у майстерні В. В. Топіліна // Київська фортепіанна школа. Імена та часи : Колективна монографія [автор проекту Т. О. Рощина]. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. — С. 226.

А думка Всеволода Всеволодовича Задерацького в цьому питанні однозначна: він називає «Топіліна-Учителя наследником великой школы Нейгауза»⁸.

Читаючи окремі спогади, можна зрозуміти, як сам Топілін позиціонував себе. Наприклад, в мемуарах О. Вітовського читаємо: «Много и увлеченно рассказывал о своих учителях: П. К. Луценко, К. Н. Изумнове, и Г. Г. Нейгаузе, как правило, в связи с изучаемым в классе произведением» (выделено мною – Е. П.). За спогадами Л. Круценко, В. В. Топілін «очень ценил вклад в мировое искусство и влияние на свои музыкальные воззрения Фуртвенглера, Бруно Вальтера»⁹.

У зв'язку з прагненням справедливо розташування імен у вітчизняному фортепіанному мистецтві можна навести думку Віктора Мержанова з посиланням на Володимира Софроницького: «Софроницкий резко восставал против «гипноза» двух имен – Нейгауза и Рихтера. Не отрицая их! Но и не давая отрицать всех остальных! Сейчас забыт Флиер. Забыт Серебряков, забыта Емельянова, забыта Юдина. Нет должного внимания к Гилельсу, Софроницкому – Софроницкому! Гению после Рахманинова первому!»¹⁰. Не повинен бути забутим і В. В. Топілін – говоримо ми.

Серед великих, знакових імен попередньої епохи нашої вітчизняної історії піанізму своє почесне місце має зайняти ім'я Всеволода Топіліна, ім'я великого Музиканта і великого Вчителя, справу якого продовжують його учні в багатьох країнах світу.

В. Г. Бойков та О. І. Вітовський у своїй методичній статті в загальній формі сформулювали феномен школи В. В. Топіліна: «в классе В. В. Топіліна обучались музыканты разного уровня дарования, но всех их объединяло умение достичь ясности в любой фактуре, свободное от «общего шума» звучание рояля, точный выбор выразительных средств, продиктованных стилем и индивидуальной манерой автора. Наличие этих общих черт дает возможность говорить о “школе Топіліна”»¹¹.

⁸ [Задерацкий В. В. Предисловие] // Пинчук Е. Г. Унесенный штормом террора // РіаноФорум. — 2013. — № 2. — С. 50.

⁹ Круценко Л. [В. В. Топілін]. — С. 67.

¹⁰ Виктору Мержанову – девяносто : буклет / Ред. – М. Лидский. — М., 2009. — С. 22.

¹¹ Бойков В. Г., Витовский А. И. О работе над фортепианной фактурой в классе



Узагальнюючи, скажемо, що феноменальна школа Топіліна в першу чергу визначається його особистісними якостями – такими, як неабиякий хист, феноменальна пам'ять, неосяжна ерудиція, допитливий розум, креативне мислення, природна жадоба до всього нового і цікавого.

Не могу не навести в порівняння з тим, що процитовано вище, думку Олени Василівни Кононової: *«За роки керівництва кафедрою М. С. Хазановським (1953–1971 – О. П.) на ній працювали, за невеликим винятком, виключно його вихованці. Втім, ми не беремо на себе сміливість стверджувати, що в той час було сформовано саме школу М. С. Хазановського. Скоріше за все, він активно стимулював розвиток харківської піаністичної школи в цілому»*¹².

В. В. Топіліну

Образи I

Allegro

mf

simile

В. В. Топіліна: Методические рекомендации / Донецкий гос. муз.-пед. институт. — Донецк, 1983. — Рукопись. — 24 с.

¹² Кононова О. В. Спадкоємність поколінь: кафедра спеціального фортепіано // Про Домо Меа : Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2007. — С. 34.

Школа В. В. Топіліна – кращий пам'ятник, котрий вартий його, який він створив собі сам. А наша книга – пам'ятник, створений зусиллями його сучасників – благородних та вдячних учнів та колег. Згадується додаток В. Піковського до тексту його спогадів про В. В. Топіліна, який звучить, як поклик душі: *«Написал, что помню о личном общении с дорогим мне Всеволодом Владимировичем. ...Надеюсь, пригодится, и, в результате, общими усилиями будет создан ему памятник – книга о Большом Музыканте и педагоге»*.

Особистість В. Топіліна не залишилася без уваги митців. (роман «Зубр» Д. Граніна, повість Б. А. Дьякова «Повесть о пережитом»). Раніше ми наводили рядки із новели «Топілін» В. Герасимова, написаної до роковин смерті Топіліна. Присвяту йому зробив і М. Б. Степаненко у своєму творі «Образи» для фортепіано.

Закінчити можна рядками Новели Віктора Герасимова:

*«...не суды и пересуды
Он оставил по себе,
И не битую посуду
И не стоны по судьбе, –*

*Жизнь живую,
Что горела,
Душу,
Что Эпоху пела,*

*И пример – как зреть, как драться
За людей святое братство, <...>*

*... И по лестнице – не в вечность ,
А на улицу, домой
Он идет с ватагой прежней,
С кучерявой ребятней.
В ней огонь его Грааля –
Прометей, не раба¹³».*

¹³ Герасимов В. Цит. изд. — С. 36–37.



Р. С.

Останній розділ нарису має підзаголовок «Замість висновку». Це не випадково. Цей розділ згідно з логікою оповідання і назвою мав бути завершальним, в якому мали бути розглянуті педагогічні принципи школи В. Топіліна. Але я не теоретик піанізму, не беру на себе сміливість їх вивчення (це справа спеціалістів), тому і не ставила такого завдання. Ми зробили перші кроки: 1) представили творчий та життєвий шлях Топіліна, настільки, наскільки це виявилось можливим у наш час, аби деякі подробиці життя та творчості видатного піаніста та педагога ХХ століття не пропали, не загубилися безслідно і 2) зробили першу обережну спробу виявити феномен школи Топіліна в її витоках та складових. Наступний крок зроблять інші. Очевидно, має настати час і повинна виникнути ініціатива для виконання наступного завдання: глибокого вивчення та узагальнення педагогічного досвіду, основ та принципів феноменальної школи В. Топіліна. Це і мали на меті автори першої методично цінної роботи про Топіліна (1983 р.), яка залишилася в рукопису¹⁴.

Обґрунтуванням для подальшого дослідження виконавських та педагогічних принципів В. В. Топіліна можуть бути слова, наведені в наступній і опублікованій статті В. Бойкова та О. Вітовського: *«Думки професора <...>, лаконічні позначки та штрихи в нотах, моделі виконавських концепцій цілої низки вершинних творів фортепіанної літератури в багатьох випадках збереглися і чекають свого дослідження»*¹⁵.

Р. Р. С.

Початком такої роботи можна вважати масштабне дослідження С. Ю. Юшкевича, одна з частин якого тематично продовжує дослідження В. Бойкова та О. Вітовського. Спираючись на власні спостереження, аналітичні міркування і висновки, автор висвітлює деякі особливості виконавства та педагогіки В. В. Топіліна.

¹⁴ Бойков В. Г., Вітовський А. И. Работа над фортепианной фактурой в классе В. В. Топилина: Методические рекомендации / Донецкий гос. муз.-пед. институт. — Донецк, 1983. — Рукопись. — 24 с.

¹⁵ Бойков В. Г. Вітовський О. І. Згадуючи професора // Музика. — 1984. — № 2. — С. 31.

**Частина
Друга**

*Матеріали до творчої
біографії В. В. Топіліна*

Спогади. Статті. Дослідження

*«Жизнь ушедшего в вечность Творца
Сохраняется в памяти нашей.
В сердце мы сохраним до конца
Благодарность за мудрости чашу».*

*Ученица В. В. Топилина
в Харьковской консерватории,
пожелавшая остаться названной*

М. Б. Степаненко

ИЗ РАССКАЗОВ В. В. ТОПИЛИНА

Конец лета 1941 года. Иду по улице Герцена. Навстречу – знакомый. В военной форме. Говорит, что записался в ополчение. Ждет отправки на фронт. Мне стало стыдно. Я, молодой, здоровый мужчина, отец мой – офицер российской армии, воевал с немцами в Первую мировую. А я? На той же улице Герцена был пункт записи добровольцев. Записался в восьмую дивизию Народного ополчения. В сентябре я уже был на фронте.

Мы с однополчанином охраняем склад. Вторые сутки нет смены. Мимо склада пробегает офицер: «Чего вы здесь? – Немцы обошли нас. Мы в глубоком немецком тылу, в окружении. Отступайте на восток».

Мы и тысячи советских солдат, холодные, голодные, без оружия ночами отступаем по шоссе, днем прячемся в окружающих лесах. Днем немецкие войска наступают на Москву по тому же шоссе.

Мы с товарищем ночуем в землянке, недалеко от шоссе. Я в глубине землянки, он ближе к выходу. Вдруг – выстрел, и мертвый товарищ падает к моим ногам. В утреннем осеннем солнце видны начищенные голенища сапог. «Хальт!» Я с поднятыми руками выбираюсь из землянки. Плен. Нас гонят на ближайшую железнодорожную станцию.

Вагон для скота. Нас несколько сот пленных. Ни есть, ни лечь невозможно. Все стоят. Нет ни воды, ни еды, нет туалета. Везут две недели. Высаживают в Белоруссии. В вагоне почти все мертвые. В живых осталось человек пять. Я среди них.

Пустое грязное поле, огороженное колючей проволокой. По углам квадрата четыре вышки с пулеметами. Холодно. Утром привозят грузовик кормовой свеклы. Вываливают на землю. Начинается драка. За еду. Многие от заворота кишок падают замертво.

Через месяц перевозят в более «благоустроенный» лагерь. Есть крыша над головой. Каждое утро поверка и распределение на работы. Каменщиком, столяром, строителем, грузчиком. Во время одной из утренних проверок переводчик объявляет: «Коменданту лагеря нужен настройщик рояля». Я вышел из строя.



Комендантом лагеря оказался австрийский офицер. Меломан. Узнав, что я ассистент Г. Нейгауза, начал меня подкармливать. Я играл Бетховена, Шуберта, Штрауса. Ознакомившись подробнее с моей биографией, комендант написал рапорт в Берлин с просьбой перевести меня из категории военнопленных в разряд «восточных рабочих».

Через пару месяцев в лагерь приехали два эсесовца. За мной. Завязали глаза и увезли. Ехали около часа. Возле какого-то дома (позже я узнал, что это было бывшее здание клуба) сняли повязку с глаз и приказали: «Зайдешь в зал, поклонись, сыграешь на рояле сонату Бетховена, поклонись и уйдешь».

В зале было темно. Я поклонился единственному слушателю с золотыми погонами на плечах и сыграл сонату. Встал, поклонился и ушел. Единственным слушателем, как оказалось, был командующий группой армий «Центр» генерал-фельдмаршал фон Клюге. Через полгода пришел положительный (в отношении меня) ответ из Берлина. Я официально числился уже «восточным рабочим», а не военнопленным.

1943 год. Я в Берлине. Определен органистом в лютеранскую церковь. Бываю в концертах Гизекинга, Фуртвенглера, фон Караяна. Знакомлюсь с женщинами. Мужчин нет. Все на фронте. Нашивку «Ost» не ношу. Выдаю себя за бельгийца.

Немцы формируют концертную бригаду по «культурному обслуживанию войск Западного фронта». Два жонглера, певица и я – пианист. В 1944 году выезжаем во Францию. Начинаются «ковровые бомбардировки» американских В-29. Наш поезд разбомбили. Пешком возвращаемся в Германию. Берлин горит. Я скрываюсь в предместье Берлина в институте генетики, директором которого был невооруженный Тимофеев-Ресовский. В январе 1945 года играю в институте сольный шопеновский концерт.

Май 1945-го. Победа. Прихожу в советскую комендатуру. «У нас к Вам претензий нет. Езжайте в Москву». При выходе из вагона в Москве меня арестовывают. Через две недели суд. Оглашают приговор: «За измену Родине и сотрудничество с немецко-фашистскими оккупантами Топилин Всеволод Владимирович приговаривается к смертной казни». Пауза. «Но в связи с победой советского народа в Великой

отечественной войне смертная казнь заменяется двадцатью пятью годами каторжных работ».

Через две недели я в трюме баржи, плывущей по Енисею, на Север, в административный центр «Озерлага».

«Озерлаг» («особо закрытый лагерный режим») находился в Восточной Сибири и занимал территорию, равную по площади нескольким европейским странам. Я был зачислен в лагерь рубщиком леса. Больше месяца эту работу никто не выдерживал. Умирили. Спасла меня лагерная интеллигенция. Такого количества выдающихся ученых (философов, историков, физиков, химиков, врачей) я больше нигде не встречал. Узнав, что в лагере появился преподаватель Московской консерватории, ассистент Г. Нейгауза, было сделано все возможное, чтобы меня сначала перевели в табельщики, а позже назначили фельдшером лагерного медпункта. Параллельно я начал руководить оркестром народных инструментов, созданном в лагере. Жена ссыльного генерала, знаменитая певица Лидия Русланова приезжала с концертами в наш лагерь, мы ей аккомпанировали. Но таких дней в лагере было мало. В основном я занимался распределением лекарств, дезинфицировал и бинтовал раны, делал уколы и даже принимал роды. Специфическим было общение с урками.

Раз в месяц нас собирали в помещении клуба для зачитывания политинформации, показывали довоенную кинохронику. Мы в тепле пытались уснуть. Сосед толкает в бок: «Сева, это не ты?» Показывают в кинохронике наше с Д. Ойстрахом довоенное выступление перед членами правительства. Было горько и тоскливо.



*Виконується «Посвячення» Р. Шумана
 (Кадри кінохроніки з Інтернету)*



В лагере волнение. Прошел слух: «Таракан сдох». Помните? «Тараканьи смеются усища и сияют его голенища» – о Сталине. Его смерть от нас скрывали. Весной 1953 года все стало ясно. Я начал писать десятки писем с просьбой перевести меня из Сибири в Харьков, где проживала моя престарелая мать. Свободное поселение разрешили... только на территории Восточной Сибири. И уже в 1954 году я устроился на работу преподавателем Красноярского музыкального училища. Там и женился. Состоялся суд. Меня амнистировали. К сожалению, это не реабилитация. Во всяком случае летом 1956 года я уже в Харькове. Началась моя новая жизнь.

С. Н. Белокур

МОИ ПЕРВЫЕ УЧИТЕЛЯ

Талантливые учителя оставляют след в душе ребенка, когда же он становится взрослым, влияние выдающихся учителей формирует его личность, остается с ним навсегда. Так учитель продолжает жить в своих учениках. <...>

Я обожала свою учительницу Римму Петровну Папкову. Когда же она сказала, что отдает меня новому педагогу, моему огорчению не было предела. Но Римма Петровна была неумолима, она говорила, что отдаст своих лучших учеников человеку, у которого учится сама, чтоб они засияли, как звездочки.

Тогда в моей жизни начался новый период, незабываемый, оставивший глубокий след в душе.

Это был необыкновенный человек. Всеволод Владимирович обладал богатейшей эрудицией, огромным жизненным опытом. Его незаурядная личность поражала воображение. Всеволод Владимирович много, с удовольствием, играл на уроках. Я помню, например, как он играл ми-минорную сонату И. Гайдна, называя ее «хрустальной», и я до сих пор чувствую ее хрупкость и прозрачность. Помню первый ноктюрн Шопена, «Сирень» Рахманинова. Всеволод Владимирович сказал: «Ты же понимаешь, счастье не может жить в сирени, это аллегория, поэзия». Тончайшая лирика, одухотворенность его исполнения не выражается словами. Всеволод Владимирович научил меня понимать мудрость Баха. «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» и сейчас окрашено для меня красками тех лет.

С замиранием сердца поднимались мы, его ученики, по черной лестнице мимо Большого зала к заветной двери, где жил Всеволод Владимирович, и за которой мы попадали в совершенно другой мир волшебства и тайны музыки, где нас ждали глубокие эмоциональные переживания

Последний раз я встретила Всеволода Владимировича на очередном конкурсе имени Чайковского перед Московской консерваторией. Он спрашивал о моих делах, а я, как в детстве, почувствовала совершенство этого человека, непохожесть на окружающих. В те годы он



заведовал кафедрой специального фортепиано в Киевской консерватории. Замечательный музыкант, мудрый педагог Всеволод Владимирович Топилин много сделал для развития пианистической культуры в нашей стране.

Белокур С. Мои первые учителя // Больше ніж школа. ХССМШ у спогадах випускників. До 70-річного ювілею школи. — Харків : Планета-Прінт, 2013. — С. 97–99.

В. Бойков, О. Вітовський (Донецьк) **ЗГАДУЮЧИ ПРОФЕСОРА¹**

Серед піаністів, які в різні роки працювали в Україні, визначне місце належить Всеволоду Володимировичу Топіліну (1908–1970 рр.). Його плідна діяльність на початку 30-х, а потім у 50-х – 60-х роках широко відома в нашій республіці. Ім'я музиканта по праву називають поряд з іменами В. Пухальського, Ф. Блуменфельда та Г. Беклемішева.

Дитинство В. Топіліна минуло в містечку Лебедині Тамбовської губернії (тепер Липецька область) у родині, де глибоко шанували російське мистецтво. Хлопчик займався музикою, вивчав французьку та німецьку мови.

В 1924 році В. Топілін вступив до Харківського музично-драматичного інституту в клас професора П. Луценка, який свого часу навчався у відомого піаніста А. Шульца-Евлера (вихованця К. Таузіга) та у класі професора Е. Єдлічки (учня М. Рубінштейна). Значний вплив на В. Топіліна, як і на багатьох музикантів його покоління, справили виступи в Радянському Союзі учнів Бузони – Е. Петрі, М. Задори та Л. Сироти. Універсальність їх техніки, що мала яскраво виявлений «вихований» характер, спонукали Всеволода Володимировича до удосконалення власної віртуозності та розширення репертуару. Саме тоді він звертається до вальсів Шопена (в обробці Л. Годовського), грає його Етюд № 14 в транскрипції Брамса, «Дон-Жуан» Моцарта – Ліста. (З величезною повагою до творчого доробку Бузони В. Топілін ставився все життя, вважаючи, що відомий піаніст «здійснив другу після Ліста фортепіанну революцію»).

З 1929 року починаються концертні виступи Топіліна — спочатку в Українській філармонії та Радіокомітеті в Харкові, а з 1932 року – в Москві, де він працює у філармонії, Всесоюзному гастрольбюро та на радіо.

Ще 1930 року в Харкові виникає славнозвісний ансамбль Д. Ойстрах – В. Топілін. Яскравою сторінкою в історії вітчизняної музичної

¹ У тексті зроблені деякі купюри у порівнянні з більш раннім текстом 1983 р. (ред. – О. П.).

культури була їх діяльність у ДААНіСі (Державні академічні ансамблі і солісти – концертна установа при Наркоматі освіти УРСР), де разом з ними співпрацювали М. Полякін, Е. Гілельс та Є. Гілельс, А. Доліво, З. Лодій, Н. Перельман та інші виконавці.

Концерти Д. Ойстраха і В. Топіліна на батьківщині чергуються із зарубіжними гастролями в Польщі, Німеччині, Швеції. В свою чергу іноземні інструменталісти, відкриваючи для себе нову аудиторію Країн Рад, часто грали з найавторитетнішим піаністом-ансамблістом того часу В. Топіліним. Серед них був і уславлений французький віолончеліст М. Марешаль, котрий здійснив концертну подорож по Україні.

Не обмежуючись ансамблевими виступами, Всеволод Володимирович виконує й сольні програми. С. Ріхтер згадує: «... Пам'ятаю його виступ у місті мого народження (Житомир) у концерті з Ойстрахом. Там я і чув Четверту баладу Шопена, і вона на мене справила особливе враження та в якомусь розумінні вплинула на моє рішення стати піаністом-солістом. Мені тоді було 16–17 років. Пам'ятаю також зіграну на біс мазурку *cis-moll* (ор. 30 № 4). Своєрідне, вишукане, сповнене таємничості виконання».

Вже досить зрілим піаністом В. Топілін продовжує удосконалювати свою майстерність у К. Ігумнова, а з листопада 1938 року – в аспірантурі Московської консерваторії в класі Г. Нейгауза. За свідченням самого музиканта, надзвичайно важливу роль у кінцевому становленні його музичних поглядів відіграли семінари Б. Яворського «Теорія виконавських стилів», виступи В. Гізекінга та концерти, і особливо, репетиції В. Фуртвенглера, на яких йому пощастило бути присутнім у Варшаві та Берліні. В червні 1941 року по закінченні аспірантури В. Топіліна було призначено асистентом професора Г. Нейгауза; але війна, на яку Всеволод Володимирович пішов добровольцем, перешкодила їх спільній роботі.

Останній період життя і діяльності митця пов'язаний із Київською консерваторією, де він з 1962 року викладав та очолював кафедру спеціального фортепіано.

Енергія, ерудиція Всеволода Володимировича, величезний обсяг музики, яку він грав у класі, досвід людини, котра багато бачила і знає, відразу привернули загальну увагу до його особи. Широкий

резонанс викликали концерти В. Топіліна з О. Пархоменко, М. Чайковською, О. Кривою. Ці виступи пам'ятають всі, кому пощастило бути на них присутніми. Проте слід зауважити, що в останні роки він рідко з'являвся на естраді; клас залишався єдиним місцем, де майстер спілкувався зі слухачем.

Ті, хто чув гру В. Топіліна, відчували справжню естетичну насолоду, переживали глибоке емоційне потрясіння від музики Бетховена, Шумана, Брамса, Шопена. Він відкривав темброву своєрідність імпресіоністів і Скрябіна, мудру простоту й дотепний гумор Гайдна, винахідливість і наївність Скарлатті. Цікава й робота над вітчизняною класикою. Водночас Всеволод Володимирович був чудовим знавцем сучасної музики, не лише першим інтерпретатором багатьох творів українських композиторів, зокрема Концертного Етюд-рондо Б. Лятошинського, «Образів» М. Степаненка, Прелюдії та Третьої сонати М. Сільванського, а й доброзичливим порадиником, редактором та пропагандистом їх творчості. Загальне захоплення викликали його феєрична техніка, довершене виконання «з листа» найскладнішої музики.

Коментарі піаніста – афористично-короткі, влучні та глибокі – були позбавлені будь-якої дидактики і розкривали сутність явищ; вражав напрочуд красивий та різноманітний фортепіанний звук. Щодо музично-педагогічних поглядів, то В. Топілін найбільше застерігав учнів від рутинерства, безапеляційних заяв: «Це треба виконувати так!» чи «Я так чую».

Визнаючи пріоритет автора, В. Топілін поряд із тим відстоював автономію виконавця-творця. Категорична вимога точності в прочитанні нотного тексту була спрямована проти випадковості й приbliżності. При цьому, як виняток, він припускав відхилення від авторських вказівок в ім'я високої художньої мети. Так, репризу траурного маршу з b-moll-ної сонати Шопена музикант грав у динаміці piano-diminuendo-molto-pianissimo, досягаючи в майже беззвучній кульмінації величезної трагічної сили; фінал сонати ставав немовби продовженням, підсумком маршу. «Фантазію» для фортепіано з оркестром Дебюссі він значно перебудував, надавши більшої цілісності цьому юнацькому, ще досить недосконалому творові улюбленого ком-

позитора (цікаво, що сам автор мав намір переробити фантазію, котру за його життя не друкували й не виконували).

Висміюючи тезу «в нотах все написано», В. Топілін у полемічно-му запалі вигукував: «У нотах немає нічого!», тобто всі позначення необхідно розшифрувати, втілити в реальне звучання, наповнити сьогоднішнім життям.

Чудово знаючи різні методичні системи минулого та постійно знайомлячись із новітньою літературою з питань музичної педагогіки, Всеволод Володимирович іноді промовляв: «З книжок ще ніхто не навчився грати на роялі». Це не заважало йому вимагати від студентів вивчення теоретичних праць, статей та листів видатних майстрів музичного мистецтва. Особливо високо В. Топілін цінував відому книжку Г. Нейгауза «Мистецтво гри на фортепіано», листи Б. Яворського та «Про музику й музикування» Бруно Вальтера.

Людина високої культури і неосяжної художньої обізнаності, педагог намагався прищепити прагнення до знань усім своїм учням. Він не належав до тих, хто сором'язливо визнавав ударність фортепіано та його згасаючий звук вадами інструмента. Навпаки, своєю виконавською практикою та педагогічною працею доводив, що згадані особливості становлять саму сутність рояля, його самобутність.

Як учитель-вихователь, В. Топілін не шукав зовнішніх стимулів для роботи; за його переконанням, сама музика мала бути найвищим спонукальним мотивом цілеспрямованої праці піаніста. Він сам був максималістом у ставленні до справи і того ж вимагав від інших. Однак при цьому вміло дозував навантаження, враховуючи рівень обдарованості, технічну підготовленість кожного студента.

Професор охоче підтримував інтерпретаторську ініціативу учня, якщо вона базувалась на закономірностях музичної мови. Надзвичайно повчальними були його пошуки вирішення значних художніх завдань, у які непомітно втягувалися мало не всі присутні в класі (викладачі консерваторії, музичних училищ і шкіл України, студенти різних факультетів). <...> вихованці В. Топіліна ніколи не відчували тиску його величезного обдарування та могутнього інтелекту.

Одним із найважливіших критеріїв цінності виконавського явища Всеволод Володимирович вважав правдивість та щирість. Нерідко, слухаючи добротне і правильне, навіть блискуче виконання того чи

іншого твору, він рішуче говорив: «Неправда!» (як тут не пригадати «Не вірю!» К. Станіславського).

Думки професора – великого музиканта, мудрого педагога, лаконічні позначки та штрихи в нотах, моделі виконавських концепцій цілої низки вершинних творів фортепіанної літератури в багатьох випадках збереглися і чекають свого дослідження.

(Музика. — 1984. — № 2. — С. 30–31).



В. Г. Бойков, А. И. Витовский
О РАБОТЕ НАД ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРОЙ В КЛАССЕ
В. В. ТОПИЛИНА¹

Цель данных методических рекомендаций – распространение части богатого педагогического наследия В. В. Топилина – одного из крупнейших мастеров фортепианного искусства, работавших на Украине.

На конкретных примерах раскрываются принципы организации фортепианной фактуры, методы освоения выразительных и изобразительных возможностей инструмента.

Методические рекомендации адресованы преподавателям фортепиано музыкальных училищ и вузов.

I

...Оценивая деятельность В. В. Топилина, народный артист СССР профессор Я. В. Флиер в 1968 году писал: «Когда музыкальная общественность услышала В. Топилина в ансамбле с Давидом Ойстрахом (еще в 30-х годах), всем стало ясно, что в лице В. Топилина советская исполнительская культура получила выдающегося музыканта, отличного пианиста и редчайшего ансамблиста. Педагогическое мастерство В. Топилина также получило всесоюзное признание... Его музыкантский талант, глубокие знания, тончайшее чувство стиля и огромный труд дали замечательные результаты. В. Топилин – один из выдающихся педагогов нашей страны»².

...Последний период жизни и деятельности В. В. Топилина связан с Киевской консерваторией, где он с 1962 года преподавал и возглавлял кафедру специального фортепиано.

Энергия и эрудиция В. В. Топилина, живой и открытый характер, опыт много видевшего и многое пережившего человека сразу привлекли всеобщее внимание к его личности и работе. Большой резонанс

¹ В тексті зроблені деякі купюри, які є текстовими повтореннями (ред. – О. П.).

² Киевский государственный городской архив. Ф № Р-310 оп. № 8 ед. хр. 1282 лист 9.

имели концерты В. В. Топилина с Олегом Крысой, Ольгой Пархоменко, Марией Чайковской. Память об этих выступлениях жива у всех, кому посчастливилось присутствовать на этих музыкальных вечерах.

Пытливый, увлеченный музыкант – В. В. Топилин едва ли не больше всего на свете остерегался рутины и сам был в постоянном поиске. Всеволод Владимирович решительно отвергал малейшие проявления исполнительской неряшливости, оправдываемые «интересным замыслом» или, по словам Ф. М. Блуменфельда, «вообще выразительной», «вообще поэтической» игрой. Категорическое требование точности прочтения текста было направлено против случайности и приблизительности. При этом, как исключение, он допускал отклонение от авторских указаний во имя высокой художественной цели.

Пианистическое мастерство В. В. Топилина, поразительное знание музыки и практическое владение огромным репертуаром были сильнейшими способами воздействия на учеников, основой его авторитета. Его исполнительские комментарии – афористично-краткие, меткие и глубокие – были начисто лишены дидактики и раскрывали суть явлений.

В. В. Топилин не был педагогом авторитарного типа. Он охотно поддерживал интерпретаторскую инициативу ученика, если она базировалась на закономерностях музыкального языка.

...В. В. Топилин был учителем-воспитателем. Его неутомимый вдохновенный труд, его высокоморальное отношение к обязанностям Музыканта и Учителя, бескорыстная преданность делу оказывали большое влияние на всех, кто более или менее тесно общался с ним. Он не искал внешних стимулов для работы. Сама музыка, по его убеждению, должна быть высшим побудительным мотивом для целенаправленной работы пианиста.

Требования В. В. Топилина к ученикам были наивысшими, но чуткий художник и педагог, он умело дозировал нагрузки, учитывая уровень одаренности и техническую подготовленность студентов. Большое внимание В. В. Топилин уделял подбору репертуара, с которого, по его мнению, начинается воспитание индивидуальности. Репертуар должен быть эстетически полноценным и методически оправданным, всесторонне развивать ученика, учитывая его склонности и антипатии. Кстати, он одним из первых на Украине начал ши-

роко внедрять в студенческие программы сонаты Й. Гайдна, сюиты Г. Ф. Генделя, обработки инструментальных концертов (в частности В. Марчелло), сделанные И. С. Бахом, музыку Ф. Э. Баха, М. Клементи, Д. Чимарозы.

Большой педагогической заботой В. В. Топилина было воспитание личности. Он неутомимо повторял: «Талант, большой труд, высокое ремесло – это все важно для музыканта. Но если ты не личность!..» Понятие личности включало в себя многое: общеобразовательный уровень (не по документам, а реальный), мировоззрение, политический кругозор, гражданская позиция, тип нервной системы, отношение к делу, отношение к людям – и многое другое, чего и не перечислить. В. В. Топилин потому и был большим музыкантом, что сам был яркой, значительной, сложной личностью.

II

В классе В. В. Топилина обучались музыканты разного уровня дарования, но всех их объединяло умение достичь ясности в любой фактуре, свободное от «общего шума» звучание рояля, точный выбор выразительных средств, продиктованных стилем и индивидуальной манерой автора. Наличие этих общих черт дает возможность говорить о «школе Топилина». Это подтверждается авторитетным свидетельством Д. А. Башкирова: «В конце 60-х годов мне пришлось работать в Киевской консерватории. Тогда я и познакомился с Всеволодом Владимировичем, о котором до тех пор знал только понаслышке. Помню, например, как тепло говорил о В. В. Топилине Давид Федорович Ойстрах, вспоминая свою работу с ним в предвоенные годы.

Взгляды и оценки В. В. Топилина всегда были оригинальными и независимыми – за ними стоял большой опыт артиста и мастера педагогики. Методика его преподавания была нестандартной – до сих пор, слушая некоторых пианистов, я, даже не зная у кого они учились, безошибочно узнаю характерный «топилинский» почерк – особенно в сфере великолепного по рациональности пианизма и звуковой культуры, не допускающей излишеств». (Разрядка наша – В. Б., А. В.) К сказанному следует добавить, что общие для учеников В. В. Топилина принципы организации звучания музыкальной ткани и отношения к фортепиано

не мешали виявленню їх личности и индивидуальным интерпретаторским решениям.

Рояль и фортепианная музыка оставались самой горячей привязанностью В. В. Топіліна. Он не был среди тех, кто стыдливо считал ударность фортепиано и его угасающий звук недостатками инструмента. Напротив, он был убежден и доказывал это своей исполнительской практикой и педагогической работой, что указанные свойства составляют большое достоинство, важную черту индивидуальности рояля. И задача состоит не в преодолении этих мнимых недостатков инструмента, а в умении выявить и использовать их выразительную и изобразительную силу – будь то в фуге Баха или в прелюдии Дебюсси.

Характерная особенность фортепианного звука – жизнь во времени, естественное угасание, по мнению В. В. Топіліна, позволяет предельно активизировать исполнительский процесс; сделать его осознанным и достичь своеобразного «автоматизма» в организации фактуры, когда ученик не только «может сыграть правильно», но и «не может сыграть неверно»! Умение контролировать собственное исполнение – слушать себя – достигается не «заклинаниями» и не призывами – «слушай себя!», а точно поставленной задачей: услышать реальные звуковые процессы, связанные с конструктивными и акустическими особенностями инструмента и, разумеется, содержанием произведения. Так вступало в действие требование «ясности» относительно разных элементов фортепианной фактуры и их взаимодействия. Это касалось как полифонической, так и гомофонной фактуры. Кстати, В. В. Топілін считал, что в широком понимании вся фортепианная музыка – полифоническая. Такая постановка вопроса сама собой побуждала студента к поискам звуковой индивидуальности каждого пласта «фортепианной вертикали» и ее воплощения в реальном звучании.

Правильные динамические соотношения дают возможность достичь на рояле «эффекта legato» (напомним, что конструкция фортепиано – в отличие от духовых и смычковых инструментов, человеческого голоса – не позволяет добиться настоящего legato)³. В качестве

³ Под игрой legato следует понимать достижение связного звучания, которое, к сожалению, иногда подменяют связными плавными жестами, «прилипанием» пальцев к клавиатуре.

простейшего случая использования указанных особенностей фортепиано с целью достижения legato В. В. Топилин рекомендовал одно из первых упражнений начинающих пианистов:



Каждый второй звук под лигой должен звучать также громко (или также тихо), как уже угасший первый. Усложнение этой задачи – последовательное увеличение количества звуков – не меняет принципиально путей ее решения. Остроумную иллюстрацию действия этого принципа приводит Л. Баренбойм, вспоминая, как Ф. М. Блуменфельд, играя мелодию карандашом, «пропел» ее полным и мягким звуком⁴. В. В. Топилин иногда «для убедительности» повторял этот «фокус», исполняя таким образом «Мелодию» А. Рубинштейна, Des-dur'ный ноктюрн Шопена или Liebestraume Листа. При помощи неуловимых динамических нюансов он создавал полную иллюзию выразительного «скрипичного» glissando в широких интервалах мелодии.

В. В. Топилин обращал внимание учеников на то обстоятельство, что регистры фортепиано по динамическим возможностям неравны, к тому же басовые звуки длятся дольше дискантовых. Из-за этого в аккордах очень часто не хватает верхних звуков или они преждевременно исчезают. С движением «вниз» возникает непроизвольное усиление звучности, которое легко предотвратить незаметным diminuendo. Точно также можно избежать нежелательного crescendo при исполнении тремоло, репетиций и т. д., исполняемых на длинной педали. Процессуальность акустических явлений учитывается и при решении фактурных проблем, например, при исполнении мелодии с аккомпанементом. Необходимо стремиться к тому, чтобы сопровождение придавало мелодии жизнь, рельефность, подчеркивало графичность,

⁴ Баренбойм Л. Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Блуменфельда. М., Музыка, 1964, с. 42.

или то, что К. Н. Игумнов называл «звуковой перспективой». Здесь важно все – «эффект legato» в мелодии, тщательное соблюдение динамических соотношений между всеми элементами фактуры, педаль. Принцип построения такого соотношения достаточно прост: нужно следить за затуханием длинного тона мелодии и в связи с этим и соответственно этому делать *diminuendo* в сопровождении⁵. Это почти универсальное решение, идет ли речь об «альбертиевых басах», или о сопровождении типа «Утешения» Des-dur Ф. Листа, или о сложной подголосочной фактуре.



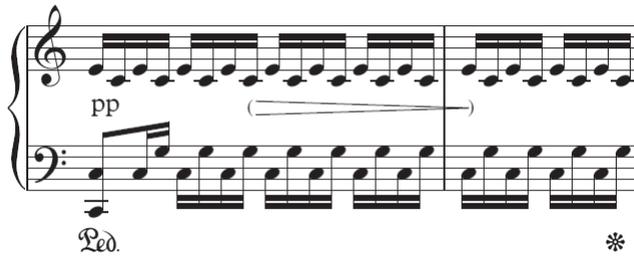
Ф. Шопен Соната b-молл, часть III

(В нотных примерах указания В. В. Топилина даются в скобках)

В. В. Топилин, исполняя этот отрывок, находил такую меру *diminuendo*, что его никто не замечал, а звуки мелодии приобрели удивительную протяженность и трепетность. Поиски подобной художественно необходимой меры незаметного *diminuendo*, ее строгое соблюдение – неперемное условие плодотворности описанного принципа. Ниже предлагаются несколько примеров, которые демонстрируют действие этих закономерностей в разных условиях.

1. Предотвращение самопроизвольного *crescendo* с помощью незаметного, «компенсирующего» *diminuendo*.

⁵ *diminuendo*, цель которого – продление долгого звука в другом голосе, В. В. Топилин называл филировкой. В таком значении это слово употребляется и далее.



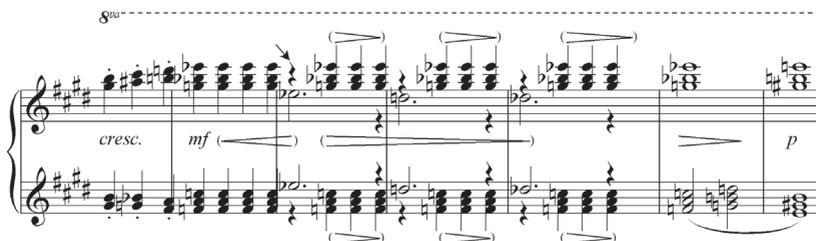
Л. Бетховен. Соната op. 53, ч. 1

2. Diminuendo в верхнем голосе, связанное с продолжительным угасанием аккорда:



Й. Гайдн Andante с вариациями

3. Diminuendo, «организованное» длинными нотами и их естественным затуханием:



С. Прокофьев. Соната № 6, ч. II

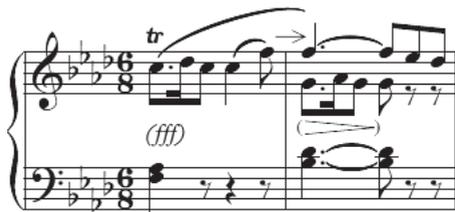
Звонкие, хлесткие аккорды (*quasi pizzicato* – указание В. В. Топилина) должны подготовить появление линии «*es-d-des*». *Crescendo* необходимо рассчитать, сделав его вершиной октаву «*es²-es³*»; после этого аккорды приобретают характер скерцозного сопровождения. Незаметное *diminuendo* в сопровождении соответствует затуханию каждого долгого звука линии. Общее *diminuendo* подготавливает спокойный и просветленный характер последних двух тактов – изящного каданса с модуляцией *Es-dur–E-dur*.

4. «Возникновение» аккорда из подвижной линии вследствие уточненной динамики, «филировки» восьмых. Длинные ноты исполняются без акцентов, и аккорд в третьем такте «проявляется» сам собой.



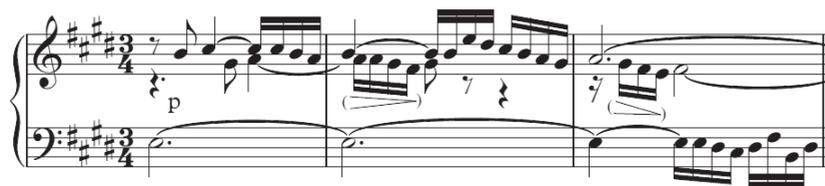
И. С. Бах. ХТК. ч. 2. Прелюдия XI, F-dur., мм. 1–3

5. Подчинение подвижного голоса долгому тону в мелодии. *Diminuendo* во втором голосе обуславливается затуханием длинного «*f²*».



В. А. Моцарт. Соната F-dur. К. 280 ч. 2, мм. 1–2

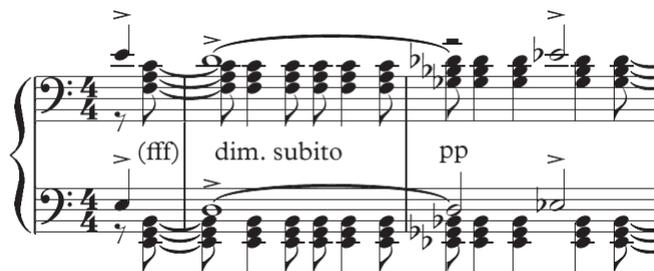
6. Правильное решение динамики дает возможность упорядочить фактуру, проинтонировать каждый голос и выявить полифонию:



И. С. Бах. ч. 2. Прелюдия IX, E-dur. mm. 1–4

Звук «e», который звучит два такта, еще одну четверть и одну шестнадцатую, нужно взять достаточно громко. Долгие звуки в подвижных голосах угасают; чтобы избежать нежелательных акцентов на слабых шестнадцатых, нужно плавно «выводить» их из угасших четвертей (вспомним упражнение для начинающих). Чтобы «a¹» в третьем такте длилось целый такт, его нужно едва заметно подчеркнуть, подготовив предыдущими шестнадцатыми. (Почти такое же происходит во втором голосе, а в третьем такте – в басу). Необходимо обратить внимание на смену гармоний, которая происходит по мере того, как неторопливо движется мелодия. И все это так, чтобы «микродинамика» не превратилась в «оттенки». «Филировка» – это не нюанс!»

7. К неожиданному эффекту приводит безошибочно правильное исполнение динамики в отрывке из «Сарказма» № 4 С. Прокофьева, предложенное В. В. Топилиным.

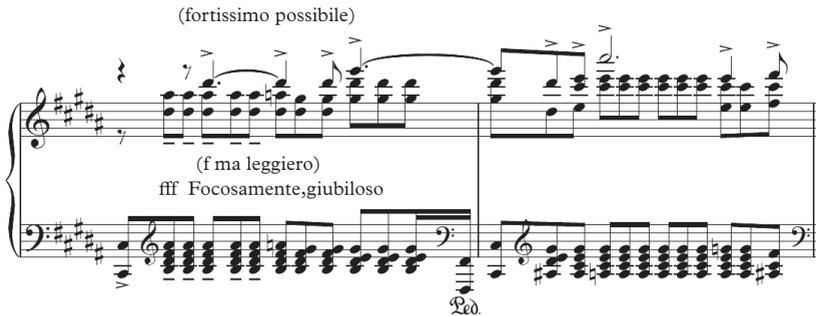


С. Прокофьев. Сарказм № 4

Первые два аккорда fortissimo possible – заглушают октаву «*d-d'*»; *diminuendo subito* (с подменной педали) – указание С. Прокофьева – в конце такта «обнажает» эту октаву, в звучании которой возникает, таким образом, иллюзия *crescendo*. Октава «*es-es*»¹ продолжает линию, которая началась в четырех предыдущих тактах. Излишне напоминать, что мера таких динамических решений во многом определяется темпом музыки.

В тесной связи с вышеизложенным решается вопрос о соотношении регистров фортепиано и их индивидуальных выразительных возможностях. Гигантский диапазон фортепиано делает его поистине универсальным инструментом. Ему в равной мере доступны меланхолический шелест и пронзительный свист флейты, сочные аккорды медных и глухой рокот литавр и контрабасов. Однако исполнение мелодии в верхнем и особенно в самом высоком регистре усложнено, и на это нельзя не обращать внимания. Недаром у Р. Шумана мелодии редко выходят за пределы второй октавы, а самые выразительные звучат в малой (например, «Крейслериана», № 6). Поэтому, если интонационно насыщенная мелодия звучит в третьей или четвертой октавах, следует позаботиться о динамическом соответствии ей пластов фактуры, расположенных ниже. (К. Дебюсси «Холмы Анакапри»; Л. Бетховен, начало репризы 1-й части 30-й сонаты; А. Скрябин, кода 4-й сонаты).

(fortissimo possibile)



(f ma leggiero)
fff Focosamente, giubiloso

Red.

Detailed description: The image shows a musical score for piano. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music is marked '(fortissimo possibile)' at the top. The top staff features a series of chords with accents and slurs, indicating a melodic line. The bottom staff features a dense, rhythmic accompaniment of chords. Dynamic markings include '(f ma leggiero)' and 'fff Focosamente, giubiloso'. A 'Red.' marking is present at the end of the bottom staff.



С. Скрябин. Соната № 4

В некоторых случаях необходимо динамическое выравнивание регистров, например, при изложении мелодии в интервале одной, двух или более октав (Интермеццо *cis-moll* op. 117 И. Брамса, начало побочной партии шестой сонаты Прокофьева, «Засыпающий ребенок» из «Детских сцен» Р. Шумана). В других случаях следует наоборот подчеркнуть индивидуальные «краски» каждого регистра. Например, когда имитируется использование разных инструментов оркестра или мелодия повторяется в другой октаве.

Д. Шостакович. Прелюдия E-dur № 9 из Двадцати четырех прелюдий и фуг (op. 87)

В приведенном отрывке возникает необходимость не только «уравновесить» громкость двух голосов, но и достичь их одинаковой связности. В то время как верхний голос интонируется *legatissimo e cantando*, партия левой руки исполняется прикосновением, соответствующим *non troppo legato*, что позволяет преодолеть известную «вязкость» контроктавы.

Следующие такты из этой пьесы целесообразно решить иным способом: с помощью *staccatissimo* подчеркнуть «бестембровое звяканье» верхнего голоса (*quasi xilofono*), а poco *staccato* в левой руке поможет передать трепетную печаль всей пятитактной фразы.

В. В. Топилин постоянно и неумоимо приобщал молодых музыкантов к поискам тембральных красок, раскрывал им тайны рождения фортепианных тембров. Он показывал, как заставить унисон «заговорить органом голосом», едва заметно изменяя силу звуков в одном из голосов октавы.

Характерные для фортепианных транскрипций органной музыки удвоения голосов (унисоны) могут быть «оркестрованы» тремя способами:

1. Чтобы добиться большего блеска и яркости звучания, используется «оркестровка» с преобладанием верхнего голоса.



И. С. Бах–Ф. Бюзони. Органная токката и fuga C-dur

Последовательное изложение линии в одном голосе, в удвоении и удвоении через октаву имитирует подключение новых органних регистров.

2. «Оркестровка» с преобладанием нижнего голоса унисона позволяет добиться мягкого матового тембра.

Allegretto tranquillo

Mit dem einfachen Ausdruck naiver Frömmigkeit

Con semplicità devota

mezza voce, egualmente

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the piano, written in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff is for the organ, written in bass clef, featuring a bass line with chords and a 'pp' dynamic marking. Below the organ staff, there are two lines of text: '(pp)' and '(pp)' in parentheses, followed by 'Pedalgebrauch sehr diskret' and 'Si ust del pedale con molta riservatezza'.

И. С. Бах–Ф. Бузони. Органная хоральная прелюдия Es-dur

В нижнем голосе имитируется звучание органной педали. Правильное соотношение силы звука в октаве и умелое применение педали создают иллюзию гулкого, протяжного басового регистра органа. Мелодическая линия, проходящая в правой руке, в этом случае больше отделена от нижнего голоса, не заглушается им и, в то же время, как бы «окутывается» мягкими басами.

Когда в среднем голосе появляется тема хорала «Wachet auf, ruft uns die Stimme», верная «оркестровка» поможет выявить полифонию.

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the piano, written in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. It features a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff is for the organ, written in bass clef, featuring a bass line with chords and a 'pp' dynamic marking. Above the organ staff, there are two lines of text: 'sempre mezza voce' and 'mf'. Below the organ staff, there is a line of text: 'sempre pp'.

3. Звучание обоих голосов унисона усредняется, динамически уравнивается. В этом случае возникает новый тембр – иллюзия одного голоса, одного инструмента.

(molto misurato, senza espress, ne licenza alcuna)
sehr gemessen, (ohne Ausdruck, noch Freiheit)

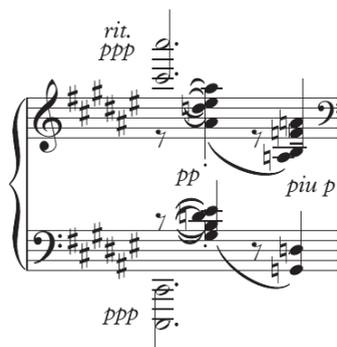
mf *legato* *legato* *piu p* *mf* *piu p*

И. С. Бах–Ф. Бузони. Органная токката и fuga C-dur

В этом отрывке показаны характерные диалоги разных регистров органа.

«Реальный музыкант-практик», В. В. Топилин за роялем доказывал, что динамические соотношения «по вертикали» (наряду с педалью) остаются, в конечном счете, самым важным способом выявления тембральных богатств нашего инструмента. Малейшие изменения соотношения звучности тонов в интервале и в аккорде влекут за собой тембральные изменения.

В. В. Топилин объяснял, как благодаря тончайшей звуковой дифференциации возникает «наполненная воздухом и светом» «многослойная» фактура К. Дебюсси; как звенит прозрачное fortissimo в поэме «К пламени» А. Скрябина.



К. Дебюсси. Этюд «Аккорды»

Этот такт из этюда К. Дебюсси предполагает самые разнообразные колористические варианты. Мельчайшие изменения относительной громкости составляющих аккорд тонов дают исполнителю возможность придать звучанию блеск или матовость, мягкость или хрустальную прозрачность. Едва заметное вычленение «*Cis*²» насыщает гармонический комплекс низкими обертонами – это обеспечивает мягкость тембра; выровненное звучание остальных звуков придает аккорду еще большую расплывчатость.

А стоит чуть-чуть «спрятать» октаву «*Cis*²-*Cis*¹», как преобладание высоких гармоний сообщит всему созвучию яркость и звонкость. Этот эффект можно усилить, слегка подчеркнув «*ais*²». При этом, безусловно, сохраняется предписанная К. Дебюсси тишина.

Особенное внимание Всеволод Владимирович обращал на звуки, которые придают аккорду индивидуальность. Это и терцовый тон в трезвучии (как здесь не вспомнить изумительные мерцания мажор-минора у И. Брамса), и септима в большом септаккорде (как в Девятой сонате С. Прокофьева), и альтерированный тон в каком-нибудь нонаккорде К. Дебюсси и А. Скрябина. Он обращал внимание на значение интервального состава созвучия, показывая, как раскрывается, например, скорбный характер следующего аккорда из «Виселицы» М. Равеля стоит лишь едва заметно подчеркнуть большую септиму «*b*—*a*¹»:



Таким образом, то, что во многих случаях требует много часов интуитивных и порой бесплодных поисков, в классе В. В. Топилина было разделом «фортепианной грамоты».



Л. Бетховен. Концерт № 1, ч. 1

Каждому ясно, что фортепианный тембр невозможен без педали. В. В. Топилин с помощью педали творил чудеса. Она могла быть такой незаметной, как будто ее совсем нет (у И. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта). Напротив, в музыке К. Дебюсси, М. Равеля, А. Скрябина допускалась смелая педализация, когда без смены педали исполнялись целые эпизоды. И в том, и в другом случае, считая педаль «слишком сильным средством», В. В. Топилин пользовался ею избирательно и утонченно; не могло быть и речи о «длинной педали, которая все спрячет». Даже в прелюдии К. Дебюсси «Туманы» он требовал ясности «размытых туманом очертаний», не допуская «маловразумительной педальной мути». В. В. Топилин мастерски распределял «педальные блики» там, где без них утрачивается прелесть музыки

(«Золотые рыбки» К. Дебюсси, «Благородные и сентиментальные вальсы» М. Равеля), избегая немотивированной педальной пестроты.

Решения, подобные приведенному, В. В. Топилин считал, мягко говоря, неубедительными. В таких случаях он применял «пальцевую педаль», то есть придерживал пальцами звуки аккомпанемента (плодотворность такого подхода подтверждают записи сонат В. А. Моцарта в исполнении В. Гизекинга).

Во всех ситуациях В. В. Топилин неуклонно требовал ясности фактуры и отчетливости подвижных линий. Это достигалось, во-первых, тщательной дифференциацией звуковых пластов и точным интонированием всех мелодических элементов. Во-вторых, своевременной подменой педали, не допускающей возникновения «грязи». Стремясь как можно точнее и подробнее зафиксировать педаль в нотах, Всеволод Владимирович пользовался системой обозначений Ф. Бузони (———), продлевая иногда вертикальные черточки до звуков подвижного голоса. Для обозначения очень частой смены педали («педального vibrato») употреблялась ломаная линия (). Следует отметить, что многие тонкости собственной педализации В. В. Топилина не поддавались фиксации и устному изложению.

В заключение необходимо подчеркнуть, что все эти во многом очевидные и простые закономерности в организации звучания фортепианной фактуры подавались Всеволодом Владимировичем Топилиным не в виде готовых рецептов, а незаметно, в ходе решения художественных задач.

Работа под его руководством приучала учеников к строжайшей слуховой дисциплине и постоянному самоконтролю, полностью исключала бездумный автоматизм исполнения, так как каждое новое произведение, каждый рояль и каждый зал требуют своей меры «микродинамики» – филировки, соотношения тонов в аккорде, педали и т. д. Слух студента воспитывался на конкретной музыкальной задаче, а выводы и обобщения возникали как бы сами собой во время тщательной работы над произведением и усваивались воспитанником В. В. Топилина как принцип отношения к «фортепианной партитуре».

А. Витовский

«ЛЮБИШЬ МУЗЫКУ – ИГРАЙ!»¹

Памяти Учителя

В. В. Топилина (1908 – 1970)

К 100-летию со дня рождения²

О Всеволоде Владимировиче Топилине сегодня, к сожалению, знает небольшой круг музыкантов преимущественно старшего поколения. Между тем, в 30-е годы XX века, его имя сверкало в блистательной плеяде советских пианистов. С 1930-го по 1941-й годы В. Топилин был бессменным партнером прославленного скрипача Давида Ойстраха. С концертами они объездили всю европейскую часть Советского Союза и Закавказье, а в 1936 году совершили триумфальную зарубежную гастроль по Прибалтике, Польше, Швеции и Германии. Творческое содружество с В. Топилиным радовало и других инструменталистов и певцов, среди них – выдающийся виолончелист Морис Марешаль и известный советский скрипач Мирон Полякин <...>.

<...> В 1941-м году В. Топилин завершил учебу в аспирантуре (тогда она называлась «Школа высшего мастерства») у Г. Г. Нейгауза, и был назначен его ассистентом в Московской консерватории.

Разразившаяся война решительно изменила всю жизнь В. Топилина.

Он ушел добровольцем в ополчение. Был ранен. Попал в плен. В лагере было два отделения — для тех, кто приносил пользу лагерю (это были в основном ремесленники), и для остальных. В. Топилин оказался во второй половине, где по сути людей оставляли медленно умирать, практически не выдавая им никакой еды. И вот у лагеря сменился начальник. Им оказался какой-то старый немецкий вояка, первым делом приказавший привезти к нему в дом рояль. Когда привезли, выяснилось, что рояль надо настроить. В «полезной» половине лагеря никого не нашлось для подобной работы, поэтому пришли

¹ В тексті зроблені деякі скорочення, які є текстовими повтореннями (ред. – О. П.).

² Стаття друкується з виданням «Известия» № 1, 2009, Еврейская культурная община, г. Эссен (Германия).



в «бесплезную». Топилин оказался единственным, кто теоретически мог выполнить эту работу. Прежде он никогда этого, естественно, не делал, но рискнул (просто другого выхода не было), и сказал, что может настроить инструмент. В итоге его привели к начальнику, он поиграл (по его воспоминаниям – прелюдию Й. С. Баха) на привезенном рояле и был обрадован тем, что рояль можно просто подстроить, ремонт не нужен. Немец поинтересовался, где Топилин выучился играть. Тот ответил, что он ассистент профессора Нейгауза. Немец оказался любителем музыки, и о Г. Г. Нейгаузе он слышал. В. Топилина перевели в «полезную» половину лагеря, где его стали кормить и в которой были хоть какие-то условия для выживания. Вот так он и выжил. С 1943-го по 1945-й год он жил в Германии на положении Ostarbeiter'a. К счастью, нашлась для него работа пианиста в маленькой концертной бригаде по обслуживанию немецких воинских частей. Потом он вернулся в СССР, где его уже «ждали». Затем последовали долгие годы ГУЛАГа, и только в 1954 году он смог вернуться к нормальной жизни.

В последние годы жизни (1962–1970 – Е. П.) он преподавал в Киевской консерватории, где был заведующим кафедрой специального фортепиано.

Жуткие годы лагерей не сделали его мрачным мизантропом. Он был общительным, остроумным и смешливым человеком, притягательным центром для людей разных возрастов и профессий. Колоссальное дарование, мощный интеллект, гигантское универсальное мастерство пианиста и, может быть, главное – бесконечная преданность Музыке – эти качества определили его место в обществе. Репертуар его был необозрим. Музыка двух с половиной столетий была как будто его естественной средой обитания.

Свободно владея французским и немецким языками, он превосходно знал литературу, эстетику и философию разных эпох. Он очень увлеченно разбирал достоинства пастернаковского перевода *Фауста* В. Гете. Познакомившись с только что тогда вышедшими переводами из Р. М. Рильке, он озадаченно сказал: «Странно. По-моему, он был совсем другим поэтом».

Вычеркнутый из жизни на долгие 11 лет, он стремительно наверстывал упущенное, буквально заглывая Э. Ионеско и С. Беккета,

Ж.-П. Сартра и А. Камю, Дж. Джойса и М. Пруста (Ф. Кафку он знал смолоду). С легкостью необыкновенной вошел он в мир музыки, написанной в годы его заточения, а С. С. Прокофьев и Д. Д. Шостакович заняли особое место в его педагогической деятельности.

О нем не хочется говорить как о преподавателе или педагоге. Он был Учителем. Выше всего в своих учениках он ценил преданность делу. У него никогда не возникало вопроса – зачем заниматься музыкой. «Любишь музыку – играй. Не играешь? Значит, не любишь музыку. Займись чем-нибудь другим».

Он не был педагогом деспотического типа. Власть его была властью безграничного превосходства над всеми нами, и еще более, властью обаяния.

Он легко исполнял труднейшие сочинения, над которыми его ученики бились неделями. А ведь среди студентов его класса было немало по-настоящему талантливых молодых людей. Поражали глубина и точность толкования самых сложных произведений.

Выпавшие на долю гениального мастера жестокие испытания лишили его возможности продолжать активную концертную деятельность. Некоторую альтернативу большой концертной эстраде В. Топилин нашел в своем классе. На его уроках почти всегда собиралось множество народа. Коллеги, музыканты из других городов Украины изучали его методику, вникали в его концепции и – главное – внимали его игре. Играл он много и вдохновенно. Хорошо зная себе цену, он был до застенчивости скромнен в оценке своего творчества. Лишь иногда, когда он был особенно удовлетворен своей игрой, он тихо спрашивал у онемевших от потрясения слушателей: «Правда, хорошая музыка?».

Благодарны судьбе те, кто учился у В. В. Топилина, кто рядом с ним работал, кого он одарил своим добрым отношением. Благословенна память о нем.

Всеволод Владимирович Топилин обладал всем комплексом великого музыканта и пианиста. Колоссальное дарование, мощный интеллект, универсальная виртуозность – филигранная или сокрушительная, совершенное владение всеми красками нашего инструмента (он редко говорил «рояль», но почти всегда «наш инструмент»), удивительное ощущение формы сочинения в сочетании архитектурности



и мелких построений – словом, все, чем надлежит владеть Большому музыканту.

Быть может, его игру можно описать, можно разложить на отдельные компоненты и рассмотреть каждый из них. Но что-то делало ее неповторимо-индивидуальной. Что же? «А это, – как сказал В. Брюсов в одной из статей о мастерстве А.С. Пушкина, – тайна Поэта».

Когда В. В.Топилин от щемяще печальной третьей части *си-минорной сонаты* Шопена переходил к финалу, хотелось встать и до конца слушать стоя. Кода *4-go скерцо* Ф. Шопена возникала как бы ниоткуда, а к концу ее класс, казалось, заливался ослепительным сиянием. Он порой сетовал на несовершенство формы финала *fis-moll'* ной *Сонаты* Р. Шумана. Сам, однако, играл его так, что он вовсе не казался длинным и изобиловавшим повторами. А финал *Третьей сонаты* А.Н. Скрябина?! Это был бушующий вулкан!

Однажды, через несколько дней после концерта А. Рубинштейна, в класс вошел Г. В. Курковский, который, кажется, знал все на свете. Он живо помнил довоенные концерты В. Бакхауза и А. Итурби, К. Аррау и К. Цекки. Всеволод Владимирович сказал: «Артур Рубинштейн играет *Fis-dur'* ный *ноктюрн* Шопена так». И сыграл насыщенным звуком, несколько декламационно. «А Константин Николаевич Игумнов совершенно иначе». И исполнил с почти речевыми интонациями; звук стал теплее, без прежней «значительности». Г. В. Курковский с задором спросил: «А Вы сами как играете?». Возник третий вариант – трепетный, невыразимо таинственный, светящийся и мерцающий. Лицо Григория Васильевича покрылось красными пятнами, и он, заметно ссутулившись, ушел, не вымолвив ни слова.

Однажды Н. О. Сильванский попросил Всеволода Владимировича «посмотреть» только что написанные им (Сильванским) прелюдии. Через несколько дней В. В. Топилин сказал: «Ну вот, Никола, послушай, что получилось». Сыграл. Совершенно обескураженный Н. О. Сильванский пробормотал: «Севонька! Я в жизни не думал, что могу сочинить что-нибудь подобное!»

Мне жаль тех, кто никогда не слышал В. В. Топилина! Старшие хорошо помнили его в пору его с Д. Ф. Ойстрахом активной концертной деятельности.

Однажды известный врач-ортопед Б. К. Бабиш спросил у меня: «У кого учишься?», узнав, что у В. В. Топилина, воскликнул: «Ого! Я отлично помню их с Ойстрахом довоенные концерты». Через много лет я был на уроке Г. В. Сараджева в Ереванской консерватории. Между нами состоялся следующий диалог:

Г. В. Сараджев: Где Вы учились?

Я: В Киеве.

Г. В. С.: У кого?

Я: У Топилина.

Г. В. С.: О!!! Поздравляю!

И взволнованно заходил по классу.

Было очень интересно смотреть, как Всеволод Владимирович играет. У него была удивительно рациональная техника, не допускавшая ничего лишнего или, тем более, показного. 2-й или 18-й этюды Ф. Шопена как будто лились из рукава.

Рояль, конечно, всегда звучал благородно, но разговоры о вообще «красивом» звуке его раздражали. Красота звучания всегда была функциональна – у Ф. Шуберта одна, у С. В. Рахманинова другая. Даже «вёды» К. Дебюсси и М. Равеля журчали и пенились по-разному.

Он был до застенчивости скромн, говоря о своей игре. Совершенно невозможно было добиться рассказа о триумфальных гастролях трех молодых музыкантов: Г. Гинзбурга, Д. Ойстраха и В. Топилина в 1936 г. в Польше, Швеции и Германии. Или о его концертах с прославленным французским виолончелистом Морисом Марешалем.

Особенное отношение у него было к 24 *прелюдиям и фугам* Д. Д. Шостаковича; этот сборник он считал «выдающимся памятником эпохи». *Es-moll'ную, g-moll'ную, e-moll'ную* он играл так, что по спине бежали мурашки и хотелось выть. Мрачнел, становился какой-то серый и однажды с трудом произнес: «Вам этого не понять, а я это хорошо знаю».

Всеволод Владимирович был приветливым и жизнелюбивым человеком. Долгие тяжкие годы не озлобили его, но след оставили очень сильный.

Однажды поздним вечером я провожал его домой. По дороге, потрясенный 6-м номером *Крейслерианы*, я спросил: «До войны, до всего того, что произошло с Вами потом, Вы так же играли?». Он, не за-



думываясь, ответил: «Конечно, нет!». И весело добавил: «Так что и посидеть бывает полезно». Потом долго-долго молчал и, наконец, сказал: «Только 11 лет, пожалуй, многовато».

Его исполнительство, его педагогика были не просто делом, даже не только творчеством. Это было служение; не в жреческом, а в апостольском смысле.

Чтобы закончить эти беглые заметки, приведу несколько афоризмов Всеволода Владимировича:

Главное у современного пианиста – одухотворенный интеллект.

Современный пианист должен уметь все.

Талантливый бездельник? Это нонсенс, такого не бывает.

Самое скверное, что это было совершенно не искренне (не помню о ком).

Главное – хорошо играть!

Любишь музыку – играй. Не играешь? Значит, не любишь музыку. Займись чем-нибудь другим.

(Топілін Всеволод Володимирович (1908–1970) // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. Колективна монографія / [автор проекту Т. О. Рощина]. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. — С. 220–225.)

А. Ю. Витовский

О В. В. ТОПИЛИНЕ: ЗАПИСКИ УЧЕНИКА

Весной 1962 года мой педагог Е. М. Сливак (в прошлом прекрасный пианист) уходил на пенсию. Его класс автоматически стал классом В. В. Топилина, перешедшего в Киевскую консерваторию из Харькова. Мы, студенты, знали о нём немного: что он был партнёром Д. Ойстраха, воевал, попал в плен, после чего долго сидел в сталинских лагерях. Уже появились две фотографии: одна в книжке Г. Г. Нейгауза – класс Генриха Густавовича – на которой слева вверху В. В. Топилин, а справа – С. Т. Рихтер; другая – в книге Е. Хентовой об Э. Гилельсе с подписью «На прогулке с друзьями». Среди друзей – В Топилин.

В начале сентября я с вполне объяснимым трепетом направился в 45-й класс на первую встречу с новым учителем.

Между окном и роялем стоял небольшого роста ладно скроенный человек в очках и что-то писал, устроившись у рояля.

– *Здравствуйте. Я – Витовский.*

– *Ах! Это Вы, Витовский! Так на чём Вы переиграли руку?*

– *На «Испанской рапсодии» Листа.*

– *Ну, голубчик, разве можно эту вариацию так учить?!*

Стремительно подлетев к роялю, он показал, как нельзя было учить октавную вариацию. Засим он сыграл её с необыкновенной лёгкостью и блеском. Тут же, перейдя на «ты», он спросил, что я играл Скрябина. Я рассказал.

– *А это играл?* – последовал большой кусок из Четвёртой сонаты.

– *А это?* – «Желание».

Я опешил. Никогда в жизни я не слышал ничего подобного и даже не знал, что такое бывает; хотя был, конечно, завсегдатаем филармонии, а в те годы там было что и кого послушать.

После этого он спросил, как я лечусь.

– *Ты знаешь, – массаж, лечебная гимнастика и т. д. – это всё нужно и полезно, но! Когда-то мы с Ойстрахом играли в Белоруссии зимой, в нетопленных залах. Публика сидела в чём то тёплом, а мы выступали, разумеется, во фраках. Я заработал жестокий*



плексит; он и сейчас даёт о себе знать. Чего я только не делал, пока Самарий Ильич Савишинский не сказал мне: «Молодой человек! Вы не приведёте руку в порядок, пока не начнёте играть». Он оказался прав, а посему – садись понемногу играть, только без физических перегрузок. Фортепианная литература так богата и разнообразна, что на все случаи найдётся хорошая, полноценная работа. Кстати, ты что-нибудь для одной левой учил? Я сообщил, что летом посмотрел Прелюдию и Ноктюрн Скрябина и Этюд Блюменфельда. Всеволод Владимирович слегка поморщился и велел посмотреть Чакону Баха в транскрипции Брамса.

Говорил Всеволод Владимирович с такой трогательной озабоченностью, что казалось, он не меньше моего заинтересован в том, чтобы я поскорее вылез из этого и заиграл.

Руководимый учителем, к Новому году я играл смелее и увереннее. К этому же времени относится первое публичное выступление В. В. Топилина в Киеве. В моей экзаменационной программе кроме двуручной музыки был Леворучный концерт Равеля. До этого мы в классе и в зале на репетициях играли его разным людям: О. Г. Холодной, Н. О. Сильванскому, студентам класса В. В. Топилина и ещё кому-то. Поэтому в Малый зал народу набежало много. Тишина воцарилась уже когда он шёл к эстраде по центральному проходу. В костюме цвета старого ножа, поблескивая стёклами очков, с нотами под мышкой, артистичный и элегантный. Сейчас, много лет спустя, я слышу всё, как вчера. Протяжённость линий, ясность конструкций, благородная экспрессия. И краски! Ни в одном оркестре, ни у одного дирижёра я ничего подобного не слышал. В общем, когда он сыграл оркестровую экспозицию, я мог уйти.

Между тем, играть с ним было очень «удобно». Это определялось логичной, дирижёрской организацией времени; уверенностью в том, что всё будет в порядке: динамический баланс обеспечен, оплошности солиста тщательно скрыты, достоинства подчёркнуты, но самое главное – игра Всеволода Владимировича мобилизовывала партнёра, раскрывала такие его возможности, о которых он, может быть, и не подозревал.

После экзамена мне говорили всякие лестные слова; все комплименты заканчивались, однако, одинаково: но Топилин!!!

Потом я слышал, как Всеволод Владимирович «аккомпанировал» До-минорный, Ре-минорный концерты Моцарта, Четвертый Бетховена, Третий и Четвертый Рахманинова, Ре-минорный Брамса... Это, конечно, был никакой не аккомпанемент. В. В. Топилин был дирижёром-организатором исполнения. Клавиры концертов звучали не как переложения партитур, а как полноценная фортепианная музыка, во всех подробностях, с полифоническими ухищрениями и необозримым колористическим богатством.

Незадолго до экзамена я навестил Е. М. Сливака. Он сидел в глубоком кресле, положив руки на подлокотники. После какого-то разговора он спросил: «Может быть, Саша, Вы мне сыграете что-нибудь из Вашего нового репертуара?»

Я сыграл сюиту Генделя, Сонату Гайдна, 45-й и 52-й Opus`ы Скрябина. В голубых глазах Евгения Михайловича забегали искры; он впервые обратился ко мне на «ты»: «Я очень рад за тебя, ты попал в замечательные руки!»

Я, не медля, рассказал это Всеволоду Владимировичу. Видимо, он давно не встречался с такой непосредственной, искренней оценкой своего труда. Он размяк и, глубоко вздохнув, произнёс:

– Ну что ж, а мэч! (Это – личность (идиш)).

Представление о масштабе личности Топилина, уровня его профессионализма начало формироваться раньше. В самом начале его работы в Киеве в класс зашли две преподавательницы, которые готовили Концерт Стравинского для 2-х роялей. В каком-то месте у них что-то не получалось из-за замысловатого ритма. Всеволод Владимирович поставил ноты на попир, опустил очки на кончик носа, несколько секунд посмотрел в ноты и сыграл обе партии вместе. Ошеломлённые молодые коллеги, шёпотом поблагодарив, ушли.

Примерно в это же время он совершил ещё один подвиг, укрепивший его имя. Для республиканского конкурса пианистов им. Н. В. Лысенко Б. Н. Лятошинский сочинил Этюд-рондо. Предполагалось его использование в качестве обязательной пьесы. Кафедра специального фортепиано была готова отвергнуть его из-за якобы чрезмерной сложности. Всеволод Владимирович попросил ноты на несколько дней, чуть-чуть транскрибировал этюд, не опустив ни одной ноты и с блеском сыграл на ближайшем заседании кафедры. Этюд был принят,



и конкурсанты успешно справлялись с этой действительно непростой задачей.

О том, как В. В. Топилин «осваивал» незнакомую музыку, то есть, как он читал с листа, сложены легенды. Иногда он входил в класс с кипой нот под мышкой – это он по пути на работу зашёл в нотный магазин на Крещатике. Тогда в продаже довольно часто появлялись разные хрестоматии советских и зарубежных издательств. Произнеся: «По-моему, что-то интересное», он садился к роялю и не успокаивался, пока не «прочитывал» весь сборник. Страничку нужно было перелистывать за несколько тактов до её окончания. Если листающий запаздывал с этим, Всеволод Владимирович каким-то образом угадывал, что в начале следующей страницы и почти никогда не ошибался.

Однажды он вошёл в класс в особенно приподнятом настроении: он купил Peters'овский пятитомник Шумана в редакции Э. Зауэра. В конце работы Всеволод Владимирович сказал: «Пошли ко мне, что-то скучно там одному».

В глубоком и обширном подвале музыкальной школы-десятилетки на Львовской площади он располагал тремя малюсенькими комнатами. В одной разместились кухня – маленький холодильник, две спиральные электроплитки и электрический чайник; в другой – очень удачное, с приятным звуком и чуткой механикой пианино «Weinbach», предоставленное ему школой, стул у пианино и магнитофон «Днепр». Третья служила спальней: небольшой диван, кресло и торшер. Под потолком проходила толстая труба центрального отопления.

Вечерами тишина звенела в ушах. Путь туда пролегал мимо вечно зловонного школьного сортира (извините, читатель, не могу произнести слово «туалет» или даже «уборная»). После нехитрого ужина – полуфабрикатный шницель, что-то ещё и неизменный, очень душистый вкусный кофе – Всеволод Владимирович сказал: «Ну, давай посмотрим, что Зауэр советует». Началось это около полуночи. Играл он только сольные сочинения, что-то целиком, что-то эпизодами: Фантазию, Юмореску, Давидсбюндлеров, Крейслериану, две или три новеллеты, Симфонические этюды... Невозможно было распознать, что входило когда-то в его концертный репертуар, что он просто хорошо знал, а что – читал с листа. Позже стало известно, что Фантазия и Симфонические этюды были его «коньками». Крейслериану он вы-

учил в центральній больниці Озерлага, где последние полтора года заключения работал фельдшером.

– Знаєш, совершенно не представляю себе, когда и почему там оказались ноты «Крейслерианы». Вот я и выучил её... без инструмента.

Домой я шёл, когда уже бегали первые утренние трамваи.

Прошло много лет. Но и сейчас, слушая записи прославленных мастеров, я ловлю себя на мысли: «Да... почти как в ту ночь...».

Дело не в том, что он легко играл незнакомую музыку, какой бы сложной она ни была. Охватывая её беглым взглядом, он проникал в самую её суть во всех подробностях.

У В. В. Топилина был довольно многочисленный класс: школьники, младшие и старшие студенты, ассистенты-стажёры. В работе было одновременно очень много самых разных произведений – от инструктивных этюдов до вершин фортепианной музыки. Он всё это, или почти всё, играл по-настоящему, а не показывал «как надо». Для этого ему нужно было «поддерживать игровой аппарат» в порядке.

– Минут 40 в день на упражнения Р. Йозефи – и я уже хорошо себя чувствую у инструмента.

Иногда он в задумчивости, закинув ногу на ногу, то одной, то другой рукой «играл» на колене двойные ноты – в разных комбинациях и с разной скоростью.

В памяти его умещалось невероятное количество музыки, а написанную в годы, когда он был вырван из нормальной жизни, В. В. Топилин осваивал стремительно. Так было, например, с тремя последними сонатами Прокофьева, Второй сонатой сонатой и циклом прелюдий и фуг Шостаковича.

«Аппарат» Всеволода Владимировича всегда был «в порядке». Он блистательно и поэтично играл этюды Шопена, «Блуждающие огни» Листа, cis-moll`ный из 42 Ор. Скрябина, «Красную Шапочку» Рахманинова. К этому нужно прибавить этюды Дебюсси. Их он выучил, выбирая, кому из учеников какой этюд включить в программу.

Однажды он показывал очень хорошему студенту Токкату Шумана, увлёкся и доиграл до конца. Да как! Весёлый задор сменялся проникновенной лирикой, а та в свою очередь сокрушительным напором. Скачки в репризе (пианисты знают эту знаменитую трудность)



легко и иронично; тихий каданс в окончании – как будто «извините, я пошутил». После всего хитровато прищурился и спросил: «Правда хорошая музыка?»

Менуэт из Сонатины Равеля звучал, как будто: «как жаль, что этого танца больше нет!»; а из Восьмой сонаты Прокофьева – как последний менуэт человечества.

Отдельного разговора заслуживает исполнение Всеволодом Владимировичем трагической музыки и музыки, в которой трагедия преодолевается («от мрака к свету»).

Однажды дома, в подвале, поздним вечером он сыграл es-moll' ную фугу Шостаковича. Нас, слушателей, было двое или трое. Стало тоскливо и страшно. Всеволод Владимирович стал какой-то серый и после долгого молчания сказал: «Вам этого не понять, а я это хорошо знаю».

Глубокий след, оставшийся в его душе после лагерей и унижений, не мог не сказаться на его (исполнительском) искусстве высказываться средствами музыки. Некоторые его мимолётно брошенные слова прямо подтверждали это.

Траурный марш из b-moll' ной сонаты Шопена Всеволод Владимирович играл так, что у самых твердокаменных слушателей дрожали губы. Однажды он играл его на репетиции очень одарённой студентке (другой он никогда бы не доверил этой сонаты). С девичьей наивностью и даже немного игриво, она спросила: «Всеволод Владимирович! Как это у Вас так получается?» Всеволод Владимирович повернулся к нам, ждавшим своей очереди, и прошипел: «Помоталась бы одиннадцать лет по тюрьмам и лагерям, знала бы – как!»

Было бы ошибочно, даже вульгарно думать: «Вот, дескать, претерпел, так теперь и играет!» Для того, чтобы прошлое с такой силой преломилось в творчестве, нужен талант В. В. Топилина, его мастерство и, наконец, особенности его большой самобытной личности.

Рассказывая о прошлом, Всеволод Владимирович вспоминал всегда что-нибудь приятное или забавное.

– Видел бы ты, как прекрасна весенняя тундра.

– В центральной больнице Озерлага была чудная докторша из «вольняшек». Она всё понимала и, в меру своих возможностей, пыталась облегчить участь заключённых.

– *Всё-таки здорово, что мне расстрел заменили исправительно-трудовыми, а не каторжными работами...*

В самых жутких ситуациях он видел что-то смешное. В лагере военнопленных он начал умирать от голода.

– *У меня начались голодные галлюцинации. Самое смешное, что мне мерещились столы, уставленные капустными пирогами, которые я терпеть не мог с детства!*

И слегка ткнул меня тремя пальцами, как будто призывая присоединиться к его хохоту.

Да и позже всякие большие и маленькие житейские неурядицы принимал с юмором.

– *Слушай, слушай! Мне подарили электрокофемолку. Крышечку нужно придерживать, а я не знал. Насыпал зёрен, прикрыл и включил. Уже наполовину размолотый кофе засыпал мне всю физиономию. Представляешь, как я выглядел?!*

После долгих мытарств и сражений в Месткоме Всеволод Владимирович получил квартиру на Воскресенке (в прошлом – Воскресенская слободка), на левом берегу Днепра. Метро туда ещё не ходило.

И вот – совместное заседание двух кафедр специального фортепиано. Всеми уважаемый историк фортепианного искусства Г. В. Курковский взволнованно говорит о перегруженности педагогов, которые из-за этого не могут, как требуется, следить за специальной литературой и музыкальными новинками. Все одобрительно гудят; тут встал Всеволод Владимирович:

– *А мне хорошо. Я еду пятьдесят минут на работу, пятьдесят минут домой и успеваю всё прочесть.*

Он очень весело иронизировал над собой и над своими слабостями.

– *Из последних 5 сонат Бетховена я публично играл четыре. В 29-й мне стало лень доучивать фугу. Дурной я был. Надо было с неё начинать.*

Всеволод Владимирович слегка заикался, когда слово начиналось с гласного звука (он переставал заикаться, читая французские стихи). Как-то я что-то играл на уроке, спотыкаясь и «заикаясь». Всеволод Владимирович, улыбнувшись, сказал: «Не хорошо передразнивать учителя».

Всеволод Владимирович был неизменно элегантен. Костюмы на нём сидели отменно, пальто тоже, рубашка и галстук – всегда в тон.



Интересно было смотреть, как перед зеркалом он надевал шляпу. Шляпа в опущенной правой руке, лёгкий прищур, и – хлоп – шляпа на голове, всегда с неизменным «креном» к правой брови.

Был он изрядный гурман, но легко довольствовался и непритязательной едой. В столовых самообслуживания тарелки расставлял на столе, как будто готовился к ответственному приёму и так же церемонно ел. Замечательно готовил омлет: яйца, мука, молоко, соль по вкусу и немного соды. Получалось нечто очень пышное, красивое, а главное – очень вкусное. Однажды, после вечернего чая, достал четвертушку одесского коньяка «три звездочки» и со словами: «Ананасов – нету! – помнишь у Маяковского? – поставил на стол тарелку с клубничкой. – Будем закусывать клубничкой».

Всеволод Владимирович был деликатным человеком. С собеседником – независимо от его возраста и общественного положения – разговаривал уважительно. Как-то, входя в консерваторию, он увидел в вестибюле группу оживлённо беседующих студентов. «Подожди, пожалуйста, – сказал он. – Мне нужно Алику (студенту-скрипачу) сказать пару слов» и терпеливо ждал паузы в разговоре молодых людей.

Михаил Легоцкий приехал поступать в ассистентуру-стажировку из Одессы с рекомендательным письмом от Г. Лейзеровича. Последний просил В. В. Топилина немного послушать выпускника своей супруги – С. А. Могилевской – и, если нужно, внести кое-какие коррективы. После каждого занятия М. Легоцкий оставлял на пианино конверт. В конце последнего урока Всеволод Владимирович вручил Легоцкому конверт и попросил вскрыть его дома. В конверте оказалось всё, что Легоцкий оставил ему в качестве гонорара, с припиской: «Мишенька! Не делайте глупостей.» Эту историю поведал мне сам М. Легоцкий, с чьего разрешения я и предаю её гласности.

Иногда мы вместе ходили в ресторан самообслуживания во втором этаже станции метро «Крещатик». Как-то я оказался раньше у кассы, чем Всеволод Владимирович, и собрался заплатить. Всеволод Владимирович сказал с укоризной: «Перестань! Это же я тебя пригласил».

С тех пор, как Всеволод Владимирович поселился на Воскресенке, мы, его студенты и ассистенты-стажёры, ежегодно 10 декабря собирались у него по случаю его Дня ангела (так он называл свои имени-

ны). Было шумно и весело, совсем не официально. Всеволод Владимирович, гостеприимный «хозяин дома», незаметно отходил от роли центральной фигуры и легко растворялся среди молодёжи, внося свой голос в общий гомон.

Иногда Всеволод Владимирович по какому-нибудь поводу, а чаще без повода вспоминал (всегда добрым словом) множество людей, с которыми он был дружен или близко знаком:

– Дунаевский был энциклопедически образованным человеком.

– Рина Зелёная – чудесный пародист; очень забавно читала смешные и нелепые куплеты (ещё до того, как начала читать детским голосом).

Зашёл разговор о трагедии В. Э. Мейерхольда.

– Я видел последний раз Всеволода Эмильевича в приёмной Комитета по делам искусств. Уже после закрытия его театра. Он сидел мрачный и на моё приветствие ответил очень сухо.

– Режиссёра С. Э. Радлова я последний раз видел на этапе. Его везли в одну сторону, меня – в другую. Мы перекинулись несколькими французскими фразами, но конвоиры велели нам замолчать.

Когда я в первый раз принёс на урок «Кадиш» (еврейскую молитву) в гармонизации Равеля, Всеволод Владимирович спросил:

– Ты хоть раз в жизни слышал приличного кантора? А я в Москве был дружен с одним. Прекрасный тенор и прекрасный человек!

Рассматривая в книжке Е. Хентовой об Э. Гилельсе фотографию «На прогулке с друзьями: Э. Гилельс, В. Топилин, Л. Сагалов, Н. Перельман»:

– А вот и Лёля Сагалов! Изумительный пианист с чудными руками и обаятельнейший человек! И Нана Перельман! Он теперь профессор в Ленинграде.

Однажды мы одновременно оказались в Москве. Всеволоду Владимировичу зачем-то понадобилось в Министерство культуры РСФСР. Я пошёл с ним.

Он что-то очень оживлённо говорил, говорил – и вдруг замолчал, уставившись взглядом на лестничную площадку. Там стоял человек, чем-то напоминающий его самого. В. В. Топилин почти шёпотом сказал: «Саша!» Тот обернулся и таким же шёпотом произнёс: «Сева!». Они обнялись и о чём-то долго разговаривали. Это был



Александр Дедюхин, один из выдающихся наших концертмейстеров, работавший в те годы с М. Л. Ростроповичем.

Много и увлечённо рассказывал о своих учителях: П. К. Луценко, К. Н. Игумнове и Г. Г. Нейгаузе, как правило, в связи с изучаемым в классе произведением.

Поздние интермеццо Брамса.

– Как Генрих Густавович играл это!!! Конечно, дома или в классе. На эстраде он часто много терял, многое играл не вполне качественно. А записи вообще дают слабое представление о его исполнительстве. Но он не только в музыке, а во всём был удивительный человек. Дело не в его энциклопедической эрудиции. Его талант воспитателя, знания, путешествия составили феномен под названием – Генрих Густавович Нейгауз!

– Константин Николаевич Игумнов потрясающе играл b-moll'ную сонату Шопена. И других учил очень здорово. У кого-то из его учеников оказался слишком дробный ритм, частая смена педали. Игумнов говорит: «Ну что это за галоп лёгкой кавалерии?»

Неизменно тепло вспоминал Всеволод Владимирович Давида Фёдоровича Ойстраха. Говорил, какой он великий скрипач, преданный друг, трогательный отец. Рассказывал о своих с ним концертах в давние 30-е годы, поездках по Украине, в том числе подряд 10 концертов в Донбассе, где порой приходилось с одной концертной «точки» на другую переезжать в телеге, из которой только что выгрузили уголь.

Им приходилось несколько раз играть для Сталина во время пышных обедов в одном из залов Большого кремлёвского дворца. У каждой из многочисленных дверей на пути к залу стояли по два элегантных молодых человека, почти одинаковых. У выхода на эстраду – тоже. Однажды Всеволод Владимирович, как обычно, сел к роялю, достал из кармана фрачных брюк целлюлоидный футляр с очками, вынул очки, надел их и футляр сунул назад в карман брюк, по-видимому, не очень точно. Футляр с грохотом упал на пол. Не успел Топилин опомниться, как с обеих сторон от него оказались оба «мальчика у дверей»; один из них очень вежливо подал футляр перепуганному до полусмерти пианисту. Последствий не было.

В. В. Топилин высоко оценил мужество Ойстраха, впервые в 1955 году исполнившего Первый концерт Д. Д. Шостаковича,

несмотря на то, что к нему был накрепко прилеплен политический ярлык: «советский человек не может подписаться под такой музыкой!»

Он в подробностях передал мне рассказ Д. Ф. Ойстраха об этом событии. Вот он: В 1955¹ году, не согласовав ни в каких инстанциях, ни с какими чиновниками от культуры, Ойстрах отправился в Ленинград и сыграл концерт с Ленинградским оркестром под управлением Е. Мравинского. Успех был оглушительный! К этому времени приспела первая гастрольная поездка Давида Фёдоровича в США.

Ойстрах предложил концерт легендарному Димитри Митропулосу, который в то время возглавлял Нью-Йоркский филармонический оркестр. Тот с энтузиазмом согласился. Там, в Карнеги Холле состоялась мировая премьера этого грандиозного сочинения великого композитора. При нескончаемых овациях Д. Митропулос долго держал партитуру концерта в высоко поднятой руке.

В своей книге «Великий скрипач» («Großer Geiger») музыковед Харальд Эггебрэхт называет это событие эпохальным.

На мой вопрос: «Почему не получилось вернуться к сотрудничеству с Давидом Фёдоровичем?» Всеволод Владимирович ответил очень просто:

– Видишь ли, Ойстрах очень много играет за границей. А меня никто и никогда туда не пустит. Ойстраху же сотрудничать с двумя партнёрами – одним внутри страны, другим за её пределами, конечно неразумно, если не невозможно.

В последующие годы Всеволод Владимирович внимательно следил за творчеством своего давнего друга и после немногочисленных встреч с ним в Москве приезжал просветлённым.

Звукозапись в 30-е годы была у нас в зачаточном состоянии. В дискографии Д. Ф. Ойстраха значится несколько миниатюр, записанных с В. В. Топилиным. В фильме Б. Монсенжона об Ойстрахе нашлось место для двух из них: отрывка из «Посвящения» Шумана-Ауэра и Вальса Дебюсси. С последней из названных пьес связан один из самых печальных рассказов Всеволода Владимировича:

¹ Сталина уже не было, но ещё не было и XX съезда КПСС с докладом Н. С. Хрущёва «О культе личности Сталина».



Незадолго до войны на экраны вышел фильм «Вечер вальсов». В этом фильме Д. Ойстрах и В. Топилин играли Вальс Дебюсси «Более чем медленный».

Вся страна, по воспоминаниям Всеволода Владимировича, была увешана афишами с кадром из фильма: характерный силуэт со слегка вздёрнутым носом пианиста у рояля. Однажды смертельно усталых узников одного из лагерей ГУЛАГ⁷ а посадили напротив белой стены барака и стали крутить это кино. Как только дошло до Вальса Дебюсси соседи стали толкать Всеволода Владимировича в бока с криком: «Да это ты! Ух ты! Вот это да!»... Рассказывая эту жуть, Всеволод Владимирович не утирал медленно катившиеся из под очков слёзы.

Педагогическая работа В. В. Топилина была органичной частью его жизни в музыке. Работал он увлечённо, как будто, переполненный знаниями и умениями, хотел поделиться с теми, кто его окружал.

Учил он, прежде всего, Музыке, то есть расшифровке «нотного текста». Для этого необходима серьёзная осведомлённость о многих вещах: особенностях музыкального языка, эпохи и её эстетических установках и стремлениях, личности автора. На глуповатый вопрос: «А зачем это?» он отвечал довольно резко:

– А что, не нужно знать, что И. С. Бах был церковным служащим и выдающимся педагогом? Что Бастилия пала за 2 года до смерти Моцарта, который, кстати, совершенно не обратил внимания на это событие, что Шопен был дружен с Мицкевичем и Делакруа и в Париже оказался после подавления польского восстания царскими войсками. А если ты не в состоянии проанализировать модуляционный план сочинения, как ты собираешься строить его драматургию?

Всё это, однако, без фанатизма.

– Не нужно думать, что тот, кто прочёл «Войну и мир» или «Илиаду» сразу заиграет лучше. Но когда-нибудь эти «накопления» или их отсутствие непременно скажутся какими-то отдалёнными ассоциациями. Ты и не заметишь как!

Поскольку мы коммуницируем с людьми (публикой) посредством рояля, нужно владеть этим инструментом. Для этого не мешает ясно представлять себе его технико-акустические возможности и общаться с роялем соответственно.

Всеволод Владимирович очень любил маленькую статью Ф. Бузони «Хвала фортепиано».

– *Нужно развивать свой игровый аппарат и действовать им свободно и точно!*

В классе Всеволода Владимировича учились студенты разного уровня и разного характера дарования, разной степени подготовленности, в том числе технической. Не отвлекаясь от основной задачи – учить интерпретации, – В. В. Топилин прививал навыки разумного рационального обращения с инструментом. Работая над сочинением, он не только говорил, что надо сделать, но и показывал кратчайший путь к цели. Наверное, потому его ассистенты-стажёры играли по два сольных концерта в год плюс выпускной при требованиях два концерта за два года. Продолжительность каждой программы меньше полутора часов считалась «не вполне приличной».

Всеволод Владимирович очень последовательно вёл студента к вершинам, подходя индивидуально к каждому, учитывая его возможности, пристрастия, даже физические данные. Один с лёгкостью управляется с «Дон Жуаном» Моцарта–Листа, но вряд ли когда-нибудь раскусит *Adagio dolente* из 31-й сонаты Бетховена. Другой вдохновенно играет Баркаролу Шопена, но «Петрушка» Стравинского ему не по зубам. Этот скорее интеллектуального склада, тот – биологически одарён, как певчая птица. При умелой напряженной работе все компоненты развиваются; не беспредельно, но стремиться к этому нужно.

Выше всего в учениках и коллегах Всеволод Владимирович ценил, как он выражался, преданность делу.

– *Разумеется, музыкант не должен и не может быть аскетом; жить нужно полнокровной жизнью. Но доминантой должна быть Музыка.*

Тот, кто думал иначе, очень скоро оказывался не ко двору, независимо от дарования.

Всеволод Владимирович умело поддерживал стремление к преодолению, казалось бы, непреодолимых трудностей.

– *Ну, голубчик, тебя не узнать! Как тебе удалось за неделю такое сделать?!*

Молодец! Но нужно ещё только вот это.



И, играя, показывал, что это за «вот это». Становилось ясно, что до конца ещё очень далеко. Иногда казалось, что уровень его «показа» должен отбить всякую охоту что-то делать. Ничего подобного не происходило. Напротив, после ставшего почти всем известным «только ещё вот это» ученик, преисполненный энтузиазма, мчался на поиски класса, боясь потерять хоть крупицу из того, что только что услышал.

Всеволод Владимирович терпеливо, даже заинтересованно выслушивал предложения своих учеников, относительно интерпретации изучаемого сочинения. Мало того, если соображения эти его убеждали, он помогал найти наилучший, кратчайший путь к их реализации. Разговоры же на уровне «мне кажется», «здесь мне хотелось бы», «я так слышу» без опоры на логику произведения, решительно пресекались:

– *Не мудри! Слушай старших и не морочь голову – ни себе, ни мне.*

Важной заботой Всеволода Владимировича была эстетика поведения у рояля.

Однажды на уроке студент, доиграв пьесу до конца, оставил звучание на педали и начал что-то говорить. Всеволод Владимирович закричал, нет – взвыл:

– *Гов...к!!! Это же хуже, чем нестиранный воротничёк!*

У некоторых (особенно девушек) была странная манера – ритмично, как маятник, раскачиваться – к клавиатуре, от клавиатуры, ещё раз к клавиатуре, от клавиатуры. Всеволод Владимирович нежно прикасался к плечу и еле слышно говорил: «Пожалуйста, не бюстом».

Кто-то довольно громко подпевает себе. Всеволод Владимирович говорит: «Перестань! Ты ведь поёшь ещё хуже, чем играешь!»

Некто ухитряется быстро-быстро шевелить губами, помогая себе таким образом сыграть коду 4-й Баллады Шопена. Всеволод Владимирович замечает: «Я понимаю, это ведь легче, чем играть на рояле». Поэтому часто поизносил слово «качество». Слегка отвернувшись в сторону от играющего, наклонив голову к плечу, внимательно вслушивается в стремительно бегущую музыку (в «Ундине» или в «Лодке в океане» Равеля, в этюде Ми бемоль мажор Листа по Паганини и тому подобное) и говорит: «Качество?» При этом быстро-быстро потирает 5-4-3-2 пальцы о первый. То ли какой-то звук «пропал», то ли какой-то «выпятился». Ещё одно любимое слово – по-дирижёрски. Это означа-

ло організацію времени и організацію фактури. Всеволод Владимирович определял это как «горизонталь» и «вертикаль».

Всеволод Владимирович был, как теперь говорят, перфекционист и требовал совершенства от своих учеников. Сам почти по-детски радовался, встречаясь с совершенством. Не только в музыке. Совершенство Леонардо, Пушкина, Чехова; Гайдна, Дебюсси, Прокофьева; совершенство нового моста через Днепр, Дворцовой площади в Ленинграде, ансамбля Елисейских полей в Париже.

Педагогический труд Топилина не был отмечен шумными конкурсными успехами его воспитанников. Он этой работы не любил, сам никогда в конкурсах не участвовал, справедливо считая музыкальное исполнительство не вполне совместимым с состязательностью. В этом смысле показательны два его рассказа, относящиеся к середине 60-х годов. Оба связаны с его поездками в Москву. Вот один из них.

– *Ойстрах предложил мне посидеть рядом с ним в жюри отборочного прослушивания к международному конкурсу скрипачей. Я слушал, слушал, а потом тихонько говорю ему: «Додик, по-моему, они все так плохо играют!» А он мне в ответ: «Сева, ты не понимаешь: мы должны отобрать не тех, кто х о р о ш о играет, а тех, кто играет лучше других».*

В другой раз Всеволод Владимирович с недоумением и даже с некоторой растерянностью рассказал:

– *Старый товарищ, знаменитый педагог поучал меня: «Зря ты с ними возишься. Найди стенобитного парня, пригладь его со всех сторон и пускай на конкурс. И он будет счастлив, и тебе будет хорошо.»*

Но его самого ведь не так учили!

Руководство кафедрой, пока это касалось творческой и педагогической работы, было для Всеволода Владимировича делом простым и естественным. Авторитет Топилина-музыканта, личное обаяние, немного старомодная изысканная вежливость – всё это обеспечивало спокойствие при обсуждении академических концертов и экзаменов. Всеволод Владимирович церемонно предлагал слово каждому участнику обсуждения персонально. От старшей коллеги до младшего ассистента-стажёра. Выслушав всех желающих высказаться, Всеволод Владимирович зачастую садился к роялю, и начиналось!

«Студент (или студентка) играл эту пьесу так», – и показывал, как – «мне кажется, что так лучше,» – и играл, как мог только он.

Начинавшиеся было споры (совершенно естественные в этом деле) сразу прекращались. Как Топилин – действительно было лучше! Откровенное раздражение, до ярости вызывала игра формально-бессмысленная. Иронизировал над пианистами, технически оснащёнными, но не озабоченными содержанием играемой музыки. Он даже придумал для них глумливое прозвище – «фортепьянщики».

Методику В. В. Топилина можно и нужно изучать, и, по возможности, ей следовать. Но...

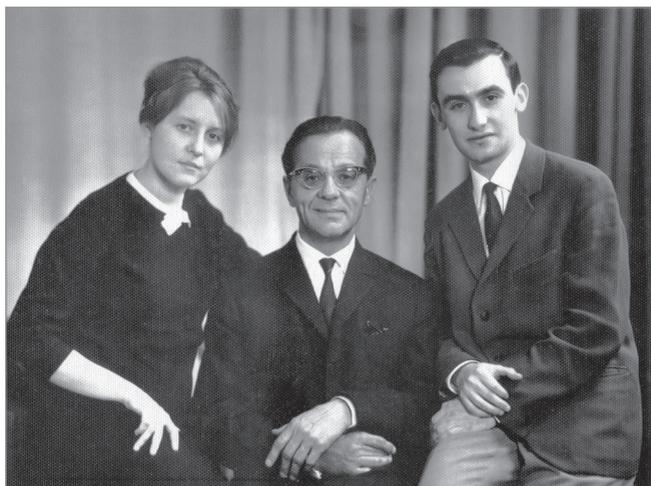
– Попробуйте, выбирая студенту программу, сыграть две дюжины Мазурок Шопена (как в ответственном концерте), чтобы остановиться на четырёх из них. Тоже самое можно отнести к поздним Opus`ам Брамса, к Сонатам Бетховена...

– Проведите урок так, чтобы студент, ощутив высоту и трудность цели, не терял надежды и желания её достичь.

– Заразите человека бескорыстной, преданной и деятельной любовью к музыке на всю жизнь.

Счастлив тот, кому это удастся.

Эссен, 2015 г.



В. В. Топилин в центре. Справа – А. Ю. Витовский, слева – Л. Баженова

В. В. Глаголев

«ЕГО ИГРА СФОРМИРОВАЛА МОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ, ПРЕДСТАВЛЕНИЯ И ВКУС»

Впервые я это имя услышал ещё в Красноярском училище имени Сурикова. Я жил на другом берегу Енисея и ездил в училище на чём придётся. Иногда и на попутных машинах через понтонный мост, а иногда и на пригородном поезде, который все красноярцы называли «Ученик». Я учился на втором курсе училища у знаменитой на весь город пианистки Надежды Леонидовны Тулуниной. Моя подруга Таня училась на первом курсе, и я иногда забегал к ней в гости. В тот раз она открыла мне дверь и прижала палец к губам. В комнате у них стоял салонный «Беккер». Из-за закрытых дверей доносилась музыка, незнакомая, но прекрасная... Кто-то очень хорошо играл, у нас так не играли. В ответ на мой недоумённый вид и поднятые брови подруга сказала:

– Это Топилин!

Мне эта фамилия ничего не говорила, и мои брови не опускались.

– Это первый концертмейстер Ойстраха, – продолжила она, – он посланный, из лагеря, он только приехал!

Ойстрах был одним из моих кумиров. Имя Всеволод Владимирович Топилин, произнесённое рядом с именем знаменитого Ойстраха, сразу наполнилось в моём сознании каким-то значительным смыслом. То, что такие люди могут хотя бы случайно попасть в Красноярск, казалось мне невозможным и фантастичным. Я посмотрел на вешалку, там висела телогрейка, которой я раньше не видел и суконная шапка. Я разделся и бережно повесил своё пальто рядом. Я тогда весь обратился в слух. Рояль звучал необычайно полно и красиво.

– Ты знаешь, он вчера у нас был и играл последние сонаты Бетховена! Он так хорошо играет... Ты не стесняйся, входи!

– А можно?

– Можно, можно, он хороший, добрый и простой!

Я, стараясь быть незаметным, вошёл. Топилин доиграл эту пьесу и повернулся к нам. Лицо его было таким добрым, а улыбка такой

обаятельно-приятной, что всё стеснение вмиг куда-то улетучилось, и я расплылся в ответной улыбке. После того, как Таня меня представила, он, не вставая, протянул мне руку и сказал:

– Всеволод Владимирович!

Так мы познакомились.

На пульте рояля стояли истрёпанные, без обложек какие-то ноты небольшого формата. Он заметил мой нетерпеливый и любопытный взгляд и сказал:

– Это песни Листа!

– Обработки? – спросил я.

– Нет, это оригинальная версия.

Я недоумевал, как можно играть партию вокалиста и аккомпанемент сразу. Тем более, как выяснилось из разговора, он играл с листа! Я был в восторге от этого, но своих чувств не показал. Это были, по-видимому, первые опыты игры на рояле после освобождения! Поражало совершенство и красота звучания рояля! Казалось, что там, на зоне, он только и делал, что занимался на инструменте!

К сожалению, мне надо было идти на урок к Тулуниной, а так не хотелось отрываться от этого чуда!

На следующий день я увидел его выходящим из приёмной директора, он оформлялся на работу в училище. Это наполнило меня радостью и удовлетворением. Его приняли сначала концертмейстером, и лишь потом дали педагогическую нагрузку! Сложные механизмы этой проблемы мне были понятны, и я даже удивился, как могли решиться на такое руководители училища! И поэтому радовался за него!

Когда я приезжал на уроки, то заглядывал в классы, чтоб найти возможность позаниматься до урока. Н. Л. Тулунина была строгая и не терпела ленивых.

Однажды я нашёл Топилина в вокальном классе. Он был один и играл что-то незнакомое, но притягивающее своим звучанием, хотелось слушать и слушать...

– Можно мне здесь побыть? – спросил я, улучив минутку перерыва.

– Конечно, можно! – ответил он, улыбаясь.

Это были пьесы Скрябина «Ласка в танце» и «Желание». Но вот он прервался и спросил меня:

– Ты учишься играть на фортепиано?

– Да!

– У Надежды Леонидовны?

– Да!

Откуда он это знал? Поинтересовался? Может, Танька рассказала? Потом, позже, я часто удивлялся памяти гениев, когда Яков Зак, при всей его занятости и обилии людей, общавшихся с ним, говорил мне:

– А я Вас помню!

И добавлял в качестве «пароля»:

– А всё-таки Ида Азгатовна хороший человек!

Это означало, что он меня действительно помнил! Тогда истинный объем памяти Топилина был мне неведом, но всё в нём поражало и удивляло.

Я часто заходил в класс, где он работал, если не было студентов и педагога, и мы разговаривали! Как-то сразу возникла некая близость. Не знаю, что во мне было ему интересно, наверное, как я на него смотрел и как слушал! Так я узнал, что он был самым лучшим концертмейстером в Союзе.

– В молодости я заведовал всей музыкальной жизнью города, – рассказывал он, – Однажды разучивали очень сложный ансамбль из оперы «Кармен». Это тот, где «Вы ж, плутовки, зная уловки, помочь советом нам должны!»

Отрывочные и очень краткие реплики из его прошлого мне запомнились. Я верил этому сразу и навсегда!

Он работал с Пеговой Валентиной Порфирьевной, нашей главной певицей! Помню, Надежда Леонидовна сказала, что он её «разовьёт». И действительно! Она выступила в концерте с исполнением арии Лизы из Пиковой дамы «Уж полночь близится». Они вышли на сцену и зазвучало это оркестровое вступление, оно поражало своей трагичностью и красочностью звучания. Хотелось, чтоб эти мгновения продолжались вечно! Ослабев, звуки сникли, и остался только пульс, еле слышный, в котором и родились слова:

– Уж полночь близится!

В этом была какая-то ощущаемая подсознанием правда жизни!



*В. Пегова, В. Чернявский, В. Топилин
(Красноярск, 1955, фото А. Оводова)*

В другом концерте он аккомпанировал студенту Васину романс «На заре ты её не буди». После первого куплета должен был звучать терцовый проигрыш, и Топилин сыграл первую шестнадцатую, (!) но студент продолжил петь куплет, и вот тут концертмейстер показал уровень ансамблевого мастерства! Он подхватил солиста так, что ни одного фальшивого звука не было, и вообще вряд ли кто это мог заметить! Разве лишь «тот, кто знал».

Всеволод Владимирович, если бы был жив и читал «это», наверное, подумал бы:

– Это же элементарно! Подумаешь, уровень! Еще и не такое бывает с нашими вокалистами!

Делясь своими планами, он говорил:

– Вот закончится учебный год, уеду вместе с какой-нибудь хорошей певицей, такой, как Зара Долуханова; будем концерттировать по всей Европе. В таких смешанных концертах хорошо, можно и сольно поиграть!

Его тогда только что реабилитировали «вчистую»¹, и он не знал, что окажется не только не выездным, но и подвергнутому забвению!

Всеволод Владимирович прочно вписался в наш коллектив, его нагрузка росла, ему дали учеников (вот счастливы, думал я) и дали на фортепианном отделении читать методику! Этого предмета практически не было, и он читал нам то, что считал нужным! По своему отношению к этой теоретической дисциплине, он был полной противоположностью преподавателю Сементовскому, читавшему у нас музлитературу! Сементовский диктовал:

– Р.-К. родился...

Этак медленно и с остановками, следя, чтоб студенты успели записать! Разумеется, это была невероятная скукота!

Топилин рассказывал, с интересом! Это заражало! Он был очень скромным человеком и, понимая, кто перед ним сидит, никогда не говорил того, что могло показать нашу бездну незнания! Я запомнил его высказывание по поводу читки с листа. По его мнению, надо знать гармонию, видеть направление движения фактуры, пользоваться удобной аппликатурой и играть сразу весь текст! Но он-то поступал иначе! Он текст слышал, и играл уже по слуху, а слышал он не только звуки, но и всё, что они означают, что выражают!!! Как это было у него одновременно, не берусь высказать!

В классе у него были и нерадивые, а иногда и просто запущенные студенты с дефектами в аппарате и сомнительными способностями! Одну из них, Валю Скрябикову, он даже выгнал, швырнув вслед ее ноты!

– Валера, ты знаешь, как я с ними работаю? Я прошу их овладеть правильным поднятием и опусканием руки на клавиатуру, то есть с самых азав! Судя по всему, он изголодался по музыкальному менторству и с интересом занимался! Спустя много лет Клара Нестерова, моя одноклассница, рассказывала, что после окончания училища она занималась с Топилиным! Уроки продолжались по несколько часов!!! Она была очень талантливой пианисткой, но с другими ему так не повезло... Он бывал и неудовлетворен и од-

¹ Нет, амнистировали, но не реабилитировали. – ред. – Е. П.

нажды в сердцах сказал мне: – Вот брошу все и пойду работать в школу!

К сожалению, я не слышал результатов его работы. Однажды после методики он обратился ко мне с предложением:

– Валера, давай поучимся играть октавы!

Разумеется, я согласился!

– Сыграй двойными октавами «до» и «ре» очень быстро и свободно!

Я сыграл.

– Теперь добавь ещё «ми»! Потом «фа» и « соль»... Так дошли до двух октав! Я играл очень быстро и очень свободно, концентрируя внимание на стремлении к последней ноте! Он довольно улыбнулся и сказал:

– Теперь ты умеешь играть октавы!

Всё это может показаться примитивным, но это далеко не так! Он как-то гипнотически воздействовал на моё сознание, я же «выкладывался» как бы помимо своей воли! Сам-то он играл октавы божественно! В пьесе «Лесной царь» Шуберта Листа он играл, почти не отрывая руки от клавиатуры и при этом подчёркивал, что запястье должно приподниматься и опускаться, препятствуя напряжению! Это было очень быстро, фантастично.... На концерте это прозвучало удивительно! Рояль всегда у него звучал совершенно, как лучший в мире «Стейнвей»! Однажды я застал его в подвале, где занимались духовики. Он играл Сонатину Равеля (!). Инструмент был плохой! Но звучало удивительно красиво!

– Всеволод Владимирович! Зачем вы тут играете, ведь класс Тулуниной свободен, там же лучше рояль?

– Я знаю! Я «борюсь» с инструментами, многие мне уже подчиняются, я их победил! А вот этот ещё нет! И продолжал играть этот чудный менуэт из сонатины! На концерте он его играл на бис!

Я никогда не слышал у Топилина несовершенной игры! Всегда это по моему ощущению был вполне законченный вариант! Но что-то он улучшал, что-то изменял, повторял, вслушиваясь в звучание. Он играл при мне много разных фрагментов. Помню лирическую тему из концерта Листа Es-dur! Какой это был звук! Сопровождающей фактуры не было слышно, но была там каждая нота, если вслу-

шаться, и над всем этим царила нежная немного жалобная мелодия! Могу сравнить это только с игрой Рихтера, когда он приехал в Абакан и начал свой концерт с Рондо ор. 51 Бетховена. Тогда зал гипнотически затих, и не было звуков прекрасней!!!

Звуки топилинской игры и сейчас звучат в моём воображении! За то время, пока В. В. Топилин работал в училище, состоялось три крупных выступления на сцене. На одном из них я не был, меня свалила тяжелейшая простуда! Помню, позвонила мне Тулунина и справилась о моём здоровье. Я поблагодарил её и спросил, как там в училище!

– А у нас был концерт, выступал Топилин, играл Аппассионату! Это были «ленинские дни».

– Правда? – сразу оживился я, – И как он сыграл?

Вместо ответа прозвучало:

– А что же ты не спрашиваешь, как МЫ сыграли?

Я понял, что попал впросак! Я и не знал, что она и её партнёры играли трио Чайковского. Мне стало ужасно стыдно за эту бестактность! Отклик на этот концерт до меня не дошло, я болел ещё целый месяц и не сразу вышел на занятия.

Были ещё два больших сольных концерта. В одном из них игрались сразу две сонаты Шопена, ноктюрн ор. 15 Фа-диез мажор и две мазурки. Про этот концерт надо сказать особо! Ещё до концерта Топилин играл мне отрывки из первой части со своими комментариями. Мне запомнилась характерная мина на его лице: выдвинутая вперёд нижняя челюсть и жестокость во взгляде. Потом поднималась левая рука и произносилась первая октава, затем жёсткий пунктир и мрачное арпеджио, переходящее на полтона ниже. Только тут мы начинали ощущать главную тональность си-бемоль минор! Ощущение настоящего ужаса, вот что запомнилось! Затем внезапно возник мятущийся пульс и смятенная мелодия, которая билась в терцовых тисках. Топилин играл мне это несколько раз, не завершая построения! Наверное, отсюда у меня сформировалось устойчивое ощущение зыбкости, непредсказуемости бытия, А побочная была широкой, спокойной, нежной и уверенной в себе мелодией.

Помню и вторую часть. Эти жестокие аккорды, жуткий ритм и, как противопоставление, мечтательная лирика, но в этом светлом мажоре

слышалась печаль, а сбегающие вниз мелодические аккорды ничего хорошего не предвещали. После репризы звучал пустой аккорд просто жуткий по своей сути, на фоне которого звучали две точки стаккато, всё было кончено, а аккорд продолжал «бесконечно» звучать.

Похоронный марш невозможно было спокойно слушать, что-то подкатывало к горлу, и думалось то, в чём никогда не сознаешься. Было ясно, он рассказывает о себе! Свою историю! Финал звучал как нечто потустороннее! Отрешённо и тихо, будто ни о чём, и лишь за 12 тактов до конца, в гамме исполнитель делал большое крещендо (кстати, не обозначенное у автора) и заставлял вздрогнуть слушателей. Потом финальный аккорд! Как крик! Конечно соната гениальная! И исполнение было конгениальным! Я сидел в зале и внимал этому чуду! А ещё «чудо» в том, что Господь «сподобил» меня находиться там и слушать!

Потом вышла ведущая и сказала нам, что во второй сонате си-минор «Круг образов совсем иной!». Наверное, она говорила правильные вещи, но какая сугубая проза эти вступительные слова перед такой игрой!!! Тем более, что я был в потрясении! Словно мне рассказали ошеломляющую историю.

Сонату № 3 си-минор Шопена Топилин мне тоже играл в отрывках. Запомнилось начало первой части, которое не было «безоблачным». Оно звучало мрачно и печально! В нём была даже какая-то суровость! Он несколько раз играл мне побочную партию и в экспозиции, и в репризе и сравнивал их! Особенно, как они приходят в наше сознание! Первая робко и нежно, вторая властно и страстно! У автора лишь намёк в виде «вилочек».

Беглость второй части была немислимой, так не бывает, ну, не может так человек играть! Он раз шесть её мне играл, чего он добивался, не ведаю! Это во всех вариантах было совершенно, как и на концерте! В середине он погружался в какую-то сферу мечтаний, воспоминаний, в игре его ничего не происходило, как казалось, звучало всё ровно и без событий, но оторваться было невозможно! Лишь два «сигнала» на форте – октавные фанфары – вторгались в эту умиротворённость! Финал был решительным и бурным! Там, где основная тема проходит одногласно на фоне секстолей, он говорил:

– У Нейгауза здесь рука уставала!

Это было единственное упоминание о его последнем учителе, у которого он заканчивал аспирантуру и защищал диссертацию на тему «Бетховен и Брамс» Так он сам мне сказал, но за точность названия не поручусь! Может, он сказал в общем, о круге проблем!

А про мелодию в этих тактах говорил, что она должна ярко доминировать над всей фактурой и играл её одним пальцем, «прямой наводкой»! Но это в разговорах, а как он играл на концерте, не видел, не смог отвлекаться на такие мелочи! Уже после концерта, на следующий день, я увидел его стоящим на лестничной площадке и стал рядом, сказав ему про своё восхищение его игрой, но тут подошёл Янкин Сан-Саныч и, восхищаясь, сказал:

– А вот никто не заметил, как Всеволод Владимирович выпустил кусок в середине финала!

Я действительно не заметил этого, хоть знал эту сонату очень подробно с показов Топилина! На что Всеволод Владимирович сказал:

– Да! Я очень устал...

Истина от нас скрыта, и мы её не узнаем! Я благодарю Бога, что я услышал пропущенные такты в классе! И неоднократно! Помню, как восхищалась Тулунина последней аккордовой репликой финала: «ФА-СОЛЬ-ФА-РЕ!!!» Она осталась и у меня в памяти, как восторженный гимн. Эту сонату он тоже мог бы посвятить себе, своей судьбе, тому, как всё-таки «убил в себе дракона!».

Во втором отделении Топилин играл пьесы Шопена. Особое впечатление произвёл Ноктюрн Фа-диез мажор.

Начало звучало прекрасно, от невысказанной красоты всё-таки устаёшь. Эта красота воспринималась уже как «обыкновенное чудо». Но когда он дошёл до конца второго предложения, где написана каденция из мелких нот, случилось необыкновенное чудо! Это была такая россыпь драгоценностей!!! Сидевшие рядом педагоги и я переглянулись, таким уровнем восхищения нельзя было не поделиться. Во взглядах некоторых так и сквозило, – нет, так не бывает, это невозможно! И вторая такая же каденция в конце. Что-то было в этом недостижимо прекрасное, светлое! А вот мазурки он выбрал одни из самых трагичных! Это были оп. 7 № 2 *Vivo ma non troppo*; оп. 63 № 2 *Lento*; оп. 41 № 1 *Andantino*.

Я сейчас думаю о том, что он обладал феноменальной памятью, он мог включить в свой концерт всё, что угодно! Почему он играл именно это? Он ведь относился к своей работе как никто, целеустремлённо и ответственно!

Может, он рассказывал о том, что пережил? О своей жизни? В разговорах со мной он никогда не упоминал о том, что пережил. Ни о немецком концлагере, ни о советском. Лишь однажды сказал, что в лагере он был такой худой, что мог прощупать у себя все кости! А в музыке он был свободен и мог говорить всё! Не все, конечно, понимали это, я тоже тогда этого не понял, но через время постепенно начала проясняться страшная правда о его жизни! Значит, он был прав, говоря с нами тогда языком музыки! Я, может быть, не помню того, что ещё он играл в этом концерте, что играл на бис, ведь прошло 60 лет!!! И то, что я помню – вовсе не результат моей памяти, это результат его яркой индивидуальности!

В другом концерте он играл 31-ю сонату Бетховена оп. 110. Вообще три последние сонаты в его исполнении – это особый мир! Я для себя их определяю так:

- оп. 109 соната № 30 Ми-мажор. Это прощание с природой. Помните, как писал Нейгауз: «... Опускается синий, синий вечер...».
- оп. 110 соната № 31 Ля-бемоль Мажор. Это искренняя исповедь о жизни!!!
- оп. 111 соната № 32 До-минор. Это прощание героя его сонат с жизнью.

Топилин играл 31-ю сонату как исповедь о своей жизни! Всё в ней было: и радость, и победа над драконом, но больше всего печали и скорби! Она до сих пор звучит у меня в голове, словно из-под пальцев Топилина! Его игра помогла формированию моего музыкального сознания, сформировала представления и вкус, хоть я не был его учеником. Вернее был! Но я также могу в числе своих великих учителей назвать и Рихтера, и Гульда, и Горовица, и Плетнёва!

Во втором отделении были импрессионисты Дебюсси и Равель! Я помню, он говорил мне, что в этой сфере ему нет равных! Верю раз и навсегда! Так, как звучали прелюдии Дебюсси «Затонувший собор» и «Мёртвые листья», я ни у кого и никогда не слышал!

Топилин играл не музыкальное нечто, он рассказывал историю. Поэтому, может быть, в «Мёртвых листьях» угадывалась какая-то глубочайшая печаль о чём-то безвозвратно утраченном! В середине пьесы есть эпизод, построенный на простых трезвучиях, это вопрос, и тут же умиротворённый ответ. Слушать это можно было только с замирающей душой! Потом была и «Игра воды» Равеля. Он играл её медленнее, чем Рихтер и Гилельс. Но какие были тембры! И будто не рояль это вовсе, а что-то божественно звучащее! На бис он играл Менуэт из сонатины Равеля. В каком-то из этих концертов Топилин играл и «Лесного царя» Шуберта в обработке Листа и наверное ещё что-то, но это память моя не сохранила.

Как-то в разговорах я рассказывал о наших пеших походах на «Столбы». Это всемирно известный заповедник близ Красноярска. Он заинтересовался, и мы договорились летом сходить туда! Нашлась у него и экипировка, и одежда для такого случая. Проводником был мой отец Владимир Петрович Глаголев. Встретились на станции Енисей и пошли целой компанией к лесу, где начинался заповедник. Всеволод Владими-

рович оказался хорошим ходяком! На скалы мы лазили, но на самые доступные! Он хорошо схватывал приёмы лазания, элементы скальной техники! Я старался быть возле него. Когда мы отдыхали на вершине одного из перевалов, он оглядывал открывающуюся панораму, этикие «лесные дали», а однажды, разглядывая в тихую безветренную погоду как колеблются листья на осине, сказал:

– Вот такое должно быть пиано!

Этот поход запомнился, остались фото с Топилиным.



*В походе на «Столбы». Короткий привал.
 Слева – В. В. Глаголев*

Я читал статьи о Топилине в Интернете. Там есть мысль о не товарищеском отношении к нему Ойстраха! В ответ на это вспомнил, как однажды Топилин сказал мне, что получил посылку от Ойстраха. В свёртке, который ему передали, оказалось пальто Ойстраха, драповое с каракулевым воротником! Топилин его померил и ...утонул в нём! Я думаю, что Давид Фёдорович знал это и посылал пальто для продажи! Интересно, кто его купил? Сейчас бы это был такой драгоценный антиквариат!!!

Топилин получал письма от наших выдающихся музыкантов, Якова Зака, других не вспомню. Он был в курсе всех музыкальных событий. У меня вызвало удивление, что он знал записи. Как-то слушали со студентами «Карнавал» Сен-Санса. Когда зазвучал «Лебедь», он тут же сказал:

– Оооо! Шафран!

А про оперы Россини «Золушка» и «Итальянка в Алжире» я только упомянул, как он тут же сказал:

– Это Зара Долуханова!!!

Жил он более чем скромно, в съёмной комнате полуподвального типа, заставленной какими-то сундуками, столами, шкапами, между которыми надо было пробираться к дощатой кровати. Там было вечно темно! Я иногда провожал его домой и заходил к нему. В один мой приход я увидел на столе книгу Гёте на немецком языке. Это был «Фауст»!

– Вы читаете его в подлиннике?

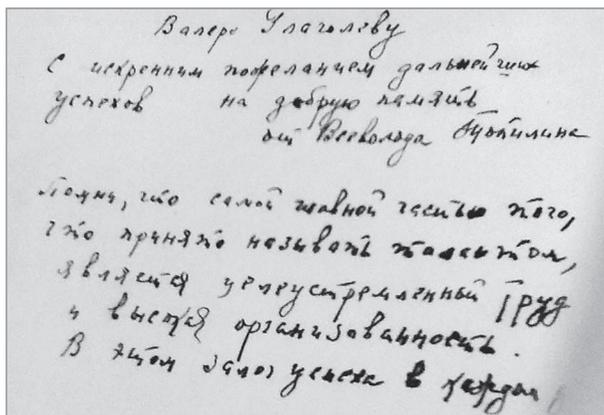
– Да, а Гёте надо читать только на родном языке! Это, пожалуй, самый великий поэт и писатель всех времён!

– А как же Пушкин?

– Ну, этот, конечно, мельче!

Мне вдруг стало обидно за «наше всё»! Но мы ведь не читали в подлиннике ни Сартра, ни Гёте, ни Лессинга. Может, он прав? Я как-то привык ему верить во всё. Это была наша последняя встреча. Он взял с полки книгу «Письма Рахманинова» сделал надпись и подарил её мне. На странице было написано: «Валере Глаголеву с искренним пожеланием дальнейших успехов на добрую память от Всеволода Топилина. Помни, что самой главной частью того, что при-

нято называть талантом, является целеустремлённый труд и высокая организованность. В этом залог успеха в каждом деле».



Дарственная надпись В. В. Топилина

Мне стало грустно, расставание – всегда печаль!

В консерватории я на четвёртом курсе учился у Исера Исааковича Слонима. Ему я рассказывал о Топилине. Как-то он ездил участвовать в жюри и возил своего ученика Мишу Богуславского в Москву. Вернувшись, он тут же мне сказал:

– Тебе привет!

– От кого?

– От Топилина!

Я чуть не задохнулся от радости и удивления.

– Он меня помнит?

– Я назвал фамилию, он назвал имя!

Прошло ещё сколько-то лет, и судьба занесла меня в украинский городок на Донбассе Дзержинск! Это было в 1970 году. Тогда ко мне подошла незнакомая мне женщина и сказала: «На этой неделе в Киеве скончался Всеволод Владимирович Топилин». Стало как-то очень пусто, нужно было свыкнуться с мыслью о том, что его нет...

Я читаю статьи о нём в интернете! Там сказано, что у него отняли славу, жизнь и прочее. Но мы-то чем виноваты? Почему у НАС отняли ГЕНИЯ, почему мы не можем наслаждаться его искусством?

Как мы наслаждаемся игрой Гилельса, Рихтера! А ведь он был им ровня!!!

Нет ответа...

А вот то, что не вошло в текст воспоминаний.

● Слышал ли он мои выступления на экзаменах, академконцертах? Да, слышал и однажды высказался без всякой инициативы с моей стороны!

Он сказал, что я хорошо играл и что он «думал будет хуже». Взятые в кавычки слова процитированы в точности, и это его характеризует определённым образом, заставляет размышлять о многом. Я играл этюд № 4 ор. 10 Шопена, Сонет Петрарки № 104 Листа и Концерт Мендельсона № 1, части 2-ю и 3-ю.

● Я тогда очень увлекался магнитофонами! Купил на стипендию (140 р.) магнитофонную приставку (500 руб.) и записывал все, что передавали по радио. У нас был радиопреемник «Всеволновый супергетеродин СВД-9», точно такой, как стоял в кабинете Сталина. Кассеты хватало только на 10 минут и приходилось слушать и стирать! Это мне невероятно помогло в изучении музыки. Аппарат «Днепр-5», что был в училище, казался мне фантастическим сооружением. На нем-то я и осуществил запись второго концерта Топилина. Сохранялась до 1999 г. его запись 31-й сонаты Бетховена и «Игры воды» Равеля! Я их очень много раз прослушал! Сейчас (увы) не могу их найти! Где-то затерялись при переездах²...

Существуют или студийные записи Топилина?

Да! Существуют записи Ойстраха и Топилина. Выпущена шеллачная пластинка (25 см) с исполнением пьес Бетховена: на одной стороне – Рондино и на обороте – Менуэт! Видимо, в обработке Крейсера. На этикетке это не обозначено. Этот диск был переиздан позже, три-четыре года спустя. Он был в библиотеке Красноярского училища. Я держал в руках и первый вариант, и последующий! Хочется думать, что они сохранились у филофонистов-коллекционеров. Там слышен уровень мастерства Топилина-концертмейстера.

² В одном из последующих писем В. В. Глаголев с радостью сообщил о том, что он нашел эти записи. Он их отцифровал и прислал С. Ю. Юшкевичу для возможного включения в диск аудиозаписей В. В. Топилина. – ред. – Е. П.

● И еще об одном музыканте, также безвременно ушедшем от нас: по слухам, об ученике Нейгауза Афанасьеве³. Это был музыкант высшего уровня! Должен был участвовать в Первом конкурсе Чайковского (тоже по слухам), но был не «взят» из-за чего-то (пристрастия к алкоголю). Это вытолкнуло из колеи, и начались его мытарства. Он регулярно увольнялся из консерваторий и добрался до Новосибирска. Его игру я могу сравнить в чём-то с игрой Топилина! Он работал в Новосибирской Консерватории год с небольшим, дал сольный концерт, который ошеломил всех! Потом, через несколько лет в Абакане, (я там был уже зав. отделением, это был 1974 год) я, по вызову директора Спивака Л. А., пошёл в его кабинет и в приёмной увидел сгорбленного старичка, который вежливо поздоровался (даже с некоторым подобострастием) со мной. Спивак сказал мне, что Мэри Симховна Лебензон хлопчет, чтоб мы взяли Афанасьева в училище. Мы взяли. Тоже концертмейстером и тоже потом дали учеников. Он часто заходил ко мне в класс и иногда, тайно от меня, занимался с моими учениками. Всё было бы хорошо, но он был в состоянии опьянения!!! Я, конечно, сердился и выговаривал ему за это. Все подоконники в моём классе были в пузырьках из-под валерьянки, он часто занимал у меня десятку, но был честным и всегда отдавал с зарплаты. Как-то после соответствующего разговора он предложил мне что-нибудь сыграть. Я полез в шкаф и взял сверху ноты Первого концерта Чайковского. Я знал его на память.

С листа он читал так, будто учил это всю жизнь! Звучал оркестр, во всех тембрах и инструментах. Тутти было полным, мощным, и вот я вступил. Так я не играл никогда! Это было какое-то наваждение, на меня снизошёл гений. Это был, вероятно, его гений, который слегка задел крылом и меня, по ошибке, быть может. Мы сыграли концерт до конца, в трёх частях. Он сказал мне свои замечания по октавам 1-й части.

– *Вот исправил, и будет грандиозно!*

³ Дополнение к тексту воспоминаний, в котором автор вспоминает пианиста Афанасьева мы решили сохранить, во первых, потому что в нем речь идет и о В. В. Топилине, и, во вторых, в надежде, что кто-нибудь вспомнит об Афанасьеве в связи с предполагаемым его пребыванием в Харькове и Киеве. Мои усилия по поиску его следов в Харькове были безуспешными. – ред. – Е. П.

Я сыграл ему ещё Песню без слов Мендельсона и Прелюдию Рахманинова до-диез минор

– Ну, публика будет в восторге!

Яду в его словах не было, но я понимал «своё место» в этом мире.

– Валера! Давай займёмся мелкой техникой, выучи «Игру воды»!

Я немедленно согласился!

Он попросил меня достать ему ноты сонат Шопена. И тут же стал играть финал си-минорной сонаты, те кружева из восьмых. Я остановился, как вкопанный! Звучало так же, как я слышал у Топилина. Хотелось воскликнуть:

– Это же Топилин! Как в воспоминаниях В.Сулина: «Это же Генрих!».

Он в этот момент был совершенно трезв! Мы пошли из училища, я домой, воодушевлённый событиями, он в аптеку, за валерьянкой, наверное! По пути разговаривали! Выяснилось, что он работал в Харькове и Киеве.

– Я там играл концерт фа-минор Шопена и переиграл самого Топилина! Так все говорили!

И я в это поверил сразу! Я много раз слышал этот концерт в фрагментах. Топилин любил играть разные куски и восхищаться тончайшими нюансами!

– Ты понимаешь, Валера? Вот послушай, вот... вот, понимаешь?

Я, конечно, кивал головой.

– Ну, ничего! Вот влюбишься, только не в это (тут Топилин делал рукой движения, моделирующие фигуру женщины), а по-настоящему, тогда будешь всё понимать!

То, что я цитирую, как слова Топилина, я запомнил на всю жизнь и пишу их с очень высокой степенью точности! Я думаю, какие схожие судьбы по итогам, по уровню одарённости, и какие разные по причинам!!! Это заставляет размышлять о жизни...

12.04.2016 г.

Ігор Гусєв

КРЕАТИВНІ МЕТОДИКИ ВИХОВАННЯ МУЗИКАНТА У МАЙСТЕРНІ В. В. ТОПІЛІНА¹

З видатним майстром музичної педагогіки, піаністом світового рівня Всеволодом Володимировичем Топіліним щаслива доля звела мене у квітні 1965 року, коли учнем 11 класу КССМШ імені М. В. Лисенка я готувався до вступу на фортепіанний факультет Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. Вже з першого заняття я був вражений його інтерпретацією та музичним сприйняттям творів з програми, що я готував до вступу в консерваторію. В майстерних показах Всеволода Володимировича домінувала така переконливість його концепції виконавства, яка одразу сприймалася учнем як єдина можлива інтерпретація виконання цих творів. Пізніше, вже студентом консерваторії класу професора В. В. Топіліна, я переконався у вірності свого першого враження. Звичайно, професіоналізм фортепіанної школи Генріха Нейгауза, асистентом якого В. В. Топілін був наприкінці тридцятих років минулого століття у Московській консерваторії, став основою його педагогічної майстерні і сформував власний стиль виховання піаністів. Це, перш за все, домінуюча роль ритму у фортепіанному виконавстві, висока якість кантиленного звуковидобування, досягнення філігранної техніки та наявність постійного слухового контролю під час виконання творів. Але коли ця унікальна методика майстра підтверджувалася особливим прийомом – високоякісним власним виконанням твору, тоді сумнівів щодо можливості якоїсь іншої інтерпретації у студента не виникало.

Геніальність виконавця В. В. Топіліна була очевидною. Інтелігентний, стриманий у своїх вчинках і висловах, лаконічний у розмовах, Всеволод Володимирович усі свої зауваження одразу озвучував на роялі. Блискуче читання з листа допомагало йому практично будь-який твір довершено виконати вперше побачивши ноти. Його гра захоплювала, складалося враження, що ти не в класі, а на філармонічному концерті. Одразу розумів, що перед тобою піаніст світового рівня,

¹ В оригіналі – на українській мові (ред. – О. П.).

адже не дарма він був солістом Московської філармонії та акомпанував самому Давиду Ойстраху, і навіть Святослав Ріхтер навчався на першому курсі консерваторії у В. В. топіліна. Заняття закінчувалося його влучними зауваженнями, після чого давалися конкретні завдання на наступний урок, які студент сприймав як імператив для свого подальшого музичного розвитку. Обов'язковою вимогою Всеволода Володимировича було вивчення на перше заняття напам'ять тексту заданого твору. Мені він казав: «музика – найшляхетніша і чиста жінка, якщо ти її насправді кохаєш – вона тобі завжди віддячить взаємністю, але коли кохання не щире і ти його зрадиш – музика ніколи тобі цього не пробачить». Сам він був до безтями закоханий у музику та відчував світ музикою. Тому я на все життя запам'ятаю ті заняття, коли він сідав за рояль і блискуче грав з листа протягом всього уроку, даючи неповторні майстер-класи, які навчали справжньому піанізму. Згадую одне з таких занять першого курсу, де я грав на пам'ять заданий мені *Ноктюрн сі-мажор оп. 9 № 3* Ф. Шопена. Всеволод Володимирович вислухав, зробив зауваження і потім, сівши за рояль, почав з листа неперевершено виконувати всі *Ноктюрни* Ф. Шопена. Захват, який я тоді відчув, прослухавши всі ноктюрни, я переживаю все своє життя, і досі переконаний, що взагалі грати *Ноктюрни* Ф. Шопена інакше неможливо. Одним заняттям майстер показав високий клас виконавства, урок педагогіки і зразок для наслідування.

Свій день народження В. В. Топілін завжди відзначав 10 грудня у Всесвітній день захисту прав людини. Н мою думку, це був символічний протест проти його незаконного арешту та тринадцятирічного ув'язнення у сталінських таборах. Нещодавно в архівах була знайдена дата його дійсного народження – 9 лютого 1908 року. Всеволод Володимирович виховав цілу плеяду видатних музикантів, які гідно продовжують розвивати найзначніші концепти його музично-педагогічної майстерності у різноманітних навчальних закладах світу. Пам'ять про видатного вчителя, невизнаного генія назавжди залишиться як у моєму серці, так і у серцях усіх, хто його знав.

(Топілін Всеволод Володимирович (1908–1970) // Київська фортепіанна школа.

Імена та часи. Колективна монографія / [автор проекту Т. О. Рощина]. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. — С. 226–227).

М. М. Дубров

ВОСПОМИНАНИЕ ДЕТСТВА

В 1954 году мой отец, Михаил Соломонович Дубров, руководил в Красноярске оркестриком – играли в парках и кинотеатрах. Домашняя легенда гласит, что в здании театра появился заключённый из лагеря. Когда отец поговорил с ним и понял, что это В. В. Топилин (концертмейстер Д. Ф. Ойстраха), он пошёл к Первому секретарю партии и сказал, что без этого заключённого они не могут существовать, и оркестр должен с ним репетировать и делать программы. Первый партийный начал орать, что отца тоже посадят, и т. д. В конце концов, разрешение было дано, и Топилин, ещё числясь в лагере, стал ночевать в театре (филармонии). Отец рассказывал, да и все знали, что он был тихий нормальный человек до первой рюмки, а дальше было не остановить.



В. В. Топилин – крайний слева. Рядом с ним – М. С. Дубров. Красноярск, лето 1955 г. (Фото В. В. Глаголева)



В 1965–66 учебном году в Донецк приехал В. В. Топилин с учениками. Отец играл в оркестре. Был чудесный концерт, и мои родители пригласили партийных боссов на обед. Всё культурно. Встаёт Топилин и произносит тост: «Я хочу выпить за человека, который вытащил меня из говна!». Тишина. Топилин выпил за моего отца, и весь партийный состав был просто ошарашен. Я надеялся у него учиться, но до моего поступления он внезапно умер.

У Рихтера написано, что когда он услышал игру Топилина, то решил стать пианистом. Мой отец всегда просил Топилина сыграть ему Первую балладу Шопена. Для моего отца это был эталон исполнения.

С. А. Евдокимов

В. В. ТОПИЛИН И ЕГО УЧЕНИКИ

В Донецкой консерватории имени С. Прокофьева с первых лет основания этого учебного заведения, еще как филиала Харьковского института искусств, и до сегодняшнего дня на кафедре специального фортепиано работают выпускники В. Топилина – Михаил Легоцкий, Александр Витовский и Вячеслав Бойков. Оценивая в общих чертах их многогранную профессиональную и общественную деятельность, совершенно недостаточно охарактеризовать их как ведущих педагогов кафедры. Каждый в отдельности – яркая педагогическая и артистическая индивидуальность, однако их объединяет нечто общее, несомненно, исходящее от выдающегося учителя: совершенный пианизм и подлинный артистизм, тонкое ощущение стиля, глубокое проникновение в образный строй произведения, в его тончайшие интонации и еще – неуловимое «нечто», определяющее художественную индивидуальность, творческое лицо, чарующее и, как магнит привлекающее к себе учеников, слушателей, почитателей.

Несправедливо было бы умолчать о педагогических заслугах еще одной выпускницы В. Топилина – Э. И. Поповой (Домановой), ведущего педагога Донецкого музыкального училища, воспитавшей не один десяток высокопрофессиональных пианистов.

Многогранность творческой личности В. Топилина – пианиста-виртуоза, педагога, тонкого и чуткого ансамблиста – отчетливо воплотилась в его учениках. По-настоящему приятен и плодотворен непосредственный музыкантский и человеческий контакт с этими пианистами. Яркая ансамблевая сторона творческой личности их учителя – партнера самого великого Д. Ойстраха – благотворно осенила учеников своим сиянием. Большое удовольствие музицировать с ними испытали мои коллеги – скрипачи и виолончелисты; лично мне пришлось испытать это удовольствие в часы творческого общения с В. Бойковым, и в камерном ансамбле, и как руководителю камерного оркестра студентов, аккомпанировавшему его сольной партии.

(Лисенко Л. Ф. Павло Кіндратович Луценко та його учні: шляхи формування харківської піаністичної школи. — Вид. 2-ге, доп. — Х.: Лівий берег, 1998. — С. 65–66).

Ермаков В. В., Фадеева Е. В.
ВСЕВОЛОД ВЛАДИМИРОВИЧ ТОПИЛИН: ВЕЛИКИЙ
МУЗЫКАНТ И ПИАНИСТ¹

Всеволод Владимирович Топилин родился 9 февраля 1908 года, в Польше в городе Янов Яновского уезда Люблинской губернии (ныне город Янув-Любельский Яновского повята Люблинского Воеводства). После пережитых трагических лет отмечал свой день рождения 10 декабря во Всемирный день защиты прав человека.

Отец Всеволода Владимировича – генерал императорской армии погиб в боях с Красной армией. Свое дворянское прошлое Всеволод Владимирович вынужден был скрывать всю жизнь. Он был фундаментально образован по гуманитарным предметам, в совершенстве владел немецким и французским языками, начальное музыкальное образование получил у частных учителей княжеского происхождения.

Волею судьбы семья Всеволода Владимировича оказалась в Харькове, где он в период с 1924 по 1928 годы обучался на фортепианном факультете Харьковской консерватории² в классе известного украинского пианиста, профессора Павла Кондратьевича Луценко (1873–1934 гг.). С 1929 г. начинается активная сольная гастрольная деятельность Всеволода Владимировича, с широким диапазоном исполняемых произведений (Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Р. Шуман, Й. Брамс, Ф. Лист, П. И. Чайковский, А. Н. Скрябин).

В 1930 году берет свое начало творческое содружество В. В. Топилина с Д. Ф. Ойстрахом, продлившееся до 1941 года. Помимо концертов, с 1936 года дуэтом осуществлялись записи на грампластинки (произведения Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, Р. Вагнера, П. И. Чайковского, И. Альбениса).

¹ Использованы материалы семейного архива В. В. Ермакова – Е. В. Фадеевой. Текст печатаем с небольшими сокращениями в части повторения общеизвестных фактов и событий, сохраняя как самое ценное то, что авторы узнавали от самого Топилина (ред. – Е. П).

² Тогда – Музыкально драматический институт.

В 1932 году Всеволод Владимирович переезжает в Москву, начинает работать в Московской филармонии и Всесоюзном гастрольном бюро. Возможности музыкального общения и концертных выступлений значительно расширяются – этот период ознаменован ансамблированием с известными музыкантами Мироном Полякиным, Зоей Лодий, выдающимся виолончелистом Морисом Марешалем и другими исполнителями, счастливая судьба которых свела их с высочайшим Маэстро – Всеволодом Владимировичем Топилиным.

Совершенствование пианистического мастерства молодой музыкант продолжал у Константина Игумнова. Тесное общение с Болеславом Яворским, посещение руководимого им Баховского семинара в Московской консерватории повлияло на инициативу В. Топилина в создании «Кружка по ознакомлению с музыкой». Постигание творчества Й. С. Баха, интерпретация его произведений, как впрочем, и произведений А. Н. Скрябина, по воспоминаниям В. В. Топилина, «инкрустировались» в исполнительство посредством идей Б Яворского. Блистательное владение чтением с листа стало определяющим в иллюстрации слушателям произведений современных композиторов.

Работая во Всесоюзном гастрольном бюро и Московской филармонии, Всеволод Владимирович вместе с Д. Ойстрахом и Г. Гинзбургом с колоссальным успехом гастролирует в 1935–1936 году в Прибалтике, Польше, Германии, Швеции.

Поступление в 1938 году в аспирантуру («Школу высшего мастерства») Московской консерватории в класс профессора Г. Г. Нейгауза явилось знаковым событием в жизни В. В. Топилина, со временем ставшего ассистентом своего Учителя. В этом, без преувеличения, грандиозном творческом тандеме двух музыкантов редко можно совпали мощнейшие интеллектуальные и мировоззренческие векторы, единство взглядов на фортепианное исполнительство, свободное владение несколькими иностранными языками, знание классической и современной философской и художественной литературы, поэзии, живописи.

Вторая мировая война трагически изменила всю жизнь Всеволода Владимировича. В июле 1941 года он добровольцем ушел в Московское народное ополчение. В октябре под городом Вязьмой Смо-

ленской области, получив ранение, был взят в плен. В лагере был помещен в отделение смертников, без пищи, обреченных, по существу, на медленную смерть. Смена руководства лагеря изменила положение В. Топилина. В квартиру начальника лагеря привезли рояль. Всеволод Владимирович вспоминал, что начальник, выяснив, кто может настроить инструмент, направил его выполнить работу. Этот эпизод практически спас музыканту жизнь: германский майор, комендант концлагеря, услышав, как он сыграл Прелюдию C-dur из I тома ХТК Й. С. Баха, помог оформиться «ОСТ-овцем», что дало Всеволоду Владимировичу возможность выступать в малочисленной концертной бригаде на оккупированной территории стран Европы, обслуживая немецкие воинские части, и работать органистом. В период 1943 – до мая 1945 года В. Топилин жил в Германии, одно время, числясь сотрудником генетической лаборатории советского ученого-генетика Николая Васильевича Тимофеева-Ресовского³.

Надежды на возвращение домой, на возможность вновь заниматься исполнительством и педагогикой закончились арестом, Всеволод Владимирович был репрессирован и приговорен к ВМН (высшей мере наказания) – расстрелу, который впоследствии был заменен 11 лагерными годами. Трое суток в камере смертников, по словам Всеволода Владимировича, «показались мне вечностью». Отбывал их Всеволод Владимирович в режимном лагере № 7 (Озерный ИТЛ – ГУЛАГ НКВД СССР) в г. Игарка, Туруханского района Красноярского края. Работа на лесоповале, со временем, была заменена В. Топилину обязанностями лагерного фельдшера. В 1954 году он был амнистирован (но не реабилитирован) с разрешением проживания в Сибири. Несмотря на боли в руках и плечевых суставах после лагерной работы, выступал с сольными концертами в Красноярске и преподавал.

Всеволод Владимирович продолжал восстанавливать пианистическую форму, наверстывая упущенные годы исполнительства. В 1956 году он вернулся в свою alma mater – Харьковскую консерваторию – и до 1962 работал также в специальной музыкальной школе-десятилетке.

³ Факты биографии В. В. Топилина использованы Д. Граниным в повести «Зубр» (Гранин Д. Зубр // Новый мир, 1987. — № 12).

В Киев Всеволод Владимирович приехал в 1962 году по приглашению ректора Киевской консерватории им. П. И. Чайковского А. Я. Штогаренко. Приезд музыканта высочайшего уровня, каким был В. Топилин, явился мощнейшим импульсом для музыкальной жизни Киева и творчески сфокусировал жизнь фортепианного факультета.

Квартиру В. В. Топилин получил через несколько лет после приезда в Киев, а первым киевским адресом стало предоставленное директором О. П. Белофастовым полуподвальное помещение КССМШ им. Н. В. Лысенко, в то время находившейся на ул. К. Ворошилова (сейчас ул. Ярослав Вал). Там произошло знакомство одного из авторов статьи, в то время завуча КССМШ, с Всеволодом Владимировичем, и с этого времени началась их человеческая и творческая дружба. «Это были очень теплые доверительные отношения. Вышеизложенные факты биографии В. В. Топилина я узнал из его рассказов, инициатива всегда исходила от него, а я был благодарен за его откровение и доверие» – вспоминает Виктор Владимирович Ермаков⁴.

Это полуподвальное помещение представляло собой холл, в котором располагались входы в комнаты. По соседству с Всеволодом Владимировичем жил студент консерватории, впоследствии, Народный артист СССР, Анатолий Мокренко с женой. У Всеволода Владимировича жилье состояло из маленького коридора и комнаты с небольшим окном. Сюда в 1963 году приходил Г. Г. Нейгауз и один из дней своего пребывания в Киеве провел наедине с Всеволодом Владимировичем⁵.

«До получения квартиры в Дарнице (в то время отдаленный район Киева) Всеволод Владимирович часто оставался ночевать у меня дома на ул. Пушкинской. В эти вечера делился сокровенными воспоминаниями. Спустя несколько лет ему выделили двухкомнатную квартиру в новостройках, это был самый крайний дом, из окна открывался вид на небольшое поле, за которым виднелся лес. В эту же квартиру к нему приехала из Красноярска Валентина Порфирьев-

⁴ Ермаков Виктор Владимирович – в то время (1962–1986) завуч КССМШ им. Н. В. Лысенко.

⁵ Именно в этот день известный киевский фотохудожник Леонид Александрович Левит запечатлел эту встречу (ред. – Е. П.).

на Пегова; их знакомство состоялось, когда он там проживал после ссылки. По специальности она была вокалисткой и работала непродолжительное время в КССМШ им. Н. В. Лысенко иллюстратором в классе концертмейстерства.

Потом была квартира в центре города на ул. В. Чапаева (сейчас ул. Вячеслава Липинского) значительно ближе к консерватории, но квартирой это назвать трудно, что-то вроде мансарды. Всеволод Владимирович страдал приступами стенокардии, и ему легче было добираться на работу.

Как-то после вступительных экзаменов на фортепианном факультете мы встретились с Всеволодом Владимировичем в консерватории, это был жаркий июль, он пригласил меня вместе пообедать в ресторане, но я отказался по причине свидания с моей будущей женой. Он был очень этим воодушевлен, и мы вместе пошли в цветочный магазин возле гостиницы «Днепр» выбирать цветы. Всеволод Владимирович проявил себя профессиональным флористом, букет был составлен из летних сиреневых ирисов в воздушном обрамлении белых гипсофил. Таким образом, делать предложение мы поехали вдвоем. Приход жениха «с сопровождающим» вызвал некоторое недоумение родителей невесты. Всеволод Владимирович был в восторге от моего выбора и супругу впоследствии неизменно называл Леночкой. Наша свадьба состоялась в октябре, и с этого времени Всеволод Владимирович стал членом нашей семьи. В уютной обстановке нашей квартиры с камином Всеволод Владимирович, отгаивая израненной страшными жизненными испытаниями душой, вспоминал «живые» концерты В. Фуртвенглера, Г. фон Караяна, О. Клемперера, В. Гизекинга, А. Корто, К. Бема, Э. Фишера, М. Андерсен с совершенно изумительными, благодаря большому опыту и эрудиции, комментариями.

Помимо дружеских, человеческих отношений с Всеволодом Владимировичем нас объединяла общность творческих подходов в исполнительстве, педагогике. Многие мои ученики после окончания КССМШ им. Н. В. Лысенко, поступив в Киевскую консерваторию учились у Всеволода Владимировича – В. Кошуба (Народный артист Украины), И. Гусев (Заслуженный работник культуры Украины, профессор НМАУ им. П. И. Чайковского), К. Мазуркевич (в 70-е годы солист Черниговской филармонии) и др. Его класс в консерватории

всегда был полон студентами, коллегами и преподавателями из других городов. Вспоминается, при работе над сонатой Es-dur Й. Гайдна, Всеволод Владимирович определял каждую тему как подчеркнуто контрастную. Работа над качеством звука в его понимании всегда была функционально направлена – в произведениях каждого композитора звукоизвлечение имело свои особенности, исключая его форсирование – с неизменным показом за инструментом; он никогда не требовал копирования своего исполнения, направляя педагогические усилия на проявление творческой инициативы.



*После концерта. Слева направо: В. В. Топилин,
Народный артист Украины В. В. Кошуба, В. В. Ермаков (Киев, 1966 р.)*

Перед конкурсом Ф. Шопена, который должен был состояться в 1970 году, Министерством культуры Украинской ССР Всеволод Владимирович был назначен председателем отборочного прослушивания, проходившего во Львове, а я был секретарем. Я знал Всеволода Вла-

димировича не один год, но каждый раз он раскрывался по-новому, никогда в процессе обсуждения не позволял себе категоричных высказываний, свойственных некоторым мэтрам. Огромный багаж музыкальных впечатлений, его авторитет, конкретность оценок при анализе каждого участника в сочетании с интеллигентной скромностью, позволили провести это прослушивание бесконфликтно, оставив восторженную легкость от общения с этим выдающимся пианистом.

В нашей семье росла дочь, в памяти которой сохранились впечатления от общения с Всеволодом Владимировичем⁶.

«Будучи маленькой девочкой, влюбленной в музыку, я с особым трепетом, внутренним волнением, подсознательно еще не зная и не осознавая масштаба личности Всеволода Владимировича – этого Великого музыканта и пианиста, ожидала его прихода. Он обладал магической аурой обаяния, а его светлые глаза излучали притягательную, неиссякаемую глубину. Всеволод Владимирович, находясь у нас, мог часами играть, компенсируя утраченные возможности. Он открывал для меня мир Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, тонченно изысканные мазурки и филигранные вальсы Ф. Шопена, прелюдии и этюды А. Н. Скрябина и многих других композиторов. Поражали его руки: суставы были утолщены, но при этом все звучало необыкновенно легко, создавая в воображении ощущение естественности, легкости, парения. Однажды, сидя за инструментом, Всеволод Владимирович взял меня к себе на колени и спросил: “Будешь у меня учиться?”. Я о таком счастье даже не могла мечтать. Через полгода Всеволода Владимировича не стало. Когда мы узнали об этой трагедии, я впервые увидела полные слез глаза папы. До сих пор это ощущение невосполнимой утраты в моей памяти. Похоронили Всеволода Владимировича на Берковецком кладбище»⁷.

Читала в юности повесть Д. Гранина «Зубр», но сейчас, снова к ней обратившись для работы над этой статьей, многое воспринимаю и осмысливаю по-иному. Только в памяти неизменно живет образ Всеволода Владимировича, излучающий доброжелательность,

⁶ Из воспоминаний В. В. Ермакова.

⁷ Из воспоминаний Е. В. Фадеевой.

теплоту к окружающим его людям, доступность в общении, восторженное мировосприятие, любовь и преданность Музыке. Осознаешь, как в этом хрупком человеке, прошедшем через страшные испытания, аккумулировалась мощная жизненная, интеллектуальная и творческая энергия. Такие личности, как В. В. Топилин, появляются раз в столетие, а, возможно, и тысячелетие, и все, кто имел возможность с ним общаться, прикоснуться к его творчеству, его таланту, могут себя считать счастливыми людьми, и мы относимся к их числу. Светлая ему память.

Октябрь 2016, г. Киев.



А. Задерацька
ВСЕВОЛОД ВОЛОДИМИРОВИЧ ТОПІЛІН¹

В. В. Топілін народився у 1908 році. Музичну освіту він одержав спочатку у Харківському музично-драматичному інституті у класі професора П. К. Луценка, згодом консультувався у Москві у К. М. Ігумнова, а з 1938 року навчався в аспірантурі у Г. Г. Нейгауза.

Концертна діяльність В. В. Топіліна розпочалась у 30-х роках у Харківській філармонії та радіокомітеті і була надзвичайно інтенсивною. Пізніше він працює у Московській філармонії, у Всесоюзному гастрольному бюро і радіокомітеті. З 1930 року починається його творча співдружність з Давідом Ойстрахом, яка триває до початку Великої Вітчизняної війни. З ним він записує платівки з виконанням багатьох творів.

Концертні виступи В. В. Топіліна та Д. Ф. Ойстраха відбувалися не тільки у Радянському Союзі, а і за його межами. В останні роки у Києві Всеволод Володимирович багато грав з О. В. Кривою, О. М. Пархоменко, М. Ю. Чайковською та іншими музикантами.

В. В. Топілін володів високою культурою музиканта-професіонала, інтелектом, виконавською волею, надзвичайно широким світоглядом, виключною допитливістю. Йому було притаманне глибоке розуміння сутності музики, тонке відчуття стилю та колориту твору, ясність художніх намірів. Він умів обґрунтувати виконавські засоби втілення змісту аналізом закономірностей музичної мови. Велику роль в цьому зіграло спілкування з багатьма видатними музикантами: Б. Л. Яворським, О. Клемперером, А. Казадезюсом та ін., які разом з його чудовими вчителями мали помітний вплив на формування його творчих поглядів.

В. В. Топілін-піаніст відзначався шляхетним та різноманітним звуком, раціональною технікою. Але головне полягає в тому, що він навчав інших свідомо йти необхідними шляхами до оволодіння цими якостями. Він ніколи не залишав учня безпорадно борстися в пошу-

¹ В оригіналі – на українській мові; стаття відредагована, з неї вилючена помилкова інформація (ред. – О. П.).

ках рішення тих чи інших проблем, а давав точні рекомендації, які демонстрували реальні можливості інструменту, піаністичного апарату для досягнення необхідної цілі.

Особистість В. В. Топіліна мала великий вплив на формування величезної кількості піаністів. Справою його життя було служіння мистецтву. Він ненавидів рутину, знаходився у постійному пошуку ідеалу. Його клас був постійно відкритий для всіх, уроки часто перетворювались на імпровізовані концерти. Всеволод Володимирович, володіючи винятковою ерудицією, знанням музики, з легкістю ілюстрував свої думки блискучим показом на фортепіано.

В. В. Топілін-педагог був вимогливим вихователем. Він прагнув прищепити своїм учням потяг до знань, дбайливе «лицарське» ставлення до музики, добивався повної відданості своїй справі, творчого підходу в процесі виконання на естраді.

Спілкування з прекрасним музикантом дарувало величезне задоволення. І студенти, і колеги по роботі часто поза класом одержували насолоду від його захоплюючого аналізу геніальних творів великих композиторів, розповідей про враження від зустрічей з видатними музикантами та ін.

Передчасна смерть В. В. Топіліна у 1970 році стала великою втраченою для українського мистецтва. Його ім'я і сьогодні освячує роботу фортепіанного факультету Київської консерваторії.

Всього за вісім років роботи в Київській консерваторії В. В. Топілін виховав велику кількість піаністів, чия діяльність пов'язана з провідними музичними закладами України: М. Степаненко, О. Муравський, С. Сильванський, Н. Дереновська, Н. Козіна (Київська консерваторія); В. Новиков (Київська філармонія); І. Тахаєва (КССМШ ім. М. В. Лисенка); В. Бойков, О. Вітовський, М. Легоцький, В. Бакіс (Донецька консерваторія) та ін.

(Топілін Всеволод Володимирович (1908–1970) // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. Колективна монографія / [автор проекту Т. О. Рощина]. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. — С. 210–211.)

Н. А. Каравай

**ВОСПОМИНАНИЯ О ВЕЛИКОМ МУЗЫКАНТЕ
С ТРАГИЧЕСКОЙ СУДЬБОЙ**

Всеволод Владимирович Топилин возглавил кафедру специального фортепиано в Ростовском музыкально-педагогическом институте (ныне это Академия музыки имени С. В. Рахманинова) в 1967 году. Это была возрожденная Донская консерватория, существовавшая до Великой Отечественной войны. Заведование кафедрой в Ростове-на-Дону он совмещал с работой в Киевской консерватории на такой же должности.

У нас на факультете вновь открывшегося заведения было всего пятнадцать студентов. Всеволод Владимирович приезжал на неделю несколько раз в месяц. Элегантный, одетый с иголочки, сыпавший французскими фразами, остроумный и учтивый – это был необыкновенный человек! Хотя учеников у него было всего четверо или пятеро, но занимался он со всеми. Это были, как теперь бы сказали, мастер-классы по всевозможной тематике. Ему можно было поставить на пульт любые ноты и то, как он играл, забыть невозможно! Мы, не отрываясь, смотрели на его руки с набухшими жилами, так мало похожие на руки пианиста. Но эта потрясающая эрудиция, эта гениальная игра! Что-то тут не складывалось.

Мы были молоды, нам не было и двадцати лет, мы были послевоенные, и недавняя война уже не была такой страшной, как еще в 50-е годы, когда жили в страхе, как бы этот ужас не вернулся. И вдруг, в следующий приезд, мы были ошеломлены разительной переменой. Совсем другой человек, с потухшими глазами, который не мог уснуть, требовал вина. Мы с моей подругой Раей Добринской обычно проводжали его в гостиницу, а тут такое! Несмотря на поздний час, вино мы добыли, Всеволод Владимирович успокоился. На следующий день занятия проходили как обычно, но он стал иногда говорить интересные вещи: *«Нейгауз меня не любил, потому что я приезжал из-за рубежа франтом, французский одеколон и все такое, а он ходил в полувоенном френче. И помирился он со мной только в начале 60-х, незадолго до его ухода, когда я был уже в Харькове после лагерей»*. Мы были,

что называется, в ступоре, каких лагерей? Но расспрашивать не решались. И только постепенно по его вскользь брошенным фразам, вроде этой: *«Я во время войны учил немцев играть Баха»*, до нас стал доходить весь ужас произошедшего. И еще одна поразившая нас фраза (дословно не помню, но суть такова): *«Он был хоть и эсесовец, но, по-видимому, меломан, обожал Ойстраха. Он узнал меня, когда нас гнали в лагерь. Почти все ополчение Московской консерватории полегло. Он вытащил меня из лагеря»*.

Постепенно мы стали узнавать, что Всеволод Владимирович, ученик Г. Г. Нейгауза, до войны был концертмейстером Д. Ф. Ойстраха, объездил с ним Европу. Будучи в ополчении, попал в плен, был спасен немецким офицером из концлагеря, и остаток войны жил в Берлине. Вот почему эта фраза: *«Учил немцев играть Баха»*. Уже в 80-х годах, когда вышла в журнале «Новый мир» книга Д. Гранина «Зубр» о судьбе ученого Тимофеева-Ресовского, я прочла одну фразу: *«Накануне взятия Берлина, в лаборатории Тимофеева-Ресовского нашли убежище немало наших людей. И среди них пианист Топилин»*. Судьба всех этих обитателей лаборатории была незавидна: сразу по возвращении в СССР их арестовали, прямо на Белорусском вокзале, – и в лагерь, теперь уже наши. А оттуда вытащить было невозможно. Лесоповал и эти прекрасные руки в таком жутком виде!

Однако вернусь в 67–68 годы, в Ростов-на-Дону. Эти незабываемые уроки, эти незабываемые фразы! Вроде этой: *«Что это у вас музыка без штанов?»*. А я считала, что клавирный d-молл-ный концерт И. С. Баха нужно играть сессо и без педали. Или на коллоквиуме после летнего экзамена, его реакция на мое исполнение Сонаты № 17 Л. ван Бетховена: *«Расскажите-ка, как вы НЕ поняли речитативы в первой части»*.

Еще один эпизод, запомнившийся на всю жизнь. В первых числах июля были гастроли в Ростове-на-Дону Э. Г. Гилельса. Всеволод Владимирович повел нас за кулисы. А вместе с Эмилем Григорьевичем приехала его дочь Елена. Она играла Первый концерт Чайковского, а Эмиль Григорьевич – Третий. Всеволод Владимирович очень трогательно относился к Елене, очень за нее волновался. А мы чуть ли не со слезами смотрели на него. С Гилельсом он учился у Нейгауза. А какие разные судьбы!

К сожалению, только один год мы имели возможность учиться у В.В. Топилова. И последний раз встретились с ним на IV конкурсе имени Чайковского, в 1970 г. Он стоял внизу у лестницы Большого Зала консерватории, абсолютно счастливый! А осенью пришла горестная весть о его кончине. Ходили слухи, что студенты залезли через окно в его квартиру, после того, как он три дня не появлялся в консерватории. И увидели грустную картину. Всего год мы были учениками ВЕЛИКОГО музыканта, но этот год осветил всю нашу дальнейшую жизнь. И хотелось бы, чтобы об этой трагической судьбе узнали как можно больше людей, чтобы помнили.

М. П. Карцуб

ПРЕДАННОСТЬ МУЗЫКЕ

Сколько удивительных мелодий, великих творений прозвучали в исполнении Всеволода Владимировича Топилина за многие годы деятельности талантливого музыканта, требовательного и чуткого учителя.

Хочется всегда восхищаться преданностью искусству Всеволода Владимировича. Несмотря на тяжелейшие периоды жизни, настоящий талант ничто не может убить, он никогда не вянет, не исчерпывается, особенно, когда щедро и без сомнений передается следующим поколениям.

Таких мастеров чтения с листа музыкальных произведений, каким был Топилин, не приходилось встречать. Рукописи современных композиторов, которые знакомили нас со своими творениями, исполнялись В. В. как концертный вариант – вроде он это разучивал давно.

Как-то композитор Ю. Ищенко показал Топилину рукопись своего произведения и прослушав его живое звучание, воспроизведенное талантом, воскликнул: «Неужели я написал такую хорошую музыку!»

А как были сыграны музыкальные прелюдии Н. О. Сильванского! И все это с листа! Естественно, многие композиторы старались обратиться к Топилину, чтобы услышать свои произведения в профессиональном озвучивании – это говорит о многом!

Если бы не жизненные события, которые пришлось пережить Всеволоду Владимировичу, то многие истинные любители классической музыки могли бы наслаждаться игрой выдающегося пианиста. Но – увы. Даже приехав по приглашению работать в Киевскую консерваторию, он не был обеспечен достойными жилищными условиями. Предоставив документы в соответствующие органы для получения жилья, он получил ответ, что если бы он был футболистом или вокалистом, а не «пианистом несчастным», то все решилось бы быстрее... Жил он в полуподвальном помещении Киевской музыкальной десятилетки, где окно было ниже тротуара. В последний свой приезд Г. Г. Нейгауз приходил туда в гости.



В Малом зале Киевской консерватории была творческая встреча Г. Г. Нейгауза со студентами фортепианного отдела – такой мастер-класс. Играли студенты разных педагогов. Но когда слушали игру ученика В. В. Топилина А. Витовского, то было очень интересно наблюдать за спором Всеволода Владимировича и Генриха Густавовича! Великий Нейгауз и наш любимый В. В.! Как они слышали друг друга!

А каким удивительным ансамблистом был Топилин! Был концерт с лауреатом международных конкурсов скрипачом О. Крысой, Скрипачу пришлось очень стараться, чтобы приблизиться к высокому уровню пианиста!

Еще запомнился вечер фортепианного трио с очень интересным составом: фортепиано – Топилин, альт – Зиновий Дашак и кларнет (забыла фамилию)...

А каково нам было играть фортепианные концерты разных авторов, когда за вторым роялем сидел Всеволод Владимирович!

Естественно, неподготовленным приходиться на урок по специальности было просто невозможно! Правда, на каждом уроке что-то принималось В. В. и всегда добавлялось что-то новое. Конечно, такому музыканту было трудно выслушивать нашу игру. Но настоящий педагог-профессионал с большой буквы умел поддержать и направить, и это умение потом продолжалось в работе его учеников. Техническое совершенство отталкивалось от звучания без механического спортивного повторения.

Если бы было возможно собрать всех воспитанников Топилина, получился бы весьма представительный форум нескольких поколений, живущих в разных городах и странах.

Трудные студенческие годы, насыщенные не только профессионально-технической, но и нравственной закалкой, вспоминаю с глубиной и почтительной благодарностью.

Я занималась в классе Топилина со второго курса Киевской консерватории. Это был первый год его работы по приглашению в этот замечательный ВУЗ. Занятия в его классе были главной направляющей в моем развитии как профессионального музыканта. В любимом 45 классе всегда звучала музыка, воспроизводимая удивительными пальцами любимого педагога, раскрывая божественное звучание и многогранность Рояля – короля среди всех инструментов!

Во время моей учебы у В. Топилина в классе часто присутствовали окончившие Московскую аспирантуру лауреаты Международных конкурсов Е. Ржанов и Б. Архимович, которые только начинали свою педагогическую деятельность. Для них было поистине большим везением работать рядом с таким талантом!

Когда выступали ученики Всеволода Владимировича, это было всегда заметно – он добивался многотембральности и особых красок фортепианного звука. Произведения каждого композитора исполнялись по-разному, но всегда на первом месте были красота звука и индивидуальность композитора.

Его эрудиция была поистине необъятной! Проигрывая произведения разных форм, Всеволод Владимирович объяснял нам самое главное, и все становилось понятным. Однако угодить ему было очень сложно. Все ученики были разные по музыкальным данным, подготовленности и человеческим качествам. Я находилась в окружении по-настоящему талантливых музыкантов, будущих лауреатов Международных конкурсов. Среди них А. Витовский, М. Легоцкий, А. Муравский, Л. Гузенко (Л. Корженко), М. Бабушкина, А. Мешко, С. Сильванский и др. А становление профессиональной личности В. Бойкова мы вообще имели возможность наблюдать с его юных лет – со времени учебы в десятилетке и до окончания аспирантуры. В дальнейшем он возглавил фортепианную кафедру в Донецкой консерватории и стал основателем конкурса пианистов им. С. Прокофьева. И, кстати, при открытии Донецкой консерватории фортепианная кафедра была сформирована в основном из учеников В. В. Топилина (А. Витовский, М. Легоцкий, В. Бойков), воспитавших многочисленных лауреатов Республиканских и Международных конкурсов.

Занятия всегда проходили в присутствии многочисленных слушателей. Так мы узнали очень много произведений и разных способов работы над ними, не проигрывая их. Как Всеволод Владимирович работал над фортепианными сонатами Й. Гайдна! Фактически он породил удивительные сонаты в репертуаре студентов фортепианного отдела. До сих пор не могу забыть как Топилин работал над G-dur'ной сонатой с Сашей Витовским! Это было удивительное взаимопонимание двух музыкантов, несмотря на разный уровень подготовки и та-



ланта. Для нас Витовский считался ходячей энциклопедией. Он был до глубины души интеллигентным человеком.

Я даже, бывало, пропускала занятия по другим предметам, когда работал Всеволод Владимирович. А когда садились за два фортепиано М. Легоцкий и Топилин, то звуки завораживали, и я еще больше влюблялась в звуки рояля.

А произведения Брамса! Почти все, написанное Брамсом, было пройдено и услышано в классе Топилина. Брамс стал моим любимым композитором!

Гендель и Скарлатти зазвучали по-новому в классе Всеволода Владимировича. Это я сохранила на всю жизнь!

Исключительная обаятельность, огромная эрудиция, и многогранность возможностей музыканта были основной притягательной силой Всеволода Владимировича.

Лучшие традиции русской школы, высокая профессиональная требовательность, безупречный вкус к красоте музыки, предельная искренность, помогающая овладеть секретами инструмента и тайнами искусства – все это было присуще Всеволоду Владимировичу.

Всеволод Владимирович был человеком превосходной культуры с галантностью старой закваски, тонким музыкантом, взыскательным, без малейшей снисходительности к слабостям младших, но доброжелательным педагогом.

О такой выдающейся, талантливой и профессиональной личности, как Топилин, нужно вспоминать как можно чаще и передавать память о нем будущим поколениям.

Н. Козина

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ УЧИТЕЛЕ

У Всеволода Владимировича Топилина я училась, к сожалению, всего один год. Моя учеба в консерватории сложилась непросто: два года я училась в Новосибирской консерватории у замечательного музыканта и прекрасного человека Евсея Михайловича Зингера. Но в 1968 году (я перешла тогда на третий курс) он уехал работать во вновь открытый институт в город Ростов. Евсей Михайлович звал меня с собой, но там надо было или поступать на первый курс, или учиться заочно.

Я оказалась на распутье. Тогда он предложил мне поехать прослушаться к Дмитрию Александровичу Башкирову. Но тот сразу сказал, что в Москве у него нет мест, но может прослушать и, если я ему понравлюсь, возьмет в свой класс в Киеве, где он тоже преподавал. Таким образом, я оказалась в Киеве. Все было хорошо, но в конце учебного года Дмитрий Александрович сказал, что не сможет больше преподавать в Киевской консерватории (у него тогда была интенсивная концертная деятельность плюс большой класс в Московской консерватории). Для меня это было ударом, так как в Киеве я очутилась именно потому, что хотела учиться у Башкирова.

Надо сказать, что в те годы фортепианная кафедра была очень сильной: А. А. Александров, Т. П. Кравченко, В. М. Воробьев, В. В. Сечкин, О. Г. Холодная и другие. Особое место занимал Всеволод Владимирович Топилин. До поступления в Новосибирскую консерваторию я жила и училась в Красноярске и фамилию «Топилин» слышала с детства. Рассказывали, что выдающийся музыкант, ученик Нейгауза, аккомпаниатор Ойстраха после войны был репрессирован, отбывал срок в концлагере, был освобожден после смерти Сталина.

Директор Красноярского музыкального училища на свой страх и риск взял его на работу (так как он не был реабилитирован). Восторженные отзывы о нем я слышала неоднократно, многие брали у него уроки. Всеволод Владимирович оставил значительный след в истории училища.

После окончания третьего курса училища мой любимый педагог Клара Борисовна Нестерова посоветовала мне прослушаться у Все-



волода Владимировича, который в то время преподавал в Киевской консерватории. В назначенное время я, дрожа от страха, позвонила в дверь его квартиры, но весь страх улетучился, когда я его увидела. У Топилина были удивительные глаза, доброжелательный взгляд которых сразу погасил мое волнение. Играла я ему Семнадцатую сонату Бетховена, прелюдию и фугу Баха, «Бабочки» Шумана и Сонатину Равеля. Особенно запомнилось мне, как он, прослушав сонатину и сделав несколько замечаний, достал толстый том фортепианных сочинений Равеля и стал играть подряд: «Ночной Гаспар», «Могилу Куперена», «Благородные и сентиментальные вальсы». Играл он так, что я вышла после урока совершенно ошавевшая и долго сидела на лавочке возле дома, приходя в себя.

Ощущение, что я находилась рядом с необыкновенным человеком, оставило глубокий след. Поэтому вопрос, к кому в класс мне проситься после отъезда Дмитрия Александровича Башкирова, для меня не стоял. Очень благодарна судьбе, что Всеволод Владимирович взял меня к себе.

Жил он в центре Киева, в старом доме, на последнем этаже и часто занимался дома. Урок зачастую начинался с вопроса: «Ты хорошая девочка?», и следовала просьба пришить пуговицу или порезать салат. За это я всегда вознаграждалась чашечкой кофе, который он варил мастерски.

Временем уроки никогда не ограничивались. Особенно мне запомнился урок 31 декабря. Я играла «Могилу Куперена», он каждую пьесу играл сам, работал тщательно над каждой фразой. А потом начинал читать стихи Бодлера, Малларме, Верлена на французском языке. Урок закончился около одиннадцати ночи, я шла домой счастливая. На всю жизнь Всеволод Владимирович привил мне любовь к французской музыке.

В конце учебного года Всеволод Владимирович предложил мне готовиться к конкурсу Баха, но я переходила на последний курс, надо было готовить программу к государственному экзамену. Тогда Всеволод Михайлович добился для меня повторного четвертого курса. Летом я была дома, в Красноярске и в конце августа заболела. Позвонила Топилину предупредить о том, что приеду позже. Я не знала, что слышу его голос в последний раз.

Вспоминаются замечательные концерты с Олегом Крысой и Марией Чайковской, открытый урок с Вячеславом Новиковым и многое другое. Имя Всеволода Топилина навсегда вписано золотыми буквами в историю фортепианного искусства.

Сентябрь 2016 г., Киев.



Л. П. Корженко

ОН НАУЧИЛ МЕНЯ СЛЫШАТЬ МУЗЫКУ

Всеволод Владимирович Топилин – замечательный музыкант, исполнитель, педагог. Его работа была неотделима от его жизни. Уроки этого педагога, исполнение произведений исходили из его личности, его духовной сущности. Всеволод Владимирович был не просто учителем по фортепиано, по специальности, он был учителем музыки в прекрасном смысле этого слова.

Встречи с ним, его уроки изменили моё отношение к работе над произведением, к избранной профессии. Они намного улучшили мой музыкальный вкус. Всеволод Владимирович научил меня слышать музыку как исполнитель, слышать свою игру и то, что написано композитором в первую очередь. Он помогал мне найти удобные для меня пианистические движения, посадку, положение руки на рояле; работать самостоятельно.

Всегда учитывал индивидуальные возможности пианистического аппарата, помогал найти определённые пианистические приёмы, чтобы не было мышечного напряжения, «зажатости»! Говорил об экономии сил, их рациональной затрате. Настаивал на грамотной домашней работе. Большое внимание педагог уделял техническому развитию, упоминая при этом, что работа над техникой и музыкой едины. Только углублённая, одухотворённая работа ведёт к отличному исполнению. Чем больше уверенность музыкальная, тем меньше неуверенность техническая – говорил он.

Самое большое внимание В. В. Топилин уделял работе над звуком. Музыка – есть звук и этому он учил всё время, часто используя своё исполнение произведений и заставлял нас работать над этим. Он часто говорил, что чем грубее слух, тем лучше звук. Только работая над звуком, добиваясь его правдивого звучания, мы влияем на слух, на активизацию интонационного слуха. В конечном итоге, на саму музыку, разные стили в ней. Для этого Всеволод Владимирович разными упражнениями и приёмами помогал нам улучшать свой слух.

Очень помогали в работе над произведением его образные сравнения, примеры из картин природы, примеры из жизни – глубокие

и трогательные. Он часто писал аппликатуру в нотах, находя ту, которая может верно передать музыку, её смысл и которая должна быть удобной для данной руки.

И ещё о педали, о её различном действии – полной, полу-педали, четверть-педали. На уроках бывали студенты, педагоги, гости из других вузов, что заставляло нас играть лучше, смелее. Появлялось желание показать то, чему учил этот прекрасный человек, педагог, музыкант – Всеволод Владимирович Топилин.

Николаев.



Лариса Круценко (Сапельник) «КРУПНАЯ ЛИЧНОСТЬ, МОЩНЫЙ МУЗЫКАНТ»

Такого острого отчаяния, такого испуга я больше не помню в своей жизни, как в тот день, когда умер Всеволод Владимирович Топилин...

Был он в Киеве недолго, несколько лет. <...> Это был праздник для музыкантов, подъем, обновление – это была жизнь, ставшая сразу осмысленной, динамичной, талантливой, горячей и преданной. Появилась у нас крупная личность, мощный музыкант. Почти всегда эти люди – мученики. Бытие они исследуют не телескопами и амперметрами, а своими сердцами. Каково этим сердцам?

Всеволод Владимирович, исстрадавшийся, жестоко битый жизнью, жил только в музыке – больше нигде. Видимо, ее целительные свойства залечивали его душевные и телесные раны, давали возможность рассказывать и плакать, общаться и уходить от общения, щедро делиться с другими и оставаться неповторимым.

В его квартире, двухкомнатной, густо настоянной на ароматах музыкальных исповедей Бетховена, Моцарта, Шопена и всех великих, кого вмещала огромная, энциклопедическая эрудиция Всеволода Владимировича, анализировалось и исследовалось все, что касалось искусства. Это и Ренессанс, и чтение в подлиннике Гёте, Шиллера, чтобы ученики вслушивались в музыку языка, это и французская поэзия, живопись, это и любимый им Шекспир. Часто он проговаривал фразы, цитаты на французском, немецком языке, вспоминая пребывание свое и во Франции, и в Германии. Очень ценил вклад в мировое искусство и влияние на свои музыкальные воззрения Фуртвенглера, Бруно Вальтера, очень любил вокальные циклы Шуберта в исполнении Фишера Дискау. Вслушивался в его интонации. Интонирование считал альфой и омегой музыкальной речи. Учил этому всех (и более, и мене даровитых). Очень сердился на бессмысленное проговаривание и умерщвление того, что могло под пальцами стать жизнью.

Никогда не забуду, как сыграл он мне побочную партию из сонаты Шопена (h-moll, 1 ч.). Затаив дыхание, слушала я мощный поток искреннего, разливающегося чувства, а когда в тактах 17–18 участились длительности, стали дробиться: в правой триоли с пунктиром,

а в левой – учащённый пульс шестнадцатыми, идеально точно несопадающие, мы оба заплакали. Сбилось ровное дыхание, и сразу обострилось ощущение всегда близкой опасности для всякого чистого, безмятежного бытия. В этой сонате катастрофа не наступает, она всегда рядом.

Ходили мы с ним и на футбол, в дождь, сидели под большим черным зонтом. Между занятиями музыкальными он ходил по комнате, улыбался обаятельно и как бы приглашая заглянуть в глубину своих светлых, живительных глаз. Там, в глубине, можно было познакомиться с его отношением к тебе.

Иногда он неистово ругался, непримиримо и неукротимо. Бывал очень элегантным, но была у него и шапка-ушанка с одним ухом. Её он любил так же, как бабочку и манишку. В слякотную пору он разочаровано надевал её и с нитроглицерином добирался до консерватории. Тогда каждый шаг его напоминал разочарованный вопрос. Иногда показывал фотографию своей мамочки и плакал. Лицо его мамы поражало красотой и одухотворенностью. Очень ценил хорошее к себе отношение. Когда-то я увидела на его столе мелкие и невзрачные абрикосы. Подумала, что можно купить ему хороших абрикос. Но он вышел, сияющий, из другой комнаты со словами: «Угощайся, посмотри, какие замечательные абрикосы мне принесли (кто – не помню сейчас). Они вообще замечательные люди».

Помню незабываемый концерт в Колонном зале с Олегом Крысой (три сонаты Брамса) и подготовку к этому концерту. В тюрьме его много били, и он очень страдал от болей в плечах, руках, от которых не мог спать. К предстоящему концерту начал готовиться очень задолго. На уроках, затаив дыхание, мы наслаждались его игрой; с листа он читал изумительно; все знали, как прославился Всеволод Владимирович, выступая в ансамбле с Д. Ойстрахом. Эти три сонаты он знал, как свои пять пальцев. Но как тщательно он готовился к концерту, доверительно объяснял всем, кто был рядом, что руки болят, и голова может подвести, и сердце. Концерт прошел блистательно при переполненном зале, овации взволнованной публики не смолкали очень, очень долго.

Я, к сожалению, не была его ученицей. Я была тогда женой его любимого, гениального ученика Славы Новикова, высочайшие и не-



виданные откровения которого изумляли и выводили за грань того, что исследуемо. Эти взлеты духа раздвигали рамки бытия нашего человеческого и давали отдохновение и надежду истерзанному нашему естеству, рвущемуся к истине и очищению. Когда Славик готовился к сольному концерту, он, по приглашению Всеволода Владимировича поселялся у него. Вместе они исследовали глубины позднего Бетховена: Тридцать первая соната, Двадцать девятая соната, доступная единицам (во всем мире). Результатом были невероятные по истинности и глубине постижения, ошеломляющие выступления. Помню, как обессиленный мощнейшим концертом, Славик не мог доехать домой. Между метро и трамваем пришлось сделать продолжительный привал: на набережной Днепра он мучительно долго и трудно втискивал свой дух в телесную оболочку и плакал. Когда еще он охотно играл Шопена, то слышали уши людские непревзойденные, неповторимые перлы: вальсы мазурки. Что это было за чудо, какой артистический дух, сколько поэзии и изящества!

Все свое, первозданное.

К счастью, его творческий дух выдержал испытания жизнью и продолжает выполнять свою творческую миссию.

Тот, кто не слышал Моцарта, Шуберта в исполнении Вячеслава Новикова, спешите, рассказывать бесполезно.

Всеволод Владимирович страдал стенокардическими приступами и иногда лежал в больнице. Когда у нас родился сыночек Сереженька, он попросил его фотографию, и пока мы собирались сфотографировать его, Всеволод Владимирович несколько раз напоминал о своей просьбе. Я собиралась стать аспиранткой Всеволода Владимировича, но он умер. За два дня до этого я была у него дома. Он давал мне программу, которую продумал, сказал, что очень хорошо должна у меня получиться вторая часть сонаты Брамса (f-moll). Но говорил как-то автоматически, хотел скорее уйти в себя. Глядя перед собой, спросил: «Но почему так поздно?». Меня объял непонятный ужас. Я не решилась переспросить, что именно поздно, так как Всеволод Владимирович как бы отсутствовал; нельзя было поймать ни его взгляд, ни разгадать его мысль – он не хотел быть здесь. Мне стало тревожно. Я потопталась у двери, не зная как быть. Он ко мне очень хорошо всегда относился; при встречах вне дома, в консерватории всегда улы-

бался и целовал в щеку. Не похоже, чтобы я его раздражала сейчас, он просто отсутствовал, раздвоилось его бытие, и здесь его не было. Видя нелепость своего топтания, не зная, чем могу помочь, смею ли я, я тихо вышла. Все. Таким недоступно задумчивым он и остался в моем заплаканном сердце.

Теперь мы можем молиться об усопших. Пусть наша молитва к Господу об усопшем Всеволоде будет искренней и горячей, и да свершится воля Господа о всех нас. Молим о милосердии и снисхождении.

Лисенко Л. Ф. Павло Кіндратович Луценко та його учні: шляхи формування харківської піаністичної школи. — Вид. 2-ге, доп. — Х. : Лівий берег, 1998. — С. 66–69.



Г. И. Куц¹

ПАМЯТНЫЕ МГНОВЕНИЯ

Про Топилина могу сказать что, во-первых, всем разрешал сидеть на своих уроках. Ловил нестандартные интонации. И, если его трогала какая-либо деталь, он сразу оживлялся, мало обращал внимания на технические погрешности, а занимался музыкой. Если же говорил о пианизме, то очень коротко, показывал очень точно, как добиться нужного звукового результата, и, самое непостижимое, что у всех учеников всё практически сразу начинало звучать. Поэтому после его уроков вырастали крылья! И, конечно, показывал сказочно: очень мало движений, казалось, что музыка рождалась сама по себе. Постоянно оглядывался на правое плечо, поворачивал голову вправо, говорил тихо и заикался...

Помню его камерные концерты с Олегом Крысой. Играли сонаты Брамса (его любимый композитор), Франка, Шумана, Бетховена, Моцарта. Концерты проходили в филармонии, и на них собирался весь бомонд. Предсказал дату своей смерти с точностью до недели, рассказывал один из его ближайших учеников Славик Бойков, часто бывавший у него дома².

Сентябрь 2016.

¹ Г. И. Куц – бывшая коллега В. В. Глаголева по работе в Абаканском музыкальном училище. Она – выпускница фортепианного факультета Киевской консерватории по классу Л. А. Вайнтрауба в период работы в ней В. В. Топилина. Пользуюсь случаем, благодарю В. В. Глаголева за инициативу по розыску и привлечению к нашей работе Г. И. Куц и Галину Ивановну – за воспоминания о Топилине (ред. – Е. П.).

² Я тоже об этом слышала от жены В. Г. Бойкова – А. Орищук – (ред. Е. П.).

Н. Б. Либероль

ОТЗВУК НЕОБЫКНОВЕННОГО УРОКА

Долгое время в тени забвения оставалось имя выдающегося музыканта, талантливого педагога, главы фортепианной школы 20–30-х гг. XX века в Харькове – Павла Кондратьевича Луценко (1873–1934).

Но, постепенно изучая пути развития музыкальной культуры Украины, проникая в прошлое, исследователи широко осветили не оцененное значения его деятельности. Появились книги: «Павло Кіндратович Луценко та його учні» – автор Л. Ф. Лысенко (1998, Харків), материалы международной научной конференции под общим названием: «Павло Кіндратович Луценко і сучасність» (Харків 2001).

В приведённом длинном списке его учеников встречаются фамилии известных педагогов консерватории, музыкального училища, музыкальных школ Харькова и других городов Украины. Достаточно вспомнить, например, профессора Харьковской консерватории Н. Б. Ландесман, композитора А. А. Жука, педагога Музыкального училища М. Г. Зороховича, педагогов музыкальных школ Хорошухину Л. А. и Смишкална К. П. и других. Но особое внимание в этом списке привлекает имя блестящего пианиста и прекрасного педагога, с 1957 по 1962 года работавшего преподавателем в классе специального фортепиано Харьковской консерватории – Топилина Всеволода Владимировича.

Однажды в 1957 году, в музыкальной школе № 6 им. Н. В. Лысенко он провёл открытый урок по фортепиано.

О Топилине мало было известно большинству педагогов, но старшее поколение музыкантов помнили его как одаренного пианиста-виртуоза 20-х гг. в классе профессора Луценко П. К., а позже – концертирующим солистом и превосходным ансамблистом в дуэте с молодым Давидом Ойстрахом, с которым выступал в Москве и многих городах СССР, а также за границей – в Польше, Германии, странах Скандинавии. По окончании аспирантуры в Московской консерватории под руководством Генриха Густавовича Нейгауза он был оставлен в его классе ассистентом.



Во время войны, уйдя добровольцем на фронт, он попал в окружение и плен, но его знали в Германии, и как талантливому музыканту ему разрешено было жить творческой жизнью и даже работать в соборе органистом.

После возвращения в Москву он был арестован, и многие годы судьба бросала его по «островам архипелага».

Открытый урок привлёк внимание всех педагогов школы.

Ученица пятого класса принесла ноты Сонаты F-dur (KV 332) Моцарта, из которой она приготовила первую часть. Второй пьесой был Вальс a-moll Шумана (op. 124 № 7). Усадив ученицу за рояль, стоящий на небольшой эстраде, Топилин занял место у второго рояля, на котором он играл, иллюстрируя свои объяснения.

Небольшой экскурс в жизнь и творчество Моцарта Топилин провёл удивительно просто, но содержательно и ёмко, как бы охватив мгновенно всю многогранность композитора.

Попутно выяснил, что знает его ученица о Моцарте и его произведениях. Узнал, что ей знакомы основные факты его биографии. Восхищена его одарённостью, знает, что он первый «вундеркинд» мира, слышала в концерте (и любит!) Симфонию соль-минор, а на уроках музыкальной литературы ознакомилась с оперой «Свадьба Фигаро». Ранее играла сонатины Моцарта и пела его песни: «Колыбельную» и «Тоска по весне».

Послушав начало (экспозицию) первой части, Всеволод Владимирович остановил ученицу и предложил ей сыграть иначе – представить себе, что это – Симфония (!). Здесь явно ощутима оркестровая звучность и тембры разных групп инструментов. Главную партию начинают скрипки, а в верхнем регистре терциями (с октавным удвоением) вступают флейта и кларнет.

Играя на втором рояле, он удивительно изображал звучание деревянных духовых инструментов. Сравнивал эту «инструментовку» с идентичными оркестровыми звучаниями в Симфонии соль-минор и опере «Свадьба Фигаро», то есть приводил примеры из знакомых ученице произведений.

Отработав с ученицей всю главную партию, Топилин говорит о связующей, являющейся переходным эпизодом к побочной, которая звучит в тональности доминанты.

Обратив внимание на светотени в этой части сонаты, он подчёркивает ряд модуляций, сложным, но естественным путём ведущих к новой тональности. Здесь параллельный минор и уменьшённые септаккорды, создающие тревожное настроение, и модулирующие аккорды с добавочной альтерацией и, наконец, – новая тональность.

Побочная партия оригинальная, светлая, но эпизоды *marcato* и резкие акценты, чередование форте и пиано как бы создают набегающую тень на безоблачное настроение, затем снова наступает просветление, и появляется еще одна мажорная тема как будто в F-dur, но это уже субдоминанта новой тональности, которая и утверждается в конце экспозиции. Всё это Всеволод Владимирович убедительно и доступно объяснял ученице, иллюстрируя на инструменте и предлагая ей по несколько раз проиграть самой.

В короткой разработке, детально рассмотрев контрасты нюансировки, неожиданные (внезапные) модуляции, слушая игру ученицы, он подсказывал: «В аккордах форте – Тутти!» И тут же: «Скрипки – пиано». После ювелирной огранки каждого такта разработки и репризы, первая часть сонаты F-dur прозвучала целиком и в ней возникла «моцартовская» звучность, филигранность, легкость «инструментовки», контрастные оттенки и красочность, добавленная запаздывающей педалью, показанной Топилиным.

Удивительно урок Топилина напоминал один «окрыляющий» урок Генриха Густавовича Нейгауза, который автору этих строк посчастливилось посетить в Московской консерватории в знаменитом классе № 29 двумя годами ранее.

Нейгауз сидел за вторым роялем, останавливая студента, играл все наизусть, иллюстрируя и комментируя глубокое содержание и философские раздумья сонаты Бетховена, дополняя свои объяснения образными сравнениями, примерами из живописи и поэзии. И здесь напрашивается поэтическое сравнение с самим Топилиным.

Как сказал поэт:

*«Другие по живому следу
 Пройдут твой путь за пядью пядь.
 Но поражение от победы
 Ты сам не должен отличать.
 И должен ни единой долькой*



*Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым, и только до конца».*

Б. Пастернак.

Урок был продолжен работой над Вальсом a-moll Шумана, и в трактовке Топилина пьеса оставила необыкновенные впечатления. В музыкальных школах редко включают этот вальс в программы учеников, считая его недостаточно мелодичным. Но оказывается, он должен прозвучать более выразительно, чем иной «сладкозвучный» вальс.

Прежде чем приступить к самой музыке, Топилин беседовал с ученицей о Шумане. Спросил – что она играла из его произведений и что слушала.

Да, она играла: «Мороз» и «Отзвуки театра» из «Альбома для юношества», а в концерте слышала «Карнавал» и у неё есть ноты этого произведения, она знает названия всех сценок и персонажей «Карнавала», а на слуху у неё и мелодии из него. Всеволод Владимирович мягко заметил, что какие-то представления о композиторе у неё имеются и подчеркнул, что в этих пьесах отражена склонность Шумана к программности – завуалированного сюжета и определённого содержания.

Прослушав Вальс, который ученица сыграла от начала до конца без ошибок, уверенно и спокойно, Топилин сказал: «Вальс выучен, но не сыгран. Сколько здесь указаний автора, оттенков, акцентов, форте и сфорцандо – восклицание! Надо подумать, что в этой музыке заключено. Это не вальс в обычном смысле, не танец, под такую музыку танцевать невозможно. Что же?» И он говорит о Шумане, как о новаторе и глашатае нового романтического искусства – правдивого, искреннего. Отсюда и программность, и всплески драматических порывов. У него и произведение названо «Порыв» и «Симфонические этюды» отмечены драматизмом. Он сыграл начало «Порыва» и несколько эпизодов «Этюд» и сказал: «Весь Шуман – это порыв!»

И в этом небольшом Вальсе скрыта драма. Вальс в простой трехчастной форме. И в первой части, представляющей собой период из 16 тактов, слышен крик отчаяния – в мелодии тритон, в аккомпанементе сложная альтерированная гармония с четвертой повышенной

ступеню. Оттенки форте и sforцандо! Это подчёркивает напряженность музыки. Топилин сыграл с надрывом первую часть, и ученица азартно бросилась повторять услышанное, стараясь выполнить все «возгласы»-акценты. Затем тщательно была отработана средняя часть вальса.

Средняя часть в мажорной тональности, но не в параллельном строе, а в тональности VI ступени, которая в этом вальсе играет важную роль. Всеволод Владимирович показал в первой части вальса первое разрешение периода в 14-ом такте не в тонический аккорд, а в трезвучие VI ступени, как бы отразившее нерешительность действия, но тут же, в двух последних тактах пришедшее в тонику, разрешившись полным кадансом. И вся средняя часть, представляющая собой период из 12 тактов (дважды повторенных) звучит в тональности фа-мажор. В музыке просветление, нет никаких акцентов – это надежды или мечты о преодолении всех невзгод.

Но снова – отчаянный призыв – реприза – с восклицаниями и sforцандо, но воспринимается теперь это без отчаяния, а как необходимое решительное действие.

Ученица увлечённо играла Вальс, и он звучал, как гордый призыв смело противостоять всем ударам судьбы.

Урок Топилина закончился аплодисментами, педагоги музыкальной школы №6 имени Лысенко горячо благодарили Всеволода Владимировича за глубокий анализ музыкальных произведений и за его несравненное педагогическое искусство.

Запомнился не только урок, а весь облик вдохновенного музыканта, его ненавязчивые экскурсии о творчестве Моцарта и Шумана, приоткрывающие его эрудицию, глубокие знания истории музыки. Понятно было, что он мог бы о Шумане рассказать гораздо больше, но он старался доступно объяснять основное ученице пятого класса. Запомнились и его удивительные гармонические анализы, и свободное владение музыкальной формой произведений. А его иллюстративные зарисовки (показы Вальса, эпизоды «Порыва» и «Симфонических этюдов») приоткрыли и мастерство пианиста.

Топилин провёл весь урок живо и увлекательно, горячо и вдохновенно, и он остался в памяти навсегда.



В. И. Лозовая

АРИСТОКРАТ ДУХА

В моем становлении пианиста, педагога и личности огромную роль сыграли ученики Павла Кондратьевича Луценко. В первую очередь это его любимая ученица Надежда Борисовна Ландесман, к которой меня привел в музыкальную десятилетку мой первый педагог Николай Алексеевич Хлебников; я занималась у неё в последний год её жизни. Затем, после её смерти, я занималась у профессора А. Л. Лунца, окончила у него консерваторию. А дальнейшее моё музыкальное образование и мои творческие достижения были связаны с другим учеником П. К. Луценко – Всеволодом Владимировичем Топилиным, и я часто говорю, что это была моя аспирантура, хотя в те годы в Харькове не было аспирантуры¹.

Это был совершенно замечательный музыкант, Музыкант с большой буквы. Кроме того, что он был великолепный пианист, это был человек большой европейской культуры, свободно владеющий несколькими языками, великолепный эрудит! От него я впервые услышала сонеты Микеланджело, это человек, который интересовался всем, литературой от античной поэзии до «серебряного века» русской поэзии.

С ним было чрезвычайно интересно общаться, и не только у рояля. А вообще, беседы с ним о музыке, о литературе, о жизни оставили неизгладимый след в моей жизни.

Я считаю, что мне очень повезло. Это были первые годы его возвращения в большую жизнь. Наверное, не секрет для многих, и сейчас уже можно говорить об этом свободно, что, будучи настоящим русским патриотом, аристократом духа, он записался добровольцем в ополчение в самом начале войны. Будучи оставленным после аспирантуры ассистентом Г. Г. Нейгауза (так он рассказывал), записался

¹ Годы общения В. И. Лозовой с В. В. Топилиным (1956–1962) А. Снегирев определяет как «музыкальную академию Всеволода Топилина». См.: Снегирёв О. М. Піаністи України ХХ ст. — Киев : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. — С. 60 (примечание ред. – Е. П.).

в ополчение, которое должно было защищать Москву. И, к сожалению, в первые же дни окружения Москвы, попал в плен, и всю войну он был в Германии, в плену. После окончания войны он имел возможность остаться за границей, мог уехать в Швейцарию, в Италию, но он очень любил Россию, очень любил своего педагога Г. Г. Нейгауза, Давида Ойстраха, с которым он уже был прославлен в ансамбле. И говорил: «Для меня могла существовать только одна родина – Россия».

Ноябрь, 1998 г.

(фонограмма)



А. Максимов

НЕЗАБЫВАЕМЫЕ УРОКИ-ПОТЯСЕНИЯ

В первый раз я услышал имя Всеволода Владимировича, вероятно, в 1969 году во Львове, будучи студентом второго курса Львовской консерватории. Весть о совершенно уникальном музыканте-педагоге, который появился в Киевской консерватории, дошла до меня во время теперь уж полузабытого разговора о поступавших в Московскую консерваторию пианистах, а я в 1968 г. был одним из них.

Несбывшаяся мечта о поступлении в Москву померкла в свете моей новой ослепительной надежды на потенциальную возможность попасть в ученики к такому выдающемуся музыканту, каких и в Москве немного. Краткие сведения о гастролях В. В. Топилина с Д. Ойстрахом и его европейской известности еще до Мировой войны 1939–1945 годов были дополнены поучительным для меня примером поступления в класс В. В. Топилина моего товарища В. Я. Бакиса. С ним я ранее познакомился на консультациях у С. Нейгауза перед попыткой поступить в Московскую консерваторию. Рассудив, что известные мне ум и тонкое чутье Славы Бакиса направили его единственно верным путем, я принял решение добиваться перевода в класс Топилина, где для меня открывалась возможность узнать, как работает музыкант высшего уровня компетентности.

Кроме весьма неясных перспектив понравиться своей игрой В. В. Топилину, мне предстояло объяснить свое желание перевестись в Киев моему львовскому учителю, выдающемуся и опытнейшему педагогу профессору Александру Лазаревичу Эйдельману, в классе которого я второй год довольно успешно занимался (выступив, в частности, с отделением сольного концерта и т. п.). Однако хотелось решать более серьезные профессиональные задачи, а это было возможно только при условии постановки более сложных заданий и самого высокого качества их выполнения. Борьба за выживание в условиях жесткой конкуренции среди талантливых студентов класса В. В. Топилина необходима была как мощный стимул, который вынуждал бы меня непрерывно повышать уровень профессиональных достижений.

О встрече с В. В. Топилиным и всех последующих событиях мне придется рассказать в виде свободного и, возможно, не очень стройного по форме повествования. Более сорока лет миновало с тех пор, как я пережил этот поучительный и насыщенный непредсказуемыми событиями период, но впечатление встречи с богатейшим творческим источником, с В. В. Топилиным, навсегда врезалось в мое сознание. Очень короткий по времени – с июля по сентябрь – первый эпизод жизни в Киеве обогатил меня незаменимым опытом: вначале изумительно ярко осветились новые творческие горизонты, потом неожиданно переломилась моя судьба с трагическим уходом Всеволода Владимировича из жизни. Внезапность и сокрушительность удара, чувство отупляющей безнадежности, настигшее меня тогда, заставило вспомнить сравнимую по силе и глубине боль – смерть летом 1963 года во Львове В. А. Барвинского – моего главного наставника в начале обучения.

Память позволяет рассказать только самое главное, что произошло в то лето 1970 года. Первое прослушивание, которое должно было заинтересовать В. В. Топилина настолько, чтобы найти возможность моего обучения в его классе, безмерно переполненном учениками еще до моего появления, отложилось в памяти весьма смутно. Встреча с В. В. Топилиным состоялась в Киеве стараниями моей матери, где-то раздобывшей номер его телефона и адрес.

Помню, как в жаркий июльский день мы искали его квартиру на улице Чапаева и обжигающее чувство неловкости от положения нежеланных просителей, в котором мы оказались, за неимением других возможностей достичь намеченной цели. Мать помогла мне преодолеть застенчивость – она предложила или немедленно попросить В. В. Топилина прослушать и принять меня в ученики, рискуя получить отказ, или отправиться домой, во Львов. Припоминаю, что просьбу прослушать меня с целью перевода пришлось излагать Всеволоду Владимировичу у дверей его квартиры.

Очень ярко отложилось в памяти эмоциональная перемена во время знакомства и короткого объяснения с В. В. Топилиным – чувство напряженного ожидания отрицательного ответа после согласия прослушать меня мгновенно испарилось. Изысканная простота и человеческое тепло, исходившее от Всеволода Владимировича,



осветило темную прихожую, где сразу было назначено прослушивание, которое состоялось очень скоро в его квартире (возможно, уже на следующий день). Как выяснилось, были необходимы серьезные поправки в исполнении моей программы, чтобы она достойно выглядела на предстоящем переводном экзамене. К моей радости, этими поправками В. В. Топилин занимался со мной в течение последующих примерно трех недель, и одновременно, как я понял, выяснял степень перспективности моего обучения. Наиболее подробно проходила работа над полифонией: требовался осознанный расчет развития формы и определение главной кульминации, как центра драматургии. К моему немалому удивлению, учитель показал два различных по динамическому развитию варианта достижения главной кульминации, с учетом вариантов штриховой, тембровой и динамической характеристики голосов. Кроме этого, он продемонстрировал интересный вариант «тихой» кульминации, когда драматизм ее выражается острой выразительностью интонации и приглушенной динамикой звучания. Для «закрепления новых знаний» мне была убедительно разъяснена возможность достичь живого, как бы импровизированного, исполнения. На примере показанных мне вариантов развития полифонии была показана переменность в строго интеллектуальной форме фуги. Для успешного «импровизирования», оказывается, необходимо уметь исполнять хотя бы два (а лучше больше) различных варианта развития формы. Затем можно использовать владение этими вариантами, внимательно слушая и выбирая, какой из вариантов в реальном звучании более подходит для последующего формирования полифонии. В результате открывается возможность выстраивать перспективу достижения кульминации, владения многими пригодными для этого комбинациями вариантов. А самым ценным результатом такого исполнительского варьирования бывает редкостная атмосфера непосредственного присутствия слушателя при акте «рождения новой, живой, убедительной и неповторимой интерпретации».

В заключение В. В. Топилин оставил меня на минут пятнадцать, чтобы выпить кофе, а к его возвращению предложил мне выполнить задание – создать свой план исполнения фуги. Следовало «просчитать» еще один возможный путь развития формы и, соответственно,

найти новую динамику достижения главной кульминации фуги, динамику промежуточных кульминаций, подобрать необходимые качественные различия в звучании четырех голосов в процессе их одновременного развития. Приготовленное мной решение, очевидно, удовлетворило его и настолько убедило, что он продолжил испытывать меня «на прочность», подвергнув на одной из следующих встреч серьезному испытанию – в шутку или всерьез попросил меня поработать, помочь ему и как бы поработать его «ассистентом».

В его квартире ожидала урока претендентка на поступление в класс Топилина в киевской специальной музыкальной школе, десятиклассница из Ташкента. Всеволод Владимирович в своей шутиливой манере сказал, что устал – надо передохнуть после занятий со мной, а девочка ждет уже целый час и нехорошо заставлять ее ждать еще больше. Топилин предложил мне проверить и привести в порядок голоса в ее полифонии таким же образом, как в собственной фуге. Делать нечего – я с полчаса проделывал работу, которая была мной освоена на предыдущих занятиях, немного смущаясь тем, что был совсем немного старше «ученицы». Меня подкупила уверенность учителя в моей достаточно высокой компетентности для решения полифонических задач, да и мог ли я отказаться?

Все последующие встречи с В. В. Топилиным органически сложились в цепь разнородных эпизодов, когда я жадно впитывал ранее недоступные моему взгляду и уху новые впечатления, радуясь каждой возможности воспринимать постоянно исходившие от него волны неизвестного мне мощного творческого излучения. Это были чудесные встречи-уроки июля, на которых я с напряженным усилием «тянул» до указанных мне высот. Чувствовал мгновенную реакцию учителя, критически оценивающее внимание, немногословную поддержку в шутиливо сформулированной, иногда в виде анекдота, форме. Запомнилась остроумная и всегда профессионально точная ориентировка, которая выводила меня прямо к цели.

В конце августа новые встречи, переживание «переводного процесса», в котором Всеволод Владимирович явился добрым волшебником, своей волей устранившим все немалые формальные «нет» моему переводу в Киев. Здесь я просто никому не был нужен, но В. В. Топилин «сжалился» надо мной, рассудив так: «все равно в этом году



будет безумно много учеников – семнадцать, ну и пусть будешь ты восемнадцатым».

Помню мое изумление, когда после моего телефонного звонка приказал мне немедленно явиться в консерваторию в приемную ректора днем (обязательно к пятнадцати часам после обеденного перерыва), так как уже в шестнадцать часов ректор отбывает на месяц в длительный отпуск и «окно возможностей» перевода для меня закроется безвозвратно.

Стремительность и эффективность нашего визита к ректору (все уместилось в двадцать минут) показалась мне молниеносной и успешной военной операцией «взятия крепости». Обратившись с милой улыбкой за бумагой к секретарю, В. В. Топилин продиктовал мне текст заявления с просьбой о переводе по «семейным обстоятельствам». Писал я, что велели, не раздумывая, так как потеря нескольких лишних секунд в моем положении привела бы к полному поражению задуманного предприятия, которое шло, судя по уверенному взгляду Топилина, согласно намеченному плану. Заявление в его руках улетело в кабинет ректора, куда и я был вызван минут через пять. В. В. Топилин кратко описал ректору мои солидные достоинства, которые никак не испортят, а могут, как бы, даже украсить киевский горизонт. Ректор задал вопрос о причине желанья перевестись, а мне пришлось в устной импровизации подтвердить лежащее перед ректором письменное заявление: дескать, собираюсь всей семьей переехать в Киев, и поэтому уже немедленно и очень сильно хочу здесь учиться (вот только последнее и было правдой).

Эта решительная «ложь во спасение», очевидно благодаря несокрушимому авторитету присутствующего здесь же Всеволода Владимировича, произвела благоприятное впечатление на ректора – он с приятным выражением лица пожал мне руку. Для меня это приравнивалось заключению договора, и через минут десять ожидания в приемной, я вновь увидел лучезарную улыбку В. В. Топилина. Он быстро повел меня прочь, кратко подытожив примерно в таких выражениях: «пошли, все в порядке». Не в силах поверить, что за столь малое время – для меня мгновение – удалось осуществить такие сложные и судьбоносные действия, я переспросил, но в ответ получил умиротворенный взгляд. Так закончились эмоциональные потрясения

уроков-испытаний с В. В. Топилиным и яркие переживания момента перевода.

Следующая встреча в Киеве – летом, во время переводного прослушивания в репетиционном зале: сразу после экзамена, где студенты сдавали свои задолженности, я представил приготовленную программу. Этим завершилась операция моего перевода в число студентов Киевской консерватории. Запомнился обычный рабочий стресс во время исполнения программы на концертном рояле «Steinway» без репетиции, то есть вынужденное переживание собственной «непредсказуемой интерпретации». Честно говоря, ранее мне удалось общаться с такими богатыми и сложными инструментами всего 3–4 раза в жизни.

Много было ожиданий, надежд и опасений: справлюсь ли я, не дам ли повод В. В. Топилину разочароваться во мне, сожалеть о решении принять в ученики. Готовился к тяжелой работе, к преодолению неясных пока препятствий на пути. Но к тому, что путь окончен – больше уже заниматься с Всеволодом Владимировичем мне не придется никогда, я совершенно не был готов. Я видел его, наблюдал его необыкновенное музыкальное творчество еще несколько раз – на концерте, где он играл соло и с Олегом Крысой, на большом открытом уроке в Малом зале консерватории, и на уроке в его классе.

Это были последние встречи с искусством В. В. Топилина, где я мог слышать и видеть, как он преображает звучание музыки, с какой силой и щедростью поддерживает творческий заряд способного студента, помогая ему вложить настоящую, яркую жизнь в исполняемую пьесу. Тогда же, в том же Малом зале консерватории, я мог удивляться и учиться у него терпению, буквально христианскому смирению: пять-шесть раз объяснял он музыкальную идею и так ярко показывал на рояле варианты необходимого звучания, что уже всей аудитории стало все ясно, но только не следующему участнику открытого урока, очевидно малоодаренному. Показал он и мастерство ведения мелодии с помощью карандаша в исполнении ноктюрна Шопена¹.

¹ В письме по моей просьбе А. Б. Максимов объяснил, как это делается «*Это делается чутким ощущением прикосновения конца карандаша, как бы пролезающего движения гибкой руки. Прикосновение – закругленным движением, с предварительно спланированным моментальным уходом руки “от клавиатуры”*». Извлечение каждого



Я искал возможности увидеть В. В. Топилина, который был очень занят в начале сентября. На уроке в консерватории, куда позвали меня дружные ученики, (возможно, были и другие, я знал не более половины из присутствующих) заполнили класс, мне помогли найти место у самой двери. Играли В. Пиковский – цикл прелюдий А. Скрябина и Аня (не помню фамилии), которой в шутку учитель посоветовал не терять связь педали с басовой нотой, иначе потеря гармонии выглядит как потеря важной части женского туалета.

Не могу вспомнить отчетливо, занимался ли я с В. В. Топилиным в сентябре, так как события второй половины сентября меня буквально оглушили. Скорее всего, нет. Хорошо помню, что мне был назначен урок у него дома, помню нашу встречу и разговор, хотя урок не состоялся. Случайно совпало, что я был последним, кто с ним виделся и разговаривал. Я пришел в назначенное время (около 13.00), но Всеволод Владимирович не впустил меня, только слегка приоткрыл дверь, так что всего лица его я не мог разглядеть, а на слова о цели моего прихода с несвойственной ему сухостью ответил коротко «нет». Столь неожиданная встреча ошеломила меня и, хотя его лицо выражало желание избавиться от меня, я переспросил, когда же его увижу, на что услышал краткое «потом, сейчас нельзя, плохо себя

звука требует отдельного движения. Главное: В. В. Топилин показал исполнение кантилены карандашом для доказательства важного тезиса об организации слияния звуков мелодии в целостную кантиленную линию путем организованной осмысленно-психологической акции. Он продемонстрировал, что связь звуков мелодии не зависит от физических качеств руки (длины, размеров, растяжения, мягкости), на которые ссылаются ученики и педагоги, а от знания физической жизни угасающих звуков и ясного ума в планировании движения звуков мелодических голосов». Этот приём описан Л. Баренбоймом в связи со случаем интонирования учеником мелодии Ноктюрна Шопена сухим и ударным звуком: «Разве дело в пальцах? или в руках? Дело в том, чтобы почувствовать мышечную свободу и научиться управлять своими руками». С этими словами, желая убедить ученика, он (Ф. М. Blumenfeld – Е. П.) взял лежавший на пюпитре рояля карандаш и, играя мелодию карандашом, «спел» таким же, как и раньше, полным и мягким звуком». Очевидно, Топилину передал этот приём Г. Г. Нейгауз.

См.: Бойков В., Витовский А. О работе над фортепианной фактурой в классе В. В. Топилина, а также – Баренбойм Л. Фортепианно-педагогические принципы Ф. Blumenfelda. — М. : Музыка, 1964. — С. 42.

чувствую, не могу, уходи». Осталось впечатление тревоги, испугали несвойственные Топилину интонации холода, неприятия. Понял, что обо мне забыли или я мешаю. Через день я узнал, что в понедельник наш учитель не пришел, как сам планировал, в консерваторию. На следующий день ученики стали его искать, кто-то (возможно Ю. Лотаков, не помню) залез по дереву через распахнутое окно, и нашел учителя на полу в запертой изнутри квартире.

Как много замечательного оставил в моей памяти В. В. Топилин за столь недолгое время, что я его знал, а сколько же богатств души и творческих сил он отдал тем, кто мог видеть и слышать его многие годы? Учитель отдавал всем щедро, а каждый уносил столько, сколько мог поднять в меру своих способностей.

Донецк. 16.01.2014.



В. Новиқов

ИЗ ПИСЬМА К МАТЕРИ

Сказано в Новом Завете: «Много званых, но мало избранных». Вот Всеволод Владимирович Топилин и был избранным. Очень трудно это объяснить, ибо объяснение находится над профессией и даже как бы вопреки ей. Всеволод Владимирович поднялся, взлетел над профессией, в которой пальцы – все. Будучи известным пианистом, он добровольцем ушел на фронт и заплатил за это пленом, тюрьмой и т. д., всего не перечислить. Читайте лучше «Пророк» А. С. Пушкина. Там все так ясно и так жестко. Духовная жажда. Лестница, лестница. И Всеволод Владимирович находился на той ее ступени, где два плюс два не равно четырем, где Судьба, как говорил Бетховен, стучится в дверь, где расставание лучше встречи, а главное – где очень легко погибнуть. Главная ценность Всеволода Владимировича невыразима. Он унес ее с собой. Он умер.

14.09.98.

Лисенко Л. Ф. Павло Кіндратович Луценко та його учні: шляхи формування харківської піаністичної школи. — Вид. 2-ге, доп. — Х. : Лівий берег, 1998. — С. 69–70.

В. Г. Новиков

РАЗМЫШЛЕНИЯ О МУЗЫКЕ, МУЗЫКАНТЕ, УЧИТЕЛЕ

Встреча с Топилиным. Мы будем говорить о Топилине, и это наша цель, но я должен сказать о себе. Я не пошел учиться к Топилину, до этого я уже учился у многих. Я был молод, мне говорили, что я одарён и чему-то меня учили, но я не понимал. Приведу <...> пример: человека учат какому-либо иностранному языку, у него хорошая память, он запоминает и повторяет какие-то фразы. <...> По обыкновению, цель для изучения языка ставится какая-то конкретная. Ты переехал в другую страну и надо говорить... Музыка – это тоже язык. Я не понимал, зачем его учить. Более того, я не понимал, **что** на этом языке выдающиеся люди, музыку которых мы исполняем, написали. <...> Одним словом, мне было не ясно, для чего мне нужно становиться музыкантом, у меня наступил творческий кризис, несмотря на то, что меня приняли без экзаменов в Киевскую консерваторию, в Москву в свой класс приглашал учиться Яков Флиер. <...> Подсознательно я понимал, что в музыке великих композиторов сказано что-то очень важное. Но я не знал – что это. Я хотел бросать консерваторию. Именно в этот момент я играл джаз, консерватория для этого была не нужна. Но любовь к музыке у меня была всегда. Скорее она была опосредована через любовь уже к поэзии и к литературе, даже к трагической литературе и поэзии. Я чувствовал, что и музыка – очень трагическое искусство.

Мне подсказали, что есть Топилин (его имя я слышал и раньше). Я пришел к нему и рассказал, что собираюсь бросать. Он захотел меня послушать. Я сыграл b-moll'ную сонату Шопена. <...> Топилин мне что-то сказал. <...> А потом говорит: «Вот, послушай!» Он сел за рояль и **что-то** произошло!!! **Что** это тогда было, я не могу подобрать слов в русском языке. Я как будто почувствовал, что вот **этот** человек может мне дать то, что я ищу.

Ещё очень запомнилось <...> то, что Топилин закончил играть и посмотрел на меня. И вот я встретился с глазами человека, и эти глаза запомнил на всю жизнь, потому что и в глазах была какая-то сконцентрированная музыка... Как его исполнение, так и его глаза – это

были глаза страдавшего человека, которого жизнь, судьба, история, как угодно называйте, невероятно побила. И здесь начинается какой-то парадокс. Многое отнявшая у него, она дала в оставшемся только одно, и это <...> была музыка. Так произошла наша встреча с Топилиным. Он, вероятно, во мне увидел родственное или зачатки этого родственного и согласился меня учить.

После смерти Топилина (я не очень долго у него учился, но некоторое время даже у него жил, и занятия музыкой проходили дома, с перерывом на сон) я закончил магистратуру в Киевской консерватории <...>. Без Топилина я бы бросил заниматься той музыкой, которую принято называть классической.

Топилин-музыкант. Обычно все характеристики – сравнительные категории. В случае с Топилиным я не могу сравнивать. Топилин был человек трагического восприятия в музыке. Это выражалось в отношении к интонации, в первую очередь. К распределению, видению фактуры. Единственное я мог бы дать сравнение – это с немецким дирижёром Вильгельмом Фуртвенглером. В Фуртвенглере-дирижёре есть сходство с Топилиным-пианистом. Но и Фуртвенглер одинок. <...>

Человек говорил на рояле что-то, что по обыкновению не говорят, потому что не чувствуют. И говорил каким-то таким образом, что это увлекало всех окружающих людей. Но потом, как у всех увлекающихся людей, это у них проходило. Когда я увидел и услышал впервые Топилина и стал с ним общаться, то все остальные вещи стали для меня десятистепенными. Я не мог выйти из этого состояния. Топилин умер. Долгие годы я думал – достиг ли я той степени в том же (пути Топилина)? Многая музыка больше чем тридцать лет спустя мне виделась уже не такой, какой она казалась мне с Топилиным. Но вот этот заряд скорби в музыке, наверное, был для меня притягательным на разных уровнях её постижения.

Вероятно, о Топилине сейчас много пишут. Я никогда не участвовал в этом. Меня это всегда раздражало. Много неправды и какой-то половинчатой правды, которая ещё хуже неправды.

<...> Скажут, что Топилин был лучшим учеником Нейгауза, а Нейгауз – это идол. У Топилина не было идолов, поэтому о Нейгаузе он отзывался порой очень негативно, что меня в первый раз

даже шокировало. И только после долгих разговоров я понимал, что он (Топилин), безусловно, отдаёт ему должное. Вне всякого сомнения, для меня Топилин был более крупным музыкантом, чем Нейгауз. У Топилина было много учеников. Эти ученики потом уже сделали идола из самого Топилина. Я часто слышал: «А вот Сева говорил вот здесь...». Не так важно, что Сева говорил, например, о Четвёртой балладе Шопена. Важен был сам дух... Это очень трудно объяснить. Охватить дух... Важно было понять не то, **что** он говорил, а **почему** он это говорил. И почему он порой топал ногами и приходил в возмущение, слушая, например, Дмитрия Башкирова.

Мне очень сложно рассказывать, потому что, с одной стороны, я понимаю, скажут: «Вот был крупный музыкант!». Другие, ссылаясь на «Архипелаг ГУЛАГ» Александра Солженицына, скажут, что Топилин был очередной жертвой Советской власти. Это, отчасти, правда. Жизнь-то его убили...

Топилин, с его судьбой и биографией, был человеком сложным. Очень одиноким. Человек больной, с разрушенной психикой. Разрушили очень многое. Разрушили его жизнь, у него не было семьи. Во время своего концерта в Красноярске я случайно встретился с его женой. Она вспоминала о нём, плакала... Она его очень любила, но жить с ним не смогла.

К нему возвращались лагеря, он мне рассказывал, они его не отпускали от себя. Но, вместе с тем, он чувствовал, что это его жизнь.

<...> [И] здесь начинается какая-то правда, которую знал Достоевский и знал тот же самый Солженицын, который говорил: «Благословляю тебя, тюрьма!». Собственно, Солженицын пересказывает Достоевского.

Топилин не благословлял тюрьму. Он чувствовал, что он упустил или, лучше сказать, чувствовал, что у него отняли много человеческого счастья, такого тёплого человеческого счастья. Лишили квартиры, лишили рояля. (Дома стояло прокатное пианино). Лишили всемирной славы. Лишили того, лишили всего... Что ж дали вместо этого? Одну **человеческую, выраженную на рояле, интонацию.**

28.02.2014, Хельсинки.



Л. Я. Ольшанская
ВОСПОМИНАНИЯ О В. В. ТОПИЛИНЕ

Лето, 1955¹ год, вступительные экзамены в Харьковскую консерваторию. Специальность сдают скрипачи, у них концертмейстер, который поражает блестящей техникой, сумасшедшей чёткой с листа, невероятным чувством стиля, характера произведения, необычайным чувством ансамбля. Всех абитуриентов удивляло услышанное. Так в Харькове появился Сева Топилин. Спустя многие годы я понимаю, что это был не только экзамен для абитуриентов, а в первую очередь это был экзамен Топилина на право работать в консерватории. Это было первое моё знакомство с моим будущим педагогом камерного ансамбля, но это будет позже.

На работу Сева всегда приходил гладко выбритым, с парфюмом, которого не было ни у кого из педагогов консерватории. Курил, но только через мундштук. Был очень обаятельным, среднего роста. Даже годы, проведенные в лагерях, не отобрали у него интеллигентности, порядочности, сумасшедшей преданной любви к искусству.

Глубокая дождливая осень. Возвращаясь вечером домой через стройку, Сева подскользнулся, упал, потерял свой портфель (рыже-коричневый, кожаный, очень добротный). Он очень сокрушался по этому поводу. Через пару дней портфель принесли в консерваторию. Римма Петровна (Папкина – Е. П.) встретила меня в коридоре, и сказала: «Лариса, сходите к Всеволоду Владимировичу. Мы с Еленой Николаевной (Филоновой – Е. П.) не пойдём». Я взяла портфель и пошла. Жил Топилин на Холодной горе, за больницей Мечникова, в переулке, в частном секторе.

Квартировал В. В. Топилин у Марии, она работала вахтёром в горисполкоме, который находился ниже от консерватории. Снимал комнату, где проживал вместе со своей слепой матерью. Когда пришла к Всеволоду Владимировичу, он очень смутился, но был благодарен за портфель. Пригласил в дом, угостил кофе.

¹ Вероятно, здесь ошибка: В. В. Топилин появился в Харькове летом 1956 г. – Е. П.

Кофе Сева варил феерический. В то время мы не знали натуральный молотый кофе, в основном пили желудевый и ячменный. В комнате стояла модная, на то время, электроплитка, на которой Топилин варил кофе, очень сосредоточенно, не отходя ни на секунду. Кофе варился до первого пузыря и мгновенно снимался с плитки. У нас дома, в семье такой способ назывался «кофе по-топилински».

Очень удивила его мама, маленькая, седовласая старушка, свободно говорившая на французском языке.

Сумы. Август 2018.



О. В. Петрова
СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ МОЕГО УЧИТЕЛЯ ПОСВЯЩАЕТСЯ

Хочу рассказать немного о человеке, большом музыканте, о моем педагоге в Харьковской музыкальной десятилетке Всеволоде Владимировиче Топилине.

Мне было всего одиннадцать лет, когда я поступила в музыкальную десятилетку в класс Всеволода Владимировича. Мое детское воображение поразила доброта этого человека, его отношение к детям, к юным музыкантам и то, как этот Музыкант с большой буквы, терпеливо добивался от юных, чтобы ни одна нота не прошла мимо их ушей, их слуха. Он жил музыкой. А как он работал над звуком, над осмыслением каждой ноты, каждой фразы!

Очень часто это была кропотливая работа, и не всё сразу получалось так, как хотел и слышал учитель. Но Всеволод Владимирович, несмотря на свою тонкую нервную организацию, никогда не сердился, не повышал голос на ребенка, а терпеливо добивался намеченного. Мы выходили с урока воодушевленные, с желанием поскорее выполнить замечания педагога. Запомнились показы Всеволода Владимировича на инструменте. Это было какое-то волшебство! Рояль под его пальцами звучал божественно.

Помню, как проходила работа над первой частью Сонаты Фа-мажор (К. № 332) В. А. Моцарта. Работал Всеволод Владимирович над правильным интонированием каждой ноты, над легато в каждой руке, отдельно над аккомпанементом в левой руке, над звуковым балансом между мелодией и аккомпанементом. Добивался четкой ритмической пульсации музыки без замедлений и ускорений, единого темпа с начала до конца, контрастности тем, целостности формы сонатного аллегро. На уроках Всеволода Владимировича были заложены первые представления о стиле произведений разных авторов и эпох.

Много времени ушло на разучивание Ноктюрна До-диез минор (посмертного) Ф. Шопена. Запомнилось, как Всеволод Владимирович работал над вступлением, где аккорды прерываются короткими паузами, однако, вся фраза должна звучать целостно. Особое внимание

уделял Всеволод Владимирович плавному звучанию аккомпанеента, преодолению больших скачков в левой руке. Помню, мне пришлось много потрудиться, чтобы это получилось. В мелодии очень много внимания уделял шопеновскому туше. И когда работа над ноктюрном была завершена, Всеволод Владимирович сказал, что я могу быть «шопенисткой». Возможно, сказались мои отдаленные польские корни.

К сожалению, моя учеба в классе Топилина длилась недолго, так как он был приглашен на работу в Киевскую консерваторию и переехал в Киев.

Когда я уже училась в Харьковском институте искусств, моим консультантом по педагогической практике была Нонна Львовна Хенкина, а учеником – старшекласник, который затем закончил Харьковское музыкальное училище и Харьковский институт искусств, и одно время работал концертмейстером в институте. Работали мы с Нонной Львовной в одном направлении, у нас было полное взаимопонимание, хотя я и не знала, что она училась у Топилина, а она, по-видимому, не знала, что я тоже ученица Всеволода Владимировича. У меня остались самые теплые воспоминания о работе с Нонной Львовной.

С 1973 года я работаю в Харьковском музыкальном училище им. Б. Н. Лятошинского концертмейстером и педагогом. Пытаюсь передавать свои знания, которые я получила, в том числе, в классе Топилина, молодому поколению музыкантов. Знаменательна встреча с одним из последних учеников Топилина – В. Бойковым, который был председателем государственной экзаменационной комиссии в харьковском училище. Он рассказал о последних годах жизни В. В. Топилина в Киеве.

А в 90-е годы я была направлена на стажировку в Донецкую консерваторию имени С. С. Прокофьева. В одной из аудиторий я увидела фотографию Топилина с его учителем Г. Г. Нейгаузом. И в рамках стажировки посетила концерт ученика Всеволода Владимировича – тонкого музыканта М. Легоцкого. В программе концерта были произведения композиторов-романтиков, в том числе и Брамса. Концерт прошел прекрасно, музыканта много раз вызывали на бис.



Сейчас, работая с начинающими юными пианистами в музыкальной школе, мне хотелось бы передать им то трепетное отношение к музыке, к звучанию инструмента, которое воспитывал в своих учениках Всеволод Владимирович. Хотелось бы, чтобы школа Г. Г. Нейгауза–В. В. Топилина продолжала жить в учениках и учениках учеников, где бы они ни жили: в Украине, России, Европе, Израиле или в США.

Август 2016 г., Харьков.

В. Пиковский

РЯДОМ С УЧИТЕЛЕМ

Сейчас в интернете появилось довольно много информации о Всеволоде Владимировиче. Я не хочу её повторять, а постараюсь поделиться своими личными, может быть субъективными, воспоминаниями о нем.

Я поступил в Киевскую десятилетку в 1959 году в класс Марка Ильича Фастовского. Я был, извините за нескромность, довольно способным учеником и, если не ошибаюсь, в 1963 году, будучи в четвертом классе, готовился к своему сольному концерту. Вспоминаю, что в канун Нового года мы с мамой пришли на урок вечером, на месте вахтера сидел незнакомый мне человек в тулупе, в валенках, а в ногах у него – большая мохнатая собака. Что-то в его лице было такое грустное, что я подошел и поздравил его с наступающим Новым годом. Прошло уже много лет, но его реакцию помню, словно это было вчера. Он прижал меня к себе, поцеловал и сказал: «Большое спасибо, сынок». В глазах его появились слезы, и это для меня было тогда очень странно. Ну, вот! Спустя какое-то время Марк Ильич сказал мне, что пригласит прослушать меня нового педагога. Тогда было принято перед концертами или выступлениями учеников приглашать на «консилиум» коллег. И вот, на репетицию в зал зашел тот, кого я принял за дежурного, правда, уже без тулупа и без валенок, но собака была с ним. Так я уже лично познакомился с Всеволодом Владимировичем. Помню, что он прослушал программу, подошел, сделал свои замечания, добился исправления и остался доволен тем, что я довольно «гибко» следовал его рекомендациям.

Шли годы. Я вроде бы успешно учился благодаря не только способностям, но и многочасовым занятиям (к этому меня приучила мама). Но наступил момент, когда я начал ощущать боли в руках. Моя родственница Лия Ефимовна Левина, прекрасная пианистка, многолетний аккомпаниатор и партнер известной скрипачки Ольги Михайловны Пархоменко, быстро определила причину этих болей – зажатость рук. Она-то и посоветовала поменять педагога и очень рекомендовала обратиться к Всеволоду Владимировичу, хотя в то время он препода-



вал в консерватории, а в десятилетке у него был только один ученик – Слава Кулик. Я не знаю, кто говорил с Всеволодом Владимировичем, может быть, сама Лия Левина (она – ученица Г. Г. Нейгауза), но он дал согласие взять меня к себе. «Переход» был довольно болезненный. Марк Ильич был довольно амбициозным человеком и «порвал» с нами отношения, вплоть до того, что не разговаривал и не здоровался со мной многие годы. А ведь мы почти ежедневно встречались в коридорах школы. Но я не держу обиды на него. Таким образом, в седьмом классе я продолжил учебу уже у Всеволода Владимировича.

Сначала он посадил меня на «диету». В течение нескольких месяцев я приносил ему на уроки упражнения из сборника Йозефи, и тем он успешно «раскрепостил» мои руки. Я перестал уставать физически от домашних заданий. Постепенно он стал давать мне пьесы, расширяя мой «запас». К этому времени школа переехала из центра на Сырец, в то время – почти «край света». Всеволод Владимирович там появлялся только в дни академических концертов, когда я играл. (Я был единственный и последний его ученик в школе. Слава Кулик уже был студентом консерватории). Наши же занятия проходили у него в квартире, на улице Чапаева, которую он, наконец, получил. Было так: утро (в школе я учился на второй смене). Он стоял у плиты и обжаривал на сковородке кофейные зерна. Потом варил в джезве кофе, и эта «традиция» была началом урока, так что он меня учил не только музыке. Затем я садился за инструмент. Он позволял приносить текст и исполнять «по нотам» только первый раз. Дальше – только «наизусть». Впрочем, для меня это не было большой проблемой. Он научил меня бережно обращаться с текстом и терпеть не мог, если я повторял ошибки после его исправлений. Во всем остальном он был терпелив и гибок (со мной, во всяком случае). Он часто приглашал меня участвовать в «открытых» уроках, которые проходили в разных городах. Мог поздно вечером позвонить, скажем, из Одессы, и мы с мамой «доставали» билеты и приезжали. Говорил он с заиканием, подчас не очень «легким». Ко мне после такого «мастер-класса» подходили люди и спрашивали, как я его понимаю. Конечно, понимал, потому что, кроме «речи», он еще и «показывал» своим исполнением. Вспоминается такая «гастроль» в Ростове-на-Дону. Но уже не сам «мастер-класс», а дру-

гое. В быту он был очень простым человеком, например, за столом. И вот мы сидим в ресторане гостиницы, стол сервирован «парадно»: несколько ножей, вилок и т. д. Я спросил: «Зачем все это?», и когда принесли еду, он показал «мастер-класс». Приборы у него в руках летали и «играли». Это был «высший пилотаж», а он смотрел на меня и хитро ухмылялся. Еще о Ростове. Мы на рынке купили вяленую рыбу и живых раков. Накануне отъезда он решил привезти их в Киев. Раки были упакованы в газету (полиэтиленовых пакетов в то время еще не знали). Газета намочла и в лифте все раки вывалились и стали расплзаться и цепляться за все, за что возможно, своими клешнями. Вот была сцена: этаж, дверь лифта открывается, а там два «ненормальных» пытаются оторвать и собрать огромных живых раков. Та еще картинка!

А как он радовался, как ребенок, когда купил телевизор. Первое время, по-моему, он его не выключал. А уж когда транслировали футбол, отменялись все дела, даже уроки. Он был в этом фанатом, пытался меня «приобщить», но я остался равнодушным к этому виду спорта.

П'ЯТНИЦЯ

23

ГРУДНЯ 1966 року

Міністерство культури УРСР

Київська державна ордена Леніна

КОНСЕРВАТОРІЯ

Ім. П. І. Чайковського

(вул. К. Маркса, 109)

П'ЯТНИЦЯ

23

ГРУДНЯ 1966 року

МАЛИЙ ЗАП

КОНЦЕРТ

учня 8-го класу Київської спеціальної музичної школи ім. М. В. Лисенка

Володі ПІКОВСЬКОГО

клас доцента Топіліна В. В.

<i>I виддія</i>	<i>ПРОГРАМА</i>	<i>II виддія</i>
ШНАРЛАТТІ — Дві сонати		ШОСТАНОВИЧ — Прелюдія та fuga сі-бемоль мажор
ГАЙДН — Соната до-мажор № 16		СНРЯБІН — Чотири прелюдії та. 22
БЕТХОВЕН — Соната та. 2 № 2		ДЕВ'ЮССІ — Дві арабески
		МОЦАРТОВСЬКИЙ — Етюд та. 36 № 6
		ПАГАНІНІЛІСТ — Етюд мі-мажор
		СЕН-САНС — Етюд у формі вальсу

Афіша концерта В. Пиковського в Київській консерваторії



А еще помню, как во время наших занятий, для образного восприятия того или иного произведения он читал стихи на немецком или французском языках, которые он знал с детства. А еще знал «идиш», который выучил в сталинских лагерях. Об этом периоде он мне мало рассказывал – только то, что пошел в ополчение; сидели в окопах возле Москвы, без патронов. Немцы ходили, бросали в окопы гранаты, а он успел крикнуть «Не стреляйте!» по-немецки и всем в окопе тем спас жизнь. Еще он говорил, что немецкий лагерь – «цветочки», по сравнению с нашими.

В 70-м году я поступил к Всеволоду Владимировичу в консерваторию, а в сентябре его не стало. Светлая ему память.

Если я еще могу преподавать и «играть» своим ученикам, то это благодаря ему; хотя сам уже «не тренируюсь», пальцы еще неплохо «бегают». Написал, что помню о личном общении с дорогим мне Всеволодом Владимировичем. Надеюсь, что-то пригодится и в результате, общими усилиями будет создан ему памятник – книга о Большом Музыканте и Учителе.

Сентябрь 2016 г. Бейт-Шемеш (Израиль).

Е. В. Прыгун

ВСЕВОЛОД ВЛАДИМИРОВИЧ ТОПИЛИН. ПОВОРОТЫ СУДЬБЫ¹

Сибирь – край безбрежных таёжных просторов, могучих рек, изобилия и щедрости природы. Однако, суровость климатических условий, бездорожье и безлюдье на многие тысячи вёрст стали идеальной средой для заточения не только провинившихся перед законом, но также неугодных правящему политическому режиму.

Сибиряки – люди душевно щедрые и сочувствующие обездоленным, всегда были готовы прийти на помощь в трудную минуту. Так случилось и в далёком 1955-м, когда в здание Красноярского музыкального училища пришёл исхудавший мужчина в сильно поношенной телогрейке и в обмотках вместо обуви на ногах. В свои сорок семь лет он выглядел уже почти стариком. С первого взгляда стало понятно, что этот человек из репрессированных. Первым, кого он увидел, был молодой преподаватель и композитор Фёдор Петрович Веселков. Мужчина представился Всеволодом Владимировичем Топилиным и спросил о возможности получить работу.

Всеволод Топилин! Это имя было хорошо известно среди музыкантов: ученик легендарного педагога Генриха Нейгауза и сам уже легендарный пианист – первый концертмейстер Давида Ойстраха, много гастролировавший и снискавший известность не только в нашей, но и в европейских странах. Благодаря присутствию в Красноярске такого Мастера, можно было поднять работу не только фортепианного отделения, но и концертную жизнь города на неизмеримо более высокий уровень.

Напомним, что в это время в училище успешно работала пианистка Г. Ф. Кушнарёва и теперь уже легендарная, а в тот период ещё довольно молодая Надежда Леонидовна Тулунина. Появление Топилина было весьма кстати, так как весной 1954 года из Красноярска выехал талантливый пианист-солист и преподаватель Всеволод Фё-

¹ Текст Е. В. Прыгун перепечатан с устранением ошибок и неточностей, на что автор дала согласие (ред. – Е. П.).

дорович Денисенко, и на отделении возникла острая необходимость в пополнении педагогических кадров.

Веселков прекрасно понимал, что вопрос с принятием на работу репрессированного музыканта непростой и потребует согласования с краевым руководством. Но вот беда, с 1953 года училище возглавлял Павел Тимофеевич Берзак – безынициативный руководитель, мало заботившийся как о порученном ему деле, так и о педагогическом коллективе. «Надеяться на такого руководителя бессмысленно, значит, все хлопоты по проведению переговоров с краевым начальством и в райкоме КПСС придётся брать на себя», – так говорил Фёдор Петрович, вспоминая о том времени².

К счастью, его горячо поддержала заведующая фортепианным отделением Н. Л. Тулунина, талантливая пианистка, хорошо известная не только в Красноярске, но и в крае. Ей, выпускнице Ленинградской консерватории, было очень интересно прикоснуться к творческой лаборатории музыканта прославленной московской школы Генриха Нейгауза.

После настойчивых переговоров с руководством края было получено разрешение на работу Топилина в училище. Произошёл поворот в изломанной войной жизни музыканта. Педагогическую работу Всеволод Владимирович совмещал с концертной в краевой филармонии. И снова, как до войны: концертные залы, сцена и бурные овации восхищённой публики.

Старейший педагог Красноярска Клара Борисовна Нестерова была одной из немногих, кому посчастливилось заниматься у Всеволода Владимировича. Она вспоминала: «В 1955 году в город приехал Всеволод Владимирович Топилин. Его приезд стал для нас событием. Топилин был соучеником Рихтера и Гилельса в классе Г. Нейгауза. Он был великолепнейшим музыкантом, в чём-то очень схожим с Рихтером... У нас люди очень добрые и сердобольные. Тут ему предоставили возможность для проживания и для занятий. А занимался он очень много! И я помню его сольный концерт, в котором он исполнил

² Надежда Леонидовна Тулунина. Человек. Музыкант. Учитель. (Воспоминания, статьи, размышления) / ред. сост.: Е. В. Прыгун, Е. Н. Лаук, Л. Г. Лаврушева и др. — Красноярск : Изд-во КГАМиТ, 2005. — С. 31.

Сонату b-moll Шопена. В его трактовке она воспринималась как плач по своей собственной судьбе, потому что изменить что-либо было уже невозможно – лучшие годы прошли в плену и в ГУЛАГе.

К этому времени я уже завершила обучение в классе Н. Л. Тулуниной и консультировалась у Топилина. Уроки продолжались часов по шесть. Всеволод Владимирович увлекался, говорил на иностранных языках, цитировал что-то, садился за рояль, играл любую музыку: и симфоническую, и 24 прелюдии Дебюсси, которых мы вообще тогда не знали. На уроках музыкальной литературы он показывал все сонаты Скрябина и все сонаты Прокофьева. Топилин пробыл в Красноярске всего один год, но оставил в нашей памяти и в наших душах ярчайший след. Это был человек совершенно иного уровня знаний, человек из другого мира³.

В Красноярске Всеволода Топилина встретили радушно. Коллег по училищу восхищала его эрудиция, великолепная пианистическая выучка, истовость, с которой он занимался с учениками, одухотворённость и обострённая эмоциональность его игры, граничащая порой с исповедальностью. Замечательная красноярская певица Валентина Порфирьевна Пегова стала его ангелом-хранителем, окутав своей нежностью израненную душу Всеволода Владимировича. Постепенно, всё более отогреваясь в сердечной заботе окружающих, Топилин приоткрывал страницу за страницей историю своей жизни, помогая понять близким истоки его душевного одиночества.

«Словно клавиши рояля, Чёрно-белая Судьба, – так украинский поэт Виктор Герасимов напишет в 1971 году о нелёгкой судьбе Всеволода Топилина в “Новелле”, вошедшей в его книгу стихов под названием “Андреевский спуск”».

Действительно, судьба разделила его Путь на две половины – до и после войны. Родился Топилин в 1908 году в Польше. Родители дали ему удивительное имя – Всеволод, которое в сочетании с отчеством (Владимирович) сулило многообещающее будущее. Действительно, мальчик был невероятно смышлёным и упорным в достижении по-

³ Нестерова К. Б. Из истории Красноярского училища искусств. (К 75-летию со дня основания). Доклад / ред. Э. А. Ванюковой. Рукопись. — Красноярск, 1995. — С. 10.



ставленной цели. Академическое музыкальное образования Топилин получил в Харьковском музыкально-драматическом институте в классе прославленного педагога Павла Кондратьевича Луценко. А в конце 30-х годов Всеволод учился в аспирантуре Московской консерватории в классе легендарного Генриха Густавовича Нейгауза.

Природа щедро одарила его талантами: Топилин прекрасно рисовал, знал несколько иностранных языков, обладал феноменальной памятью и широкой эрудицией. Всё это в сочетании с прекрасной пианистической выучкой, трудолюбием и ярким артистизмом открывало перед юношей блестящие творческие горизонты. С 1929 года он буквально погрузился в интенсивную концертную деятельность и в качестве солиста, и в дуэте с гениальным скрипачом XX века Давидом Ойстрахом, объездив не только многие города СССР, но также и Европы.

До начала войны Топилин выступал в ансамбле с такими музыкантами, как скрипач Мирон Полякин, известная камерная певица Зоя Лодий, играл с французским виолончелистом Морисом Марешаль во время его концертных турне по России в 1932–37 годах⁴. Конечно, это далеко не полный список его сценических партнёров.

Но яркое начало концертной деятельности прервала война.

Всеволод Владимирович был истинным патриотом и не на словах любил родину. Он не мог отсидеться в тылу и добровольцем ушёл в московское ополчение. По книгам и фильмам многие знают, что ополченцев было нечем вооружить, и они выступили против немцев буквально с лопатами и топорами. Сколько погибло советских людей в этих битвах, сколько были взяты в плен!

Подразделение, в котором воевал Всеволод Топилин, попало в окружение. Уцелевшие от пуль ополченцы были пленены и отправлены в концлагеря. Среди них оказался и Всеволод Владимирович. И снова поворот жизни, полный нечеловеческих испытаний и горя. Но и здесь, среди неисчислимых страданий и утраты надежды, Топилина спасает его хранилище – музыка и его изумительное мастерство. Узнав о вдохновенном таланте заключённого, немцы освободи-

⁴ Топилин Всеволод Владимирович. // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 549.

ли его от лагерных работ и предоставили возможность вести профессиональную деятельность.

Получив статус «остарбайтера», так называемого восточного рабочего, Топилин работал органистом, выступал с сольными концертами в Германии.

Определённое время, вплоть до окончания войны, он квартировал в Берлине у знаменитого учёного, основоположника радиационной генетики Николая Тимофеева-Ресовского, проживавшего за рубежом с 1925 по 1945 год. О пребывании В. Топилина у Н. Тимофеева-Ресовского упоминает писатель Даниил Гранин в романе «Зубр», в основу которого положена биография знаменитого биолога-генетика.

По окончании войны Всеволод Владимирович добровольно вернулся на родину. Казалось, что сейчас все силы его нерастратченного таланта можно будет направить на восстановление мирной жизни. И действительно, новая жизнь началась прямо на перроне. Его, только сошедшего с поезда на родную землю, увезли в НКВД. Скоропалительным военным судом Топилин был приговорён к расстрелу «за измену Родине». Три мучительных дня он провёл в камере смертников, ежеминутно ожидая расправы. Поседел весь, как лунь. Затем ему объявили, что смертный приговор заменён на десять лет Исправительно-трудовых лагерей.

И вновь поворот судьбы, и снова в путь. Сколько же ещё предстоит перемен?! И вот Игарка, Стройка № 503⁵. В воспоминаниях бывших заключённых читаем: «Как уважающее себя лагуправление, Стройка имела свой театр, который располагался сначала в Игарке, затем в селе Ермаково. В театре были заняты известные в те времена люди: Вацлав Дворжецкий, Борис Мордвинов, Платон Набоков, Валентина Токарская, Георгий Жжёнов, Вадим Козин, Лидия Русланова... Всех и не перечислить.

Артисты были бесправны, а чем-то не угодившие в любой момент могли оказаться на тяжёлых работах. Физический труд в ГУЛАГе был страшен, а приём в лагерную труппу давал шанс спастись, возможность заниматься любимым делом и помогать тысячам заключённых

⁵ ГУЛАГ: Слёзы восторга (Художественная самодеятельность в ГУЛАГе). Интернет-сайт: d_v_sokolov.

преодолевать тупость лагерной жизни, сохранить или обрести достоинство, не превратиться в скотину»⁶.

После Игарки и Ермаково Топилин был этапирован в Тайшетский режимный лагерь № 7 Озерлага⁷. Здесь открылась ещё одна, неожиданная грань таланта Всеволода Владимировича. Умелые руки пианиста помогали и ассистировали лагерному врачу, что стало спасением для заключенного. Так Всеволод Владимирович стал фельдшером. Об этом периоде его жизни можно найти строки в романе Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ», где упоминается Сева Топилин⁸.

Просматривая воспоминания узников Озерлага на интернет-сайтах, неожиданно обнаруживаем строки о скрипачке Надежде Кравец, трудившейся там на общих работах весной 1953 года: «На Тайшетской пересылке, очень недолго, существовал дуэт Надежды Кравец со Всеволодом Топилиным – прекрасным музыкантом... Топилин был настолько слаб, что не мог раздвигать меха аккордеона... Когда же лагерный умелец А. Дорофеев отремонтировал старенькое пианино, состоялся их единственный концерт: “Славянские танцы” Дворжака, “Цыганские напевы” Сарасате, концерты для скрипки с оркестром Мендельсона, Чайковского и Кабалевского. Украшением выступления было исполнение “Размышления” из оперы Массне “Таис”, под которое танцевала великолепная солистка балета из Будапешта Долли Таквариан-Преч... Наутро пианино увезли – оно понадобилось начальнику для его детей»⁹.

Из «Новеллы» Виктора Герасимова:

*«...Но Топилин был толковей. И у тех колючих стен
Полюбил его Бетховен, благодарен был Шопен
В назиданье всем вокруг он “хранил своё терпенье”,
Этот сердца сладкий стук, жизни жадное биенье».*

⁶ Там же.

⁷ Озерлаг – Особый лагерь № 7 в пос. Озерный Иркутской обл. Здесь были наиболее известные и высокопрофессиональные творческие коллективы, благодаря тому, что основную часть его контингента составляла интеллигенция – политзаключённые.

⁸ Солженицын А. И. Малое собрание сочинений. — Т. 6., Архипелаг ГУЛАГ. — М.: Инком НВ, 1991. — С. 308.

⁹ ГУЛАГ: Слёзы восторга...

По окончании срока заключения Всеволод Владимирович был направлен на строительство гостиницы в Красноярске. Здесь-то и произошла знаменательная встреча с Фёдором Петровичем Веселковым, так счастливо изменившая жизнь Топилина.

<...> В 1970 году завершился земной путь замечательного пианиста. Всеволод Владимирович прошёл по нему, сохранив и даже приумножив веру в великую созидательную силу музыки. Современники отмечали, что Топилин даже среди множества людей ощущал своё одиночество – верный спутник людей, отмеченных великим дарованием.

*«Как играл он! С чем сравнить? –
Чёрный кобальт выбираю, мрамор красный, малахит...
Колыханье мантий, шалей... Гёте... Сретенье... Камин...
Звон монарший двух бокалов, а наутро вдруг – один!».*

Литературовед И. Лапинский отозвался на эти стихи рецензией: «И вот это извечное одиночество, не одной лишь биографией обусловленное, в “Новелле” отражено многократно и убедительно. Потому что это – классическое одиночество художника, маэстро, в своём искусстве добравшегося до таких высоких, ледяных вершин, откуда отставших попутчиков давным-давно уже и не видно»¹⁰.

Культура и искусство сибирского города: традиции и современность / Материалы Всерос. науч. конференции 4–5 октября 2012. — Красноярск : ФГБОУ ВПО КГАМиТ, 2012. — С. 73–75.

¹⁰ Лапинский И. «Впечатления от книги с бесхитростным названием» / Библ. журнала «Дніпро». — Киев, 1998. Режим доступа : <http://www.sotyjournal.narod.ru/soty2/rec/lap.html>.

*Е. А. Ржанов***МОИ ВСТРЕЧИ С ВСЕВОЛОДОМ ВЛАДИМИРОВИЧЕМ
ТОПИЛИНЫМ**

В 1966 году кафедру специального фортепиано Киевской консерватории, возглавляемую Л. А. Вайнтраубом, разделили пополам, и новыми заведующими назначили А. А. Александрова и В. В. Топилина. Как формировали составы кафедр, мне неизвестно. Меня же, только что приехавшего из Москвы после окончания восьмилетнего обучения в консерватории и аспирантуре¹, молодого специалиста, не спрашивая, определили на кафедру № 1, возглавляемую А. А. А.² Академконцерты, экзамены, заседания кафедр проходили отдельно, и рассказать поэтому о педагогических и музыкантских принципах В. В. Топилина, мне трудно. Лучше это могут сделать или его коллеги по кафедре или его ученики. У меня в памяти осталось больше впечатлений о человеческих качествах Всеволода Владимировича. Когда в 1964 году я приехал в Киев, лауреатов Международных конкурсов в Украине практически не было. Я не имею ввиду двух лауреатов на конкурсах Всемирных фестивалей молодежи и студентов В. Сечкина и Н. Дереновскую. И в глазах киевских музыкантов звание лауреата рассматривалось как синоним спортсмена от музыки, антимузыканта. Поэтому меня восприняли и в консерватории, и в школе имени Лысенко, где я также начал работать, мягко говоря, настороженно, не очень доброжелательно. И в отличие от многих, в лице В. В. Топилина я обнаружил доброжелательного, приятного старшего коллегу. При одном из наших разговоров я сказал ему, что имею рецензии на мои выступления на конкурсе, содержания которых не знаю, т. к. не знаю французского языка, и Всеволод Владимирович, как выяснилось, прекрасно владевший этим языком, предложил мне перевести их. Я принес ему пачку рецензий, и Всеволод Владимирович самые интересные из них перевел. В будущем я многократно использовал их. Мои первые сольные концерты в Киеве Топилин очень высоко оценил, и это

¹ По классу Я. Флиера – [Е. П., ред.].

² Александром Александровичем Александровым – [Е. П., ред.].

помогло мне завоевать авторитет среди его студентов, которые держались несколько обособленно, независимо, поддерживая друг друга. И у меня с учениками В. В. Топилина установилась на все последующие годы, когда они уже стали педагогами, концертирующими музыкантами, хорошие товарищеские отношения. Надо сказать, ученики В. В. обожали своего шефа. Многие годы спустя я слышал из их уст восторженные воспоминания об уроках, особенностях интерпретации, о педагогическом и исполнительском мастерстве их педагога. И студенты, и ученики школы даже копировали движения В. В. за инструментом. Я в шутку говорил, что, даже не слушая ученика, по манере держаться за инструментом, манерой извлекать звук, сразу определяю ученика Топилина. Каждый из них держится как маленький Топилин. Став самостоятельными педагогами и концертирующими музыкантами, они, конечно же, получив огромный заряд знаний, нашли свой стиль. Каждый стал самостоятельной личностью.

Когда в Донецке открыли музыкальный ВУЗ, туда на работу на фортепианном факультете отправили выпуск аспирантов В. В. Топилина – А. Витовского, М. Легоцкого, В. Бойкова, и эта команда сразу определила и многие годы определяла очень высокий уровень фортепианного исполнительства и педагогики в этом городе. Да и другие ученики Топилина, начав самостоятельно работать во многих других городах Украины, смогли определять этот высокий уровень фортепианного искусства в стране. Я лично неоднократно убеждался в этом, приезжая в различные города Украины и на концерты, и на Государственные экзамены в качестве председателя комиссии.

Слушать Всеволода Владимировича мне не приходилось, но я слышал высказывания многих слышавших Топилина в ансамбле со скрипачом О. Крысой с исполнением в Киевской филармонии трех сонат Й. Брамса. Реакция была восторженной. Однажды с несколькими учениками Всеволода Владимировича я побывал у него дома. То посещение оставило у меня в памяти сильнейшее впечатление. Я всегда с благоговением относился к музыке И. С. Баха, но в тот вечер его музыка открылась для меня с новой стороны. Всеволод Владимирович поставил запись одного из баховских Бранденбургских концертов и сопровождал музыку чтением переводов стихотворений (сейчас не помню какого) немецкого поэта. И в тот момент я для себя

нашел еще одного И. С. Баха, что подтолкнуло меня к еще большему изучению, к другому пониманию музыки величайшего композитора.

В. В. Топилин ушёл из жизни неожиданно. За несколько дней до этого мы разговаривали с ним по телефону. Он говорил об учениках, новых и старых, и как будто ничто не предвещало трагического события. Ходили слухи, что он сознательно ушел из жизни. Но я в это не верю. Топилин очень много пил кофе, а потом принимал для успокоения транквилизаторы. Мать моей студентки, работающая врачом в психиатрической больнице доставала для него «Элениум» – сильно действующий успокоитель, и я думаю, он просто перебрал дозу. Смерть Топилина была для всех и для меня в том числе большой потерей. Большая разница в возрасте не способствовала нашей дружбе. Но у нас сложились очень хорошие человеческие отношения. Мы, часто встречаясь, обсуждали различные жизненные проблемы, ходили пить кофе. На один из моих концертов в Киевской филармонии Всеволод Владимирович написал очень положительную рецензию в газету. Я ее до сих пор храню. И после смерти В. В. 17 сентября в Малом зале Киевской консерватории я несколько лет подряд после этого играл концерты памяти Топилина. А спустя три десятилетия уже в Германии совместно с его бывшими студентами А. Витовским, М. Легоцким и сыном А. Витовского Евгением в зале музыкального общества MUSIZEUM, мною организованного, мы провели вечер памяти В. В. Топилина где познакомили немецких слушателей с его сложнейшим жизненным путем. Его ученики поделились воспоминаниями о занятиях с большим музыкантом, и мы играли. Играли в память о нем, а на столе стояли фотографии Всеволода Владимировича, некоторые из которых прислал нам бывший ученик Топилина в Харьковской музыкальной десятилетке Виктор Суслин, в то время работавший директором беляевского музыкального издательства в немецком городе Гамбурге, а сейчас, к сожалению, ушедший из этой жизни на встречу со своим любимым учителем.

03.02.2015, Киев.

И. Сиротин

СЛОВО О В. В. ТОПИЛИНЕ

Впервые я узнал о Всеволоде Владимировиче Топилине осенью 1955–56 учебного года¹, когда поступил учиться на первый курс оркестрового факультета Харьковской государственной консерватории.

Как-то раз, приехав в консерваторию, я заметил афишу, которая сообщала о концерте французской фортепианной музыки в зале Музыкального училища. В программе были произведения Клода Дебюсси и Мориса Равеля. Солист – пианист Всеволод Топилин. Тогда это имя мне ничего не говорило, но поскольку до недавнего времени эти композиторы были тогдашней властью практически запрещены, решил послушать новую для себя музыку. [Как вспоминал Николай Сук: «Не будем забывать об изоляции в СССР, об отсутствии информации... я студентом-то стал через пару лет после того, как разрешили Дебюсси² – Е. П.»] Интерес к концерту был огромным – зал переполнен, ни одного свободного места. Мои впечатления от концерта были на уровне ПОТРЯСЕНИЯ!

Естественно, что, когда через некоторое время эта же программа с большим успехом была повторена в зале Консерватории, я тоже был в числе слушателей.

Тогда мне уже было известно, что Всеволод Топилин до войны окончил аспирантуру Московской консерватории, где учился у Генриха Густавовича Нейгауза. Много гастролировал, аккомпанировал Мирону Полякину и Давиду Ойстраху. (Позже в моей фонотеке появилась пластинка с записью Концерта Арама Хачатуряна 1940 года: партию скрипки исполнял Д. Ойстрах, партию оркестра – на фортепиано В. Топилин.) В самом начале войны в составе слабо вооруженного народного ополчения Всеволод Топилин попал в окружение и немецкий плен. По возвращении на родину в 1945 году был отправлен в ГУЛАГ сроком на десять лет. В начале 60-х годов, во времена

¹ Здесь ошибка: Топилин появился в Харькове летом 1956 года – [Е. П., ред.].

² Сук Н. Составная часть таланта – способность к самореализации. // *PianoForum*. — 2011. — № 3. — С. 21.



хрущевской «оттепели» в одном из номеров журнала «Звезда» была напечатана «Повесть о пережитом» Бориса Дьякова, где упоминается пианист Сева Топилин, у которого начались проблемы с руками. Наверное, концлагерь – не самое лучшее место для воспитания рук пианиста!

Возвратившись из заключения, В. Топилин поселился в Харькове в крошечном флигельке (комнатка с печным отоплением, без удобств), на подворье у талантливой пианистки Виктории Ивановны Лозовой. Студенты называли этот домик (по аналогии с литературным сочинением) «Хижина дяди Севы».

Всеволод Владимирович получил работу в Харьковской консерватории с широким спектром педагогической нагрузки: специальность, камерный ансамбль, и т. д. Никогда не думал, что мне выпадет счастье у него учиться по классу камерного ансамбля целый год!

Педагогом Всеволод Владимирович был выдающимся. Никогда не забуду, когда на первом же уроке он просто ошеломил нас расслонением фортепианной фактуры и объяснил, как добиваться звукового равновесия составляющих! Причем, все это сопровождалось замечательным показом на рояле. Топилин прекрасно разбирался в штрихах струнных, дыхании духовых, умел максимально сбалансировать трудносовместимые тембры фортепиано, струнных и духовых инструментов. Сочинения, изученные под его руководством: В. А. Моцарт – Трио Es-dur для фортепиано, альты и кларнета; М. И. Глинка – Соната для альты и фортепиано остались в памяти на всю жизнь.

Всеволод Владимирович не гнушался аккомпанировать студентам. Так он делал это для учеников Адольфа Арнольдовича Лещинского, которого хорошо знал по совместной работе в ГААНИСе в 30-е годы (см. книгу Г. Когана «Вместе с музыкантами», стр. 144), когда надо было срочно заменить заболевшую Э. Д. Цукуруву³. Одно из моих самых ярких впечатлений – выступление в зале Харьковской государственной филармонии приехавшего на каникулы из Москвы в 1957 году бывшего ученика Адольфа Арнольдовича – Григория Фейгина. Партию фортепиано исполнял Всеволод Владимирович. Концерт Сибелиуса был сыгран гениально! Я не слышал лучшего

³ концертмейстер в классе А. А. Лещинского – [Е. П., ред.].

исполнения «живьем»), а ведь это сочинение мне довелось аккомпанировать в составе оркестра нашей филармонии многим превосходным солистам, в том числе и Давиду Ойстраху (дирижер К. Элиасберг).

Последний раз я видел Всеволода Владимировича Топилина, в то время уже профессора Киевской консерватории, на концерте скрипача Иегуди Менухина. Во время своих гастролей в Киеве И. Менухин дал два концерта: первый – камерный, в дуэте с сестрой Хевсибой, второй – с оркестром УССР (дирижер Н. Рахлин), в программе – концерты Бетховена и Брамса. Совершенно случайно мы сидели на втором концерте с В. В. Топилиным рядом. Во время исполнения солистом знаменитого соль-минорного эпизода из Концерта Бетховена, при неправдоподобной тишине зала, я увидел в глазах Всеволода Владимировича слезы. О чем он думал в этот момент – я не знаю, в те минуты все мы были свидетелями диалога И. Менухина с Богом!

Москва, август 2013 год

Сиротин И. Д. «О том, что вспомнилось...» — М. : 2016. — С. 12–14.



О. М. Снегір'ов
«ДУЖЕ БАГАТО РОЗКРИВ МЕНІ ТОПІЛІН»...¹

«Дуже багато розкрив мені Топілін. Ще в Харкові (1957–1961 рр.) ми затоваришували: я був асистентом кафедри, а йому “дали” старшого викладача поза чергою, і Тамара Веске, заступник директора ХДК, вибачалась за це переді мною. А чого було вибачатися? Я знав, що він є чудовим музикантом європейської слави. У 41-му потрапив у полон під В'язьмою, потім жив вільно в Європі під час війни, потім хотів до мами в Харків, а його «освободілі із плена» на 10 років у табір. Він мені розповідав, вже у Києві, як слідчий «шив йому “вишку”, а нашив “усього” десятку, – і після аденауерівського візиту в Москву до Хрущова 1955 року якраз та десятка і кінчилася. Ще рік Сєва був у Сибіру, лікувався – і потім повернувся до рідного Харкова.

Перший рік він працював у музучилищі і на телебаченні (був піаністом-тапером під час показу трофейних фільмів), а ще за рік став викладати на фортепіанному факультеті консерваторії. “Старші” колеги прийняли його відчужено: справа була не лише формально в тім, що він “відсидів” – справа була в тім, що він був на голову вищий від них як музикант, але ж вони були професори! – і тому Сєва подружився з нами, тоді ще зовсім молодими, Римом Папковою, мною, Торою Лозовою – до речі, в її флігелі на Іскринській 10, у Харкові він кілька років жив» (С. 127).

«Хоча й жили ми в тоталітарному суспільстві (це було наприкінці 50-х у Харкові), та коли Сєву частково паралізувало, то ми всі – катедра спеціального фортеп'яно, “скинулися” і організували йому харчування, лікування і провідували його, бо за лікарняним листом він майже нічого не отримував: його “стаж” починався з 1955-го р. – таки були “закони”! Нагадую, що цьому передувала війна 1939–1945 рр., полон, 10 років таборів, “ізмєна Родине...”» (С. 129). «Пам'ятаю його незабу-

¹ Автор не залишив спогадів про В. Топіліна, але в книзі «Піаністи України ХХ ст.» він неодноразово повертається до нього при висвітленні різних тем. В тексті вільно чергуються фрагменти українською і російською мовами. Ми зберегли текст оригіналу із зазначеннями сторінок книги – [О. П., ред.].

ній показ 2-ї частини і побічної партії фіналу 1-го концерту Рахманінова: ми сиділи з нотами без інструменту і він “наспівував”(…) – було так щемливо, так пронизливо чути самотній голос фортепіано, цю сповідь емігранта, відірваного від Росії – й потім, зі вступом всіх голосів, але ще до вступу оркестру, щось непомітно змінювалось, а потім, коли оркестр брав на свої хвилі той голос – то вже була Атлантика – і нове життя. А почалось наше знайомство з Севою так: я грав на харківському телебаченні Прелюдію Рахманінова *gis-moll*. Тоді грали “живьем”. Підійшов якийсь чоловік і струшуючи попіл з албанської сигари, сказав: “Очъ хрaшo вьстроил”. Ми потисли друг другу руки. Коли Сева довідався, що я прийнятий за конкурсом у Києві (1961 р.) – а це було великою несподіванкою для Хазановського, завідуючого кафедрою в ХДК; так от, коли це стало відомо в Харкові – а Хазановський, будучи в Києві, на власні очі побачив Наказ по КДК про моє зарахування доцентом – можете собі уявити всю силу його роздратування, так от, вибачте за таку “ізячну” конструкторку – Сева буквально схопився на літак і примчавсь до мене в клас в Києві: “Я тоже хочу в Киев!”. Ми пішли до Александра, той пішов до ректора Штогаренка, а той запросив Зенона Дашака (як же можна без партії?! – і питання тут же було вирішено “в принципі”). Сева повернувся на рік в Харків “дорабатывать”, а ми з “Саньчем” (*А. А. Александровым – Е. П.*) «пробивали» Севу. Пробили – і з 1962 р. Сева переїхав до Києва» (С. 127).

«Білофастов, директор 10-річки “дав” йому двокімнатну квартиру в полупідвалі на Полупанова, 40 (Б. Ворошилова, нині Ярославів вал, Театр. інститут). (...) Сева став у Києві “нарасхват”. Хоч перший рік у нього учні були не ахті, та згодом пішли Вітовський, Бойков, Легоцький. Були й “позвоночники”. Взагалі-то навчання у Топіліна (як в Нейгауза чи Годовського) – це ще не гарантія того, що ви є талант. У Севи в класі завжди було повно народу – і це дратувало не будемо казати кого. Потім, наслухавшись різного – “серпист”, *quano* – це ще не найсильніші вирази – а також і “дела” – я розумію, що йому бувало-таки сумно і тоскно – і він готовий був послати декого дуже далеко – всі проводжали його “додому” – після Полупанова йому “дали” квартиру на Воскресенці, з’явилась мама, дружина; потім мама померла, дружина пішла, а він переїхав на Чапаєва в квартиру, де на горіщі був Scarbo, за його словами. Це був уже, здається,



69-й, якщо не 70-й рік – Новіков уже вчився в нього і, роззутий, – щоб не бігав – вчив у відсутності Севи фугу з Hammer Klavier.

Підчас життя на Полупанова у Севи був чудовий друг – спанієль Чарлі, якого ми вдвох раз на тиждень купали в кориті нашого “холу”. Потім Чарлі загинув під машиною – і Сева більше ні до кого не “прикипав”. Вчився в нього якийсь час і Володя Селівохін, але мама, яка вирішувала все, скоро перевела Володю до Москви в клас Оборіна – і Володя завойував I премію на конкурсі Феруччо Бузоні в Больцано» (С. 127–128).

«Приезд Топилина в Киев в 1962 году был инспирирован автором этих строк и А. А. Александровым, которые прекрасно понимали, как много он сможет сделать для развития пианизма в Украине. Однако, по прошествии нескольких лет – примерно в 1965 г. – пришлось Ректорату организовывать вторую кафедру – “не могли в одной берлоге жить два медведя”. Не буду объяснять психологических мотивов этого, скажем так – они были просто “разные” – как люди, как музыканты; им не хотелось тратить силы на то, чтобы что-то доказывать друг другу. Жизнь сама все поставила на место – и теперь они стоят рядом, по крайней мере в документах (...) так само, як і Тетяна Кравченко» (С. 129). «Сева к тому времени (*к осени 65 г. – Е. П.*) получил кафедру и доцентуру – и мечтал о профессуре: “должность у меня генеральская, а звание – полковничье”. Подразумевалось, что долго длиться это не может. К сожалению, и у него “был предел”. Вообще, при жизни нас – музыкантов очень часто “окорачивали”. Почитайте-ка письма Г. Нейгауза Стасику по этому же поводу повнимательнее!... Думаю, что именно чувство обиды заставило Севу взять еще и кафедру в Ростове, когда Гузий открыл там музвуз. Кстати и свое шестидесятилетие (68-й год) Сева праздновал только в Ростове; в Киеве эта дата не праздновалась: исправлялись “ошибки” 56–64 гг.» (С. 147).

«А какие страсти забушевали, когда в 67-ом она (*Т. П. Кравченко – Е. П.*) приехала в Киев! Сразу повеяло свежим ветром перемен: “наши”, “не наши”, “колхоз” (который с каждым годом разрастался), через год меня “убрали” из деканата – и началась борьба и антагонизм двух кафедр, причем все время ощущалась тенденция со стороны Т. К. “подмять” под себя не только кафедру Топилина, но и всю руководящую элиту. Это был тяжелый период не только в Консерватории, но и в стране» (С. 129–130).

«...Коли вона приїхала до Києва з четвіркою своїх студентів, всіх їх зустрічали ми з Севою на вокзалі як “начальство” – наївні люди. Якраз вона-то й була тепер начальство. Катедру очолила Т. П. Кравченко. Дуже владна жінка... Зразу ж вона утворила коаліцію з Сечкіним, Сільванським, Червовим, Толпіним – проти Севи. Вперше я бачив його розгубленим. Подейкують, що якось в Москві Сева стрів А. А. А. (А. Александрова – Е. П.) й дорікав йому, що той “кинув” його. Завела вона жорстку дисципліну на кафедрі – всі вечірні концерти треба було висиджувати в Малому залі – “для підвищення кваліфікації”(…). Сева, хоч і читав HUMANITE підчас гри, не викликав ніякого протесту: ну не цікаво йому слухати посередню гру й посередню роботу – він був вищий над ними всіма не за положенням, а музикантськи, – і коли щось казав, хоч був він оратор ніякий, всі його розуміли і не сперечалися, бо нема чого було сперечатися: аргументів не знаходилося. Один Александров міг щось йому протиставити, але не по суті музики, а скоріше за логікою. Хоч вони були схожі в своїх поглядах, любові між ними я не спостерігав» (С. 128–129). Якщо порівнювати цих трьох музикантів, то для мене вони в такій послідовності: Топілін, Александров, Кравченко (...).

«В 1963-м, на 50-летіє КГК, в числі гостей был и Генрих Густавович Нейгауз – так сделали, что я даже не знал (!) о его приезде – мне поручили от партбюро “охрану порядка” вокруг БЗК вместе с В. П. Тарасовым и еще кем-то – и мы все торжество проторчали в коридоре, ничего не видя и не слыша» (С. 146).

В 64-м весной, в год смерти, Г. Нейгауз приехал в Киев, давал открытые уроки, обнимался и фотографировался с Топилиным, ходил в окружении восторженных Р. О. Лысенко и молодежи, холодно-мрачного А. А. А. Опять меня «не допускали к телу». Да я и не рвался – кто я такой? Зато «моя» Лариса Сапельник играла Нейгаузу в Малом зале ор. 111 – и он с ней одной (!) занимался более 2-х часов! И как занимался! Как в Москве, в 29 классе. А перед этим он вытаскивал гроздья фальшивых «не тех» нот из Сонаты Брамса, находил ритмические ошибки, – словом, «чистил» провинцию, совершенно не считаясь с битком набитым залом: он служил Музыке – и только Ей! Это тоже был урок для меня из незабываемых! (С. 146).



*Однодумці. Зліва направо: В. В. Топілін та Г. Г. Нейгауз
(автор, напевно, – Л. Левіт)*

...В 1970-м, 17 сентября, Сева внезапно умер. Консерватория онемела – три дня в корпусе стояла мертвая тишина. Ни звука. Хоронили его все – это было на Берковцах. Кто пережил эти дни, тот никогда не забудет их. В первую годовщину смерти Топилина я сыграл в Малом зале Московской консерватории сольный концерт в его память. Никому в Киеве я не сказал об этом, знала лишь Инна Снегирева.

За год до смерти Севы, в 69-м, тоже в сентябре, я играл в Малом зале в Киеве сольный концерт. Сева пришел на II отделение (там была его любимая 4-я Баллада); играя, я слышал, как он «хрюкал» – «Слава Богу, подумал, видно, понравилось» (С. 130–131).

...підбиваючи перші підсумки ХХ ст., маємо чітко визначитись хоча б з єдиним – **визначальним є особистість, людина**. Той, хто стоїть біля витоків, той накладає відбиток на своє створіння. Такі люди, як Пухальський, Нейгауз, Блуменфельд у тому людському творінні, якому вони життя своє земне віддали, лишили відбиток своєї Божественної сутності: лад, смисл, порядок. І, хоча Божого в цьому небагато, але справа їхня стоїть і росте (...) (С. 116).

Что такое обучение? – Это общение. А что такое общение? – Это когда тебя понимают. Идеальное общение – когда, даже не понимая, желают понять (...). Огромный труд – раскрыть глаза, уши – «имеющий уши да слышит». И сердце надо раскрыть и душу расшевелить. Вспомните И. С. Баха, почему он для **учеников** ничего, кроме нот, не писал: потому что они **знали, как**. Им только **что** надо было написать, а **как** они уже знали. И ныне есть учителя с большой буквы (...). Таким был и Владимир Горовиц – они **живут** с учениками одной семьёй, ученик не столько занимается с учителем, сколько **дышит** одним с ним воздухом, **впитывает** каждой косточкой своего «я» то неповторимое, чем наделяет его учитель, – вот и получают «хорошие и разные» художники-музыканты, а не пианисты-ремесленники (С. 116).

Надо различать **твоего** ученика и человека, **учившегося** у тебя. Можно не числиться в классе и быть учеником. А можно, наоборот, числиться и не быть им. Так мы, молодые специалисты Римма Папкина, Виктория Лозовая, Александр Снегирёв в Харькове с 1957 г. **учились** у Топіліна. Я продолжал у него учиться и в 1962 году, когда он переехал в Киев. Так что официальное «мои ученики» не совпадает с истинным. В то же время в классе есть всегда чужие люди (Сева называл их «тяжёлым пассажиром») – тупые, карьеристы, любители лёгкой жизни, «кровопийцы» – их много родов. Почему нас в 1957 «потянуло» к Топіліну? Потому что он **знал** нечто, чего не знали наши учителя (да в то время мы уже сами других учили, но, видимо, чувствовали, что чего-то важного в музыке ещё не знаем – а других, таких, как Гельфгат, сестры Ещенко, Запорожский, Крамаренко к Топіліну «не тянуло», они были закрыты для восприятия его истин) (С. 117).

Вячеслав Новиков пришел ко мне на первый курс после незаконченного Харьковского музучилища по классу Михаила Зороховича (был в Харькове такой «врач среди музыкантов и музыкант среди врачей»; кстати, он меня в бытность свою музыкальным критиком «отмечал»). Славка играть ровно и ритмично не умел. Помню эти муки в «Лунной». Зато он потрясающе играл джаз – я его (джаз) по сей день люблю. Славку – тоже, хотя он был страшный ветрогон и знакомый уже тогда с Холодной Горой и тамошней КПЗ. Харьковчане знают, что это такое.



Сразу было видно, что он одарен по-настоящему, рояль и Музыка – это его. И, сыграв на III курсе сольный концерт, он подает мне заявление с просьбой о переводе в класс ...ассистента Витовского.

Это был гениальный ход. Сева и мы были уже на «ты», а тут никакого предательства, виноват кто угодно – Витовский, Новиков, Снегирев – но не Топилин. Мне было 37 – и я не обиделся и не поссорился с Севой, понимая, что Славке нужен не «второй», а первый и без кавычек (С. 117).

«Учні... Це химера: Господь еднає навіть тих, хто стрічається “випадково”. Вплив на “учнів” – то виключно від Господа, коли нема перепон, коли є віра й жага учня до того, що каже Учитель (...). І сам учитель вчиться все земне життя, увесь час, що його тобі дано на землі» (С. 120).

Редкие «занятия» с Изабеллой Полян – главным образом «встречи на почве» Концертов (Бетховена № 3, Грига, Рахманинова № 1 (2-я ред.) и Рапсодии на тему Паганини, Листа Es-dur...). Надо отдать должное в этом Абраму Львовичу (*Луницю, професору, педагогу Снегирева – Е. П.*) – сам он не играл и не аккомпанировал, поэтому никому, кроме И. М. Полян, не доверял оркестровую партию. Играла она заразительно, стихийно-убедительно – и «перекрыл» впечатление от неё как музыканта только **Сева Топилин** (С. 120–121).

«Тепер, на початку восьмого десятку мого життя, після 65 років, відданих Музиці, починаєш, з Божою поміччю, розуміти, що й до чого в тій самій Музиці – і взагалі в Мистецтві. Як не дивно, незважаючи на нібито систематичну освіту, яку я здобув – Харківська десятирічка, Харківська консерваторія, аспірантура і ФПК Московської консерваторії – вчився я зовсім не там і зовсім не того, чого мене вчили. Вірніше, їх було **дві паралельні**, а може й більше – **освіти** (...). Взагалі весь час йшла боротьба – марксизм-ленінізм, комсомол – і Музыка. Музику Шуберта і Моцарта, Лисенка і Мендельсона оголошували “формой общественного сознания”. Ми слухняно повторювали ці слова – і вони відлітали, а лишалась Божа гармонія, мелодії, почуті геніями просто з небес. Дуже багато розкрив мені Топілін» (с. 126).

Снегірьов О. М.

Піаністи України ХХ ст. — Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001.

М. Степаненко

АСИСТЕНТ Г. НЕЙГАУЗА – ВСЕВОЛОД ТОПІЛІН (матеріали до біографії)

Серед однодумців і послідовників Генріха Нейгауза привертає увагу трагічна постать його асистента, талановитого піаніста і педагога Всеволода Володимировича Топіліна (1908–1970). Син генерала білої армії, що загинув в боях з більшовиками, Всеволод Топілін все життя вимушений був приховувати своє походження. Він засуджувався до смертної кари, витримав жахи сталінських та гітлерівських концентраційних таборів, однак завжди зберігав вірність гуманістичним ідеалам мистецтва, вірність музиці. Доля Всеволода Топіліна знайшла своє відображення в художній літературі (поема «Топілін» Віктора Герасимова, повість «Зубр» Даніїла Граніна), спогадах Давида Ойстраха, Святослава Ріхтера, мемуарах інших сучасників піаніста.

Ось деякі факти його біографії. Отримавши в дитинстві початкову музичну освіту у приватних викладачів, В. Топілін 1924 року стає студентом фортепіанного факультету Харківської консерваторії по класу видатного українського піаніста професора Павла Луценка (1873–1934). П. Луценко був постаттю європейського масштабу, вищу музичну освіту він отримав у Німеччині, а згодом протягом чотирнадцяти років (з 1900 по 1914) працював професором Консерваторії Штерна в Берліні¹. Після повернення до Харкова П. Луценко стає одним з найбільш авторитетних педагогів України і фактичним главою харківської фортепіанної школи.

Отримана класі П. Луценка фахова підготовка і видатне виконавське обдарування висунули В. Топіліна в перші ряди молодих піаністів України. Закінчивши у 1928 році Харківську консерваторію, В. Топілін успішно гастролює по Україні. В його репертуарі лістівський «Дон Жуан» і «Смерть Ізольди», балади і вальси Шопена, транскрипції Л. Годовського. З 1930 року починаються спільні концертні

¹ З учнів П. Луценка (крім В. Топіліна) слід згадати видатного канадського піаніста і композитора Альфреда Лалібєрте та лауреата II конкурсу ім. Ф. Шопена у Варшаві Леоніда Сагалова.



виступи В. Топіліна з Давидом Ойстрахом, в яких, крім ансамблевих, В. Топілін виконував також і сольні твори. Ось як згадує один з таких концертів Святослав Ріхтер: «Пам'ятаю виступ Топіліна в місті мого народження Житомирі у концерті з Ойстрахом. Там я чув Четверту баладу Шопена і вона на мене справила особливе враження і в якомусь розумінні вплинула на моє рішення стати піаністом-солістом. Мені тоді було 16–17 років, пам'ятаю також зіграну на біс мазурку *cis-moll* (ор. 30 № 4). Своєрідне, вишукане, сповнене таємничості виконання»². У 1932 році В. Топілін переїжджає до Москви, де працює у Всесоюзному гастрольбюро, Московській філармонії, часто виступає по радіо. Продовжується його партнерство з Давидом Ойстрахом, разом з яким він протягом 1936–41 рр. записує на грамплатівки твори Баха, Бетховена, Вагнера, Чайковського, Альбеніса, інших композиторів³. В той же час В. Топілін удосконалює свою піаністичну майстерність у Костянтина Ігумнова, слухає лекції Болеслава Яворського, бере участь у створенні «Гуртка по ознайомленню з музикою», в якому, завдяки блискучому вмінню читати з листа, знайомить слухачів зі щойно написаними творами сучасних композиторів (до цього «Гуртка», крім В. Топіліна, входили С. Ріхтер, А. Ведерніков, Г. Фрід, В. Гусаков та В. Чайковський).

У 1935–36 рр. В. Топілін разом з Д. Ойстрахом гастролує в Польщі, Німеччині, Швеції, країнах Прибалтики. Ці гастролі проходять з величезним успіхом, широко висвітлюються пресою, стають подією у музичному житті Європи.

У 1938 році В. Топілін поступає в аспірантуру Московської консерваторії до класу Генріха Нейгауза, а згодом стає його асистентом.

Спільні погляди на фортепіанне виконавство, спільна робота з учнями, глибока взаємоповага зробили їх однодумцями і друзями на все життя. В. Топілін, як і Г. Нейгауз, вільно володів кількома європейськими мовами, цікавився філософією, літературою, був гуманітарієм в найвищому розумінні цього слова. Світова війна зруйну-

² В. Бойков, О. Вітовський «Згадуючи професора». Ж. «Музика», 1984, № 2. — С. 30

³ Крім Д. Ойстраха, його партнерами в цей час були такі відомі інструменталісти як Моріс Марешаль та Мирон Полякін.

вала життя В. Топіліна, як і життя мільйонів інших людей. Він іде добровольцем на фронт і вже восени 1941 року потрапляє в полон. Поневіряння в концентраційних таборах, де з тисяч військовополонених в живих залишались одиниці, не зломил В. Топіліна, а щасливий випадок (комендант одного з таборів був меломаном і йому знадобився настроювач фортепіано) не тільки зберіг йому життя, але й дав змогу займатися музикою. У 1943 році В. Топіліна, зважаючи на його дворянське походження, професію і магічну посаду – асистент Нейгауза, було звільнено з концтабору і дозволено жити в Німеччині на положенні остарбайтера.

Опинившись в Берліні, В. Топілін працює органістом в одній з церков, має змогу відвідувати концерти В. Фуртвенглера, Г. Караяна, В. Гізекінга. В 1944 році його включають до концертної бригади по культурному обслуговуванню німецьких військових частин Західного фронту. Бригада виїжджає до Франції, але потрапивши під бомбардування американської авіації, повертається до Берліну.

В останні місяці війни В. Топілін переховується в берлінському передмісті Бух на квартирі відомого російського вченого-генетика Миколи Тимофеева-Ресовського, який був в той час одним з керівників Берлінського інституту мозку⁴.

Після закінчення війни В. Топілін повертається до Москви, де його заарештовують і «за зраду Батьківщини і співробітництво з німецько-фашистськими окупантами» засуджують до смертної кари, заміненої десятьма роками каторжних робіт. Ставши в'язнем концентраційного табору «Озерлаг» в Сибіру, В. Топілін працює лісорубом, потім фельдшером, а згодом навіть керівником табірної оркестру народних інструментів.

Магічні слова «піаніст, асистент Г. Нейгауза» неодноразово⁵ рятували В. Топіліна від загибелі, допомагали зберегти його руки. Після смерті Сталіна, в зв'язку з оголошеною амністією, В. Топіліну у 1954 році було дозволено вільне поселення в Сибіру. Він переїздить

⁴ Гранин Д. «Зубр», Ж. «Новый мир», 1987, № 12.

⁵ Справа в тому, що в концентраційному таборі перебувала значна кількість представників інтелігенції – лікарі, вчені, письменники, музиканти, які допомагали один одному, мали вплив на адміністрацію концтабору.



до Красноярська і деякий час працює викладачем місцевого музичного училища. Лише у 1956 році, зважаючи на численні клопотання, В. Топіліну було дозволено повернутись до Харкова, де проживала його старенька мати. Незважаючи на всі поневіряння, В. Топіліну вдається досить швидко відновити свій піанізм, він активно займається педагогікою, працює в Харківській консерваторії та спеціальній музичній школі-десятирічці.

У 1962 році В. Топіліна запрошують до Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського, де він до кінця життя очолює кафедру спеціального фортепіано. Для київських музикантів 60-х років Всеволод Топілін був найвищим музичним авторитетом, людиною-легендою. На його уроки і консультації з'їжджалися піаністи з усієї України. В своєму класі В. Топілін грав і проходив з учнями практично всі значні фортепіанні твори світової класики (Баха, Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шопен, Шуберта, Брамса), захоплювало його фантастичне вміння виконувати «з листа» найскладніші твори сучасних композиторів. Інтенаційна досконалість блискуче демонструвалась В. Топіліним у виконанні камерних ансамблів за участю найталановитіших на той час українських скрипалів Олега Криси, Ольги Пархоменко, віолончелістки Марії Чайковської та інших. Публічне виконання циклів скрипкових та віолончельних сонат Бетховена і Брамса наочно показало ідеальну інтонаційну майстерність піаніста, рівень якої виявлявся інколи практично недосяжним для його партнерів.

Творчим *credo* В. Топіліна була філософія музичної правди, ідеальна відповідність виконавської інтерпретації тексту і підтексту виконуваного твору. Знаменита тріада Г. Нейгауза «пристрасть, інтелект, техніка» реалізувалась В. Топіліним в щоденній виконавській і педагогічній роботі, його квартира для багатьох музикантів була справжнім інтелектуальним клубом, де обговорювались філософські і політичні проблеми, прослуховувались і аналізувались грамофонні записи видатних виконавців.

Великою подією став приїзд до Києва у 1963 році Генріха Густавовича Нейгауза. Він проводив у консерваторії відкриті уроки, зустрічався зі своїми колишніми учнями. Один з днів Г. Нейгауз і В. Топілін провели наодинці, згадували минуле. Наступного року великого Генріха не стало. В. Топілін завжди вважав себе учнем і однодумцем

Г. Нейгауза, посилався на нього як на найвищий і безумовний авторитет, продовжував його справу. За роки педагогічної роботи в Києві В. Топіліну вдалося створити власну фортепіанну школу, виховати цілу плеяду талановитих піаністів, які працюють в різних країнах Європи та Америки.

В колі учнів і послідовників Г. Нейгауза Всеволод Володимирович Топілін займає особливе місце. Його життя – яскравий приклад боротьби мислячої людини з долею, з бездушним і жорстоким «віком-вовкодавом»⁶. І врешті-решт перемога таланту, перемога духу, перемога вічної музики.

Степаненко М. Музично-історичні етюди. — Київ : Гроно, 2012. — С. 142–146.

Перевидання в перекладі на українську мову першої публікації на німецькій мові в 1998 р. (див. бібліографічний список).

⁶ Вислів російського поета Йосипа Манделштама.



В. Суслин

ВСЕВОЛОД ВЛАДИМИРОВИЧ ТОПИЛИН

Я впервые увидел его в самом начале 1960 года, когда был учеником 10 класса специальной музыкальной школы в Харькове. Топилин не обладал броской артистической внешностью: небольшого роста жилистый и сухой человек с простым, несколько «калмыковатым» лицом. С такой внешностью легко затеряться в толпе, не слишком привлекая к себе внимание. Но, взглядевшись, замечаешь: смелое, дьявольски умное лицо, полное силы и энергии. На лбу – глубокий шрам – лагерный «сувенир». Была в нем какая-то загадка, нечто смутно вызывающее в памяти тень купринского штабс-капитана Рыбникова: человек с «секретом» внутри. После лагеря он выглядел старше своих 50 лет. Самому мне было тогда 17. Ремесленно-равнодушное отношение к делу моего предыдущего педагога привело меня к Топилину, которого тогда в школе никто еще толком не знал, но имя которого было уже окружено легендой. Я слышал, конечно, о том, откуда он явился, но не мог еще до конца представить себе всей глубины его трагедии и драматизма его судьбы.

Когда произошла наша первая встреча, он жил в маленькой комнате, снимаемой в одном из многочисленных одноэтажных «частных» домиков на Холодной горе. Долго надо было туда добираться на трамваях с пересадками. Обстановка в доме – бедная, более чем спартанская. Скверный прокатный Becker с «кариозными» клавишами. На сундуке в прихожей лежала под одеялом очень старая женщина (по-видимому, парализованная). Топилин время от времени подходил к ней и что-то тихо и ласково говорил. Это была его мать.

Прослушав меня, он моментально понял, в чем состоят мои проблемы, и начал интенсивно их устранять. Он учил меня дослушивать до конца каждый звук. Он добивался, чтобы в игре свободно и гибко участвовали мускулы всего тела – предплечий, плеч, спины – в то время, как пальцы предельно активны. Он учил не только правильно сидеть за инструментом, но и правильно *выходить на сцену* в концерте («выходишь на сцену как Гитлер!»). Метода его была немножко жестокая, но эффективная: потребовать *невозможного* для того,

чтобы добиться возможного. Первое задание: «Perpetuum mobile» К.-М. Фон Вебера в транскрипции Л. Годовского (т. е. – играть в том же самом быстром темпе, но все – двойными нотами). Хочешь – выучи и играй, а не хочешь (т. е.: не можешь) – пошел вон... Пришлось выучить. Когда я сыграл – впервые удостоился сдержанной похвалы (на комплименты Всеволод Владимирович был скуп, а «приложить» мог очень даже изобретательно). Поначалу был он со мной властен и «авторитарен». Все время пытался моими руками играть на рояле *сам*. Терпеть это было мне нелегко. Я, может быть, даже и взбунтовался бы, как это водится в 17-летнем возрасте, если бы не одно обстоятельство: колоссальное обаяние его таланта и личности. С ним было трудно спорить: он садился за рояль и доказывал свою правоту настолько красноречиво, что хотелось обо всем на свете забыть и только слушать. С таким талантом не очень-то поспоришь...

Но когда после окончания школы я впервые явился к нему на урок *в консерватории* и сыграл выбранные мною пьесы (В. В. предложил мне самому сделать выбор), я очень удивился тому, что он, обычно крайне придирчивый, не делает никаких замечаний, и спросил его, почему. Ответ: «Ничего, большой уже, сам начинаешь соображать ...». Я немного растерялся, не зная, радоваться ли этому или печалиться. Ощущение: учитель плавания вдруг перестал тебя поддерживать в воде и предоставил самому себе – мол, плыви сам или иди ко дну.

Топилин был первоклассным солистом и ансамблистом. Феноменально читал с листа. Эта его способность меня всегда восхищала: сложнейшую пьесу мог исполнить «a prima vista» с таким совершенством и выразительностью, что другому было бы не под силу и после долгого разучивания. Ему удалось каким-то чудом полностью восстановить пианистическую «форму» после лагеря. Он обладал невероятно сильными пальцами (мог делать стойку даже не на руках, а на вытянутых пальцах – трудно поверить, но это правда – видел собственными глазами). Во время репетиции в концертном зале он легко, как кошка, запрыгивал на сцену высотой в 1м 20 см, пренебрегая лестницей. Он слегка заикался, говорил нервно, но с огромной выразительностью и силой убеждения – немного напоминая незабвенного Кречмара из «Доктора Фаустуса» Томаса Манна (но без всякой карикатурности). Слушать его для меня всегда было большим

наслаждением. Он был, конечно, очень сдержан в высказываниях на «немузыкальные» темы, но постепенно в общении со мной начал «оттаивать» и становиться более открытым. Кстати, «Доктора Фаустуса» я впервые увидел в его доме, и он не только дал мне эту книгу в русском переводе, но и незабываемо ее прокомментировал (в немецком оригинале он получил ее в подарок от С. Рихтера). Он был влюблен в музыку Р. Вагнера, и во время своего пребывания в Берлине, разумеется, много раз имел возможность слышать ее в идеальном исполнении (В. Фуртвенглер). Говорил, что эти партитуры «написаны кровью». Мои первые познания о Вагнере получены именно от Топилина (позднее мне посчастливилось стать редактором советских изданий опер Р. Вагнера: «Валькирия», «Зигфрид», «Закат богов» и «Нюрнбергские мейстерзингеры»).

Мне трудно даже перечислить все, что я получил от него – притом за очень короткий срок: с конца 1960 до середины 1962 года. Топилин был более чем учеником Генриха Нейгауза, он сподобился стать его *ассистентом*. Такое не просто заслужить, памятуя о том, каковы птенцы вылетели из этого «гнезда». Тут, по-видимому, имело место глубокое родство по духу, нечто «конгениальное». В то время, когда С. Рихтер и Э. Гилельс были студентами, только начинающими

свою карьеру, тридцатилетний, регулярно концертирующий Топилин в их глазах выглядел уже мэтром. С большой долей иронии упоминал В. В. в разговорах об этом периоде своей жизни («Был ужасным пижонем и сердцееедом... Очень озабочен был своей внешностью – например, мне не нравилось, что у меня круглые щеки...»). «Круглощекий» тридцатилетний Топилин на несколько секунд появляется в черно-белых кадрах кинохроники вместе с Давидом Ойстрахом в известном фильме Бруно Монсенжона «David Oistrakh. Artist of the People?». Лагерь радикально избавил его навсегда от этого «недостатка».



В. В. Топилин в молодые годы

Харьковская специальная музыкальная школа, задуманная по образу московской ЦМШ (только труба пониже и дым пожиже), располагалась в здании бывшего музыкального училища РМО, в церемонии открытия которого (в 1891 г.) принимал участие сам Петр Ильич Чайковский¹. Бабушка одной из моих одноклассниц присутствовала при этом и рассказала нам². Здание, построенное без всяких претензий на роскошь и пережившее всяческие великие события XX века, в 60-е годы находилось в плачевном состоянии. Школе приходилось, к тому же, делить это помещение с музыкальным училищем. Помимо прогнивших полов и протекающих потолков, там было тесно, классов не хватало, и потому занятия шли в 3 смены – с раннего утра и до позднего вечера.

В 1959 году было построено новое здание школы. Надо отдать должное директору – Л. Карповой – она решила на не совсем обычный шаг: в новом здании рядом с лестницей, ведущей в концертный зал, на третьем этаже находилась маленькая однокомнатная квартира, поначалу предназначавшаяся для дворника. И эта квартира была отдана В. В. Топилину – впервые за последние два десятилетия у него появилась «своя» крыша над головой. Нам трудно вообразить себе, что это значило для бездомного человека. Он мало что говорил на эту тему, но видно было, как он рад этому счастью: войти в свой дом и запереть за собой дверь.

Была куплена какая-то нехитрая мебель, и В. В. мог себе позволить теперь даже некоторое «сибаритство»: после праведных трудов уселся в своем собственном кресле рядом с торшером и раскрыть любимую книгу. Вместо «кариозного» Becker'a в комнате появился более приличный Blüthner. И – как венец домашнего уюта – в кварти-

¹ В этом месте ошибка: речь идет о приезде П. И. Чайковского в Харьков по приглашению И. И. Слатина в 1893 г. и о посещении им Харьковского музыкального училища, торжественно открытого 1883 году (ред. – Е. П.).

² Нам удалось узнать имя и одноклассницы Виктора и ее бабушки. Об этом событии рассказала мне Александра Дьяченко – сейчас артистка Харьковского филармонического оркестра – в июле 2014 года. Ее бабушка Анна Дмитриевна Мильчо не только присутствовала на встрече Чайковского, но и вручала ему цветы. На концерте учеников музучилища в честь Чайковского она слышала и выступления Павла Луценко. Хотя А. Мильчо не стала профессиональной пианисткой, последующая ее деятельность была связана со сферой образования.



ре немедленно завелся домашней: серый полосатый котенок, с которым у В. В. установились самые приятельские отношения. Сидя в любимом кресле, он гладил кота между ушами и смешно рассказывал о его геройских похождениях.

В этой квартире происходили не только его занятия с нами, но подчас и встречи – не просто интересные, но в какой-то мере оказавшие влияние на мою дальнейшую судьбу. Помимо харьковчан (среди которых мне хотелось бы упомянуть Леонида Баткина³), у Топилина был довольно большой круг довоенных друзей и знакомых. Он часто наезжал в Москву, встречался с Г. Нейгаузом, С. Рихтером, присутствовал на концертах Л. Бернштейна и Г. фон Караяна. В отличие от большинства харьковских коллег, он был в курсе новейших музыкальных событий – именно в его квартире я услышал, например, впервые имя: Глен Гульд. Не только имя, но и записи 4-й и 6-й баховских партит, а также трехголосных инвенций. Замечательными были комментарии В. В. – мнение выдающегося музыканта, способного с первого раза оценить очень необычное и ломающее старые догматы явление. Топилин обладал большой эрудицией и опытом, и, сверх того – знанием двух языков. Благодаря его специфической биографии, ему посчастливилось услышать «живьем» то, что другие знали тогда – в лучшем случае – только в записи, или вообще понаслышке: В. Фуртвенглера, К. Бёма, С. Прокофьева, Э. Фишера, А. Корто, М. Андерсен. Он действительно *мог и умел сравнивать*.

Однажды Александр Слободяник – один из талантливейших учеников Нейгауза последнего периода – будучи еще студентом, внезапно нагрянул в Харьков из Москвы (дело было в феврале 1962 г.). Алику негде было ночевать, и наш общий знакомый под вечер привел его ко мне. Настроение было «загульное», знакомство крайне интересное, много было говорено (и выпито немало). И в какой-то момент мы решили: едем к Топилину. Без предупреждения (у В. В. телефона своего не было, надо было звонить в школу, а вечером там никто не снимал

³ Леонид Михайлович Баткин – известный советский искусствовед, автор многих публикаций по истории литературы и культуры итальянского Возрождения. Воспитанник ХГУ имени В. Н. Каразина; в начале 60-х годов – преподаватель эстетики в ХДК (ред. – Е. П).

трубку). Одним словом, сели и поехали на «авось». Надо отдать должное Всеволоду Владимировичу: он нас, шаромыжников и незваных гостей, не только не выгнал, но мы с ним проговорили всю ночь, да еще и спускались в концертный зал музицировать. В. В. был в ударе, играл как бог, а Слободяник сидел как молнией пораженный и все повторял: «Это же Генрих! Какое потрясающее сходство!»

Не думаю я, что В. В. *подражал* Генриху Густавовичу – он был суровый и очень серьезный человек, к тому же прошедший лагерь и плен. Но в одном отношении он с Генрихом един: был и оставался чистопородным музыкусом-романтиком. Генрих был ему очень дорог, но он отнюдь не был его единственным «отцом». Не менее важную роль в жизни В. В. сыграл, по-видимому, Болеслав Леопольдович Яворский. Я так и не понял, был ли В. В. его прямым учеником по фортепиано, но он явно и несомненно был с ним в контакте, посещал его Баховский семинар в Московской консерватории и часто вспоминал о нем. Во всяком случае, все, что В. В. сообщил мне о Бахе и об исполнении Баха, носит явный отпечаток идей Б. Л. Яворского. То же самое можно сказать и о Скрябине.

В его доме произошла моя первая встреча с Анатолием Ивановичем Ведерниковым, ставшим впоследствии не только моим учителем, но и другом. Оказалось, что они были старыми друзьями, и Ведерников, будучи на гастролях в Харькове (в декабре 1960 г.) сразу посетил его. Разговор был невероятно интенсивный, интересный, увлекательный. Ведерников рассказывал о последних композиторских новинках в Москве (в частности, о серийных опусах Андрея Волконского). Говорили о Вагнере, Прокофьеве (оба знали его лично), Хиндемите, а я при этом испытывал примерно те же чувства, что и «козел, которого пустили в огород». Во время разговора Ведерников взял карандаш и в моем экземпляре посвященной ему Пятой сонаты Прокофьева (которую я тогда по совету Топилина начал разучивать к экзамену) отметил две корректуры, сделанные перед смертью Прокофьевым, но не вошедшие в печатное издание. И я вдруг ощутил, что Прокофьев – не «классик», о котором все известно, сказано, зафиксировано на бумаге, а живой человек, беспокойный, до последнего вздоха пытающийся что-то улучшить в своей музыке. Я почувствовал, что такое *живая традиция*. А Всеволод Владимирович к слову вспомнил о том,



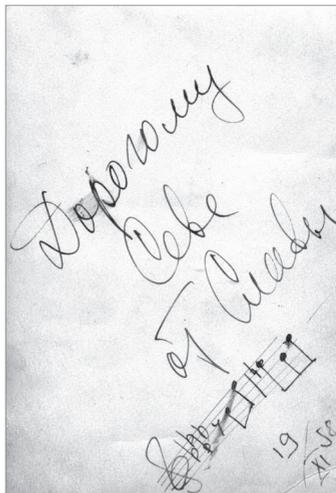
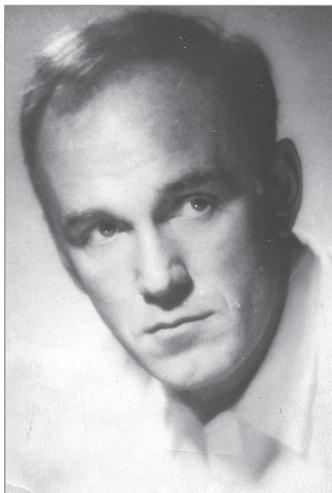
как они с Ойстрахом решили показать Прокофьеву новинку – только что написанный Скрипичный концерт А. Хачатуряна – и о том, как на это реагировал Сергей Сергеевич. Он явился в клетчатом костюме, с ярким галстуком и в желтых башмаках на толстой каучуковой подошве. Слушал он стоя, засунув руки в брюки и немного раскачиваясь на своих американских каблуках (В. В. изобразил его осанку). После прослушивания, выпятив нижнюю губу и не переставая раскачиваться, изрек: «Музыка для кисловодского кафе».

Святослав Рихтер в дневниках, опубликованных Бруно Монсенжоном, пишет, что фортепианная игра В. Топилина (чьё исполнение 4-й Баллады Ф. Шопена произвело на него магическое впечатление) в каком-то смысле повлияла на его решение выбрать профессию пианиста. Для людей посторонних это может показаться преувеличением, но не для тех, кто слышал Всеволода Владимировича. А я имел счастье его слышать много раз. Это – настоящая трагедия, что нигде не осталось его записей. Помимо моего собственного репертуара, многократно «показанного» им мне, я слышал в его исполнении Брамса, Шопена, Скрябина и Рахманинова, а также все прелюдии М. Чюрлениса в специальной телепередаче, посвященной живописи и музыке этого автора (харьковское телевидение, 1962 – может быть, видеозапись сохранилась?)⁴. Никогда в жизни не забуду 1-й концерт Брамса d-moll, сыгранный на двух роялях ночью в концертном зале музыкальной школы В. Топилиным вместе с А. Ведерниковым. Ничего подобного я не слышал – ни до, ни после...

Боюсь, что о дружбе Топилина с Рихтером я могу рассказать не слишком много. Вот то, что я знаю от самого Топилина, «из первых рук»: Рихтер в 1959–1962 годах постоянно посещал Топилина во время своих гастролей в Харькове. В отличие от сверхосторожного и «партийного» Давида Ойстраха, Рихтер повел себя как настоящий друг. По-видимому, он не был трусом и не дрожал постоянно за свою карьеру, подобно некоторым другим советским знаменитостям (Ойстрах не просто «многим обязан» Топилину: когда они впервые встретились, Ойстрах не был еще Ойстрахом – это был очень талантливый молодой скрипач из Одессы, не обладающий большой музыкальной

⁴ К сожалению, не сохранилась: в то время записи не делались.

и общей культурой. Одним из главных источников познания в области культуры вообще, и музыкальной культуры, в частности, стал для него Топилин – родившийся в Польше сын офицера императорской армии, получивший серьезное образование и свободно владевший французским и немецким языками).



С. Т. Рихтер – верный друг (фото и дарственная надпись)

Рихтер привозил ему много подарков и всячески старался украсить Топилину его жалкое существование в качестве рядового педагога фортепиано в Харькове (он не удостоился быть там профессором – профессорами были люди, едва умеющие играть на рояле и не способные дать сольный концерт). Некоторые подарки Рихтера Топилин мне с гордостью показывал, и я их хорошо помню. Множество французских альбомов по живописи издательства «Ашетт» (Моне, Мане, Дега, Сезанн, Пикассо, Сальвадор Дали, Шагал, Сутин). Все это не только показывалось, но и очень «вкусно» комментировалось, поскольку Топилин хорошо знал Францию и Париж и многое на картинах «узнавал». Были и какие-то изящные мелочи: парижский галтук, подобранный с большим вкусом, золотая заколка для галстука в виде мушкетерской шпаги – все эти предметы выглядели более чем



странно в условиях Харькова 1959–1962 годов – как материальные свидетельства о существовании какой-то другой, инопланетной цивилизации. Надо иметь немалое воображение для того, чтобы себе представить, чем был тогда Харьков (его дважды оккупировали нацисты и дважды «освободили» сталинисты; каждый акт освобождения сопровождался массовыми арестами и расстрелами людей, которые во время оккупации пытались как-то выжить, найти себе работу, водить детей в школу...).

Арпен, 25.01.2009.

Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: матеріали III Всеукраїнської наук.-практ. конференції викладачів середн. спеціалізов. музичн. закладів. — Харків, ХССМШ, 2009. — С. 16–23.

И. Тахаева

ЧУДО-УРОКИ ГЕНИЯ

Я поступила в класс Всеволода Владимировича Топилина в последний год его жизни. Всего год я училась у него, но то, что я слышала на уроках Всеволода Владимировича было чудом. Всё, что он играл и объяснял, стало для меня единственным, точным, неповторимым – идеалом. Я думаю и сейчас, что никто не может так пронзительно чувствовать интонацию. У него было абсолютно идеальное чувство времени. Форму Всеволод Владимирович выстраивал архитектурно точно. А звук? Он был воздушный. Мне казалось, что, когда Всеволод Владимирович выстраивал мелодию, то интонировали обертоны, а не собственно звуки. И всё материальное превращалось в сказку, мерцающую нереальную красоту. У Всеволода Владимировича были замечательные ученики и играли они колоссальное количество потрясающей музыки. Всеволод Владимирович всё знал, всё играл сам. И камерную музыку играл, выступал в концертах. Это незабываемо. Конечно, Всеволод Владимирович – гений, и я счастлива, что могла у него учиться.

30.05.2016 г., Киев.



Г. Фейгин

В ПАМЯТИ НАВЕЧНО

Очень трудно писать о давних событиях, о встречах, о беседах, когда прошло с тех пор более чем полстолетия, тем более, что я не вел дневник и не стенографировал. И все же образ В. Топилина всегда присутствует в моих воспоминаниях. Хотя бы потому, что впервые в моей жизни появился человек, который так интересно говорил о музыке и очень серьезно и глубоко ее анализировал.

О Топилине я иногда слышал в разговорах моих родителей. Они учились в одно время с ним и очень тепло о нем вспоминали. Но о его судьбе ничего не знали. Время мы все пережили страшное, многие погибли, другие просто куда-то исчезли.

В 1956 г. я поступил в Московскую консерваторию в класс Д. Ойстраха; до начала занятий было свободное время, и я вернулся домой в Харьков. Однажды, когда мы все были дома, вдруг стук в дверь. Открываем – а на пороге стоит Топилин. Была радостная встреча, родители долго с ним говорили о чем-то, что не предназначалось для моих юных ушей. Топилин просил помочь устроиться на работу, что мой папа и сделал¹. Затем Топилин, узнав, что я буду учиться у Ойстраха, начал очень интересно и тепло о нем рассказывать и предупредил меня, что у Ойстраха не надо учиться игре на скрипке (что невозможно), а надо учиться подходу к делу, то есть умению анализировать произведения, понимать, как из деталей создается целое, и самому искать пути к решению технических проблем. Это было сказано очень точно, и впоследствии я сумел многое понять и убедиться в правильности его слов. Ведь Топилин много лет до войны играл с Ойстрахом и знал его очень хорошо.

В то время Топилин выглядел очень плохо: потемневшее лицо, он довольно сильно заикался и очень торопливо пытался говорить. Он интересно обо всем говорил, откуда-то знал массу современной

¹ Яков Александрович Фейгин – в то время заведующий фортепианным отделом ХМУ; так Топилин оказался в ХМУ, где проработал один учебный год (1956–1957) – [Е. П., ред.].

музыки, очень здраво обо всем судил и при этом в нем я чувствовал какую-то наивность.

Не могу отделаться от мысли, как жизнь не прощает ошибок. Ведь его не заставляли пойти в ополчение, где этим новобранцам выдали деревянные театральные ружья и отправили на фронт. Со смехом немцы взяли их в плен. Дальше – концлагерь, где Топилин буквально умирал от голода, холода и прочих «радостей» этого заведения. И вдруг один немец-офицер его опознал. И последовало предложение: или расстреляем, или «на тебе фрак, рояль – занимайся и будешь играть». Трудно выбрать, и осудить за его решение я бы не мог. В общем, он играл во всей оккупированной Европе. А в конце войны по тоннелям метро в Берлине он пробрался в советскую зону, где его тут же арестовали и сослали. В лагере он, чтобы не сойти с ума по нотам и без рояля, лежа на нарах, выучил «Крейслериану» Р. Шумана, которую никогда раньше не играл. После лагеря его выпустили на поселение; он пришел в Красноярскую филармонию и попросился на работу. Его попросили что-нибудь сыграть, и он сыграл именно «Крейслериану». Это трудно понять! Ну, а затем он появился уже в 1956 г. в Харькове.

В дальнейшем я довольно редко встречался с Топилиным, так как я учился в Москве и приезжал в Харьков два раза в год на каникулы. И однажды договорились с ним сыграть концерт. Не помню точно дату, да и программу тоже. Знаю только, что в то время я еще не играл сонат, и программа в основном была составлена из концертов с аккомпанементом рояля и, кажется, там была и Фантазия Шумана-Крейслера. Моя память, к сожалению, не удержала всех подробностей репетиций, его высказываний, рекомендаций. Помню только, что было очень интересно, это для меня было открытием. Именно после этой работы с Топилиным я стал гораздо глубже работать с текстом и не только скрипичным, но стал изучать партии фортепиано и партитуры. То есть, он открыл совершенно новые горизонты. Помню, что он давал много рекомендаций чисто сценических, как лучше артикулировать в концертных залах². Вспоминается, как он предложил

² Здесь уместно заметить, что В. Топилин вел в консерватории класс камерного ансамбля (об этом пишет и Илья Сиротин) – [Е. П., ред.].



финал концерта № 3 Моцарта сыграть очень медленно. Я его спросил, почему так медленно, на что он ответил: «А попробуй интересно в этом темпе». Действительно, ведь многие исполнители находят спасение в скорости, где можно обойтись без подробностей.

Интересно, что, зная очень много музыки, да и живописи, он на репетициях проводил аналогии из разных сочинений разных композиторов, и все ведь – наизусть!

И вот, наконец, концерт, который мы сыграли в зале филармонии (кажется, я был тогда на первом или втором курсе). Топилин играл замечательно, хотя и был немного нервным. И часто очки падали на клавиатуру. Но в общем все прошло хорошо³.

Топилин очень быстро был признан в Харькове, авторитетный, знающий, благожелательный, умеющий и хорошо показать, и объяснить сущность исполняемой музыки – он завоевал студенческие души. Он знал множество языков и даже древнееврейский.

В дальнейшем я с ним почти не встречался. В основном – у нас дома. Где и как он жил – мне неизвестно. Дома у него я никогда не был.

Однажды вдруг я его увидел в Москве, в классе Д. Ойстраха. Он сидел на диване: лицо человека исстрадавшегося. И рядом величественный, холерный Д. Ойстрах.

Спустя какое-то время Топилина пригласили в Киевскую консерваторию, где я его последний раз и встретил летом 1964 г. Он заговорил со мной так, как будто мы расстались минутой назад. Он был страшно сердит на Киевскую консерваторию, на приемные экзамены, где, по его мнению, были проявлены националистические тенденции. И это была наша последняя встреча.

Жаль, что я не помню многих подробностей. Но душа моя сохранила теплое и глубоко уважительное воспоминание о нем.

28 января 2014 г., Токио.

³ Не об этом ли концерте вспоминает И. Сиротин в своих воспоминаниях? – [Е. П., ред.].

Н. Хенкина

МОЙ ТОПИЛИН (ВОСПОМИНАНИЯ ЕГО УЧЕНИЦЫ)

Передо мной чистый лист бумаги. А рядом – фотография бесконечно дорогого, любимого педагога и человека. Все это очень личное. Я должна о нем написать, чтобы помочь сохранить память о выдающемся музыканте и педагоге. Простите, но я буду часто говорить и о себе в связи с Топилиным – ведь это мой Топилин.

Шел 1956–57 учебный год. Всеволод Владимирович Топилин появился в Харьковском музыкальном училище. Студенты на тот момент ничего о нем не знали. Старшее же поколение – педагоги – знали, что до войны Топилин был концертмейстером Давида Ойстраха. В аспирантуре в Москве Топилин занимался у Нейгауза в одно время с Рихтером, Гилельсом, Розой Тамаркиной и другими. До аспирантуры Топилин закончил консерваторию у профессора Луценко в Харькове.

Когда началась война, Топилин, имея бронь, добровольно ушел на фронт. В романе Даниила Гранина «Зубр» есть упоминание о молодом советском пианисте, которого великий ученый-генетик Николай Тимофеев-Ресовский приютил на территории своей лаборатории в Германии. Это был Топилин, попавший в плен и каким-то образом спасенный Зубром-Ресовским.

После окончания войны Топилин был освобожден из плена Советской армией. Теперь можно было вернуться к мирной жизни и своей специальности. Но жестокая и беспощадная судьба распорядилась иначе. Топилин был осужден на десять лет лагерных работ. В этом же лагере сидела известная певица Лидия Андреевна Русланова. Однажды в лагере показали киножурнал из довоенной жизни. В этом журнале Ойстрах играл с Топилиным. И Русланова узнала в одном из солагерников Топилина! Ей удалось благодаря ее сильному характеру избавить Топилина от лесоповала. Так он в лагере стал работать фельдшером и таким образом были спасены его руки. Однако, работая фельдшером, он получил доступ к спирту. Немудрено, что он стал пить. Он не смог преодолеть это пристрастие, но я никогда не видела его выпившим.



Мне также известно, что после лагеря он попал на поселение в Красноярск и благодаря амнистии вернулся в Харьков без права жительства в столице. В музыкальном училище все женщины были в Топилина влюблены. Ведь он обладал каким-то необыкновенным обаянием. В конце учебного года Топилин дал сольный концерт. Его игра поражала разнообразием красок, необыкновенным интонационным богатством. Услышав Топилина на сцене, я поняла, что хочу учиться только у него. Но ведь он «не заслужил еще» право работать по специальному фортепиано и поэтому преподавал только педпрактику и общее фортепиано. Я в это время (1957 г.) только заканчивала второй курс музыкального училища.

Через два года по совету директора училища Нины Сергеевны Радченко я уехала поступать в консерваторию в Минск в надежде на отсутствие там 5%-й нормы. К счастью, я там не поступила, иначе бы не смогла стать ученицей Топилина. Чтобы Топилин согласился заниматься, мне нужно было сыграть ему свою программу. После прослушивания Топилин назначил мне новую программу. Но ею мы не занимались еще около двух месяцев. Я должна была забыть все, чему научилась за одиннадцать лет, и «сесть на диету». Я играла упражнения на legato и этюды Черни (op. 740), смотрела и слушала, как это делает Топилин. Так я постигала новые тайны. Одной из этих тайн было умение слиться с роялем и как бы стать с ним единым целым. Как много значит свобода и как ее достигать, как надо себя слушать и что это вообще такое, как работать над звуком, интонацией и уметь читать то, что написано в тексте – всему этому я научилась у Топилина. Следующим этапом была работа над Этюдом Шопена № 13 и сонатой Шумана. Я сыграла этюд. Затем В. В. сел к роялю, очень детально расписал педализацию и сделал некоторые динамические пометки. Иногда В. В. играл сам. Его игра, как я уже упоминала, обладала необыкновенной теплоты звуком и завораживающей интонацией. Все это было незабываемо.

Теперь, когда я слушаю игру выдающегося скрипача Хейфеца, мне кажется, что между этими индивидуальностями много общего. Кроме того, Топилин обладал совершенным чутьем педагога и иногда мог помочь своему ученику словом. Однажды, когда я принесла на урок сонату Шумана, он сказал, что не узнает меня, я стала другая –

играю рассудком и больше ничего. Он спросил: «А где же ты? Ты ведь сдержанно-страстный человек, где все это?» Я смущенно ответила, что все время думаю «как играть и что». В. В. порывисто и характерно немного заикаясь сказал: «А теперь играй, как хочешь». Это стало толчком, позволившим мне выразить себя.

То, что я стала работать концертмейстером, тоже было результатом его совета. И за это я также очень благодарна В. В. Он хотел, чтобы я много играла и как бы восполняла упущенные в образовании годы. Топилин знал, что я люблю педагогическую работу и поэтому сказал: «Работать педагогом ты успеешь, а сейчас играй, особенно симфоническую литературу. Обязательно занимайся только на очень хорошем рояле». Его слова были как жемчужины, щедро разбросанные на уроках. К нему надо было приходиться только проделав огромную самостоятельную работу. Тогда он вдохновлялся, и урок приобретал какие-то неповторимые черты. Иногда Топилин ставил мне записи в исполнении известных пианистов. Тогда я впервые услышала прелюдии и фуги Баха в исполнении Гульда.

Иногда В. В. брал меня на репетиции и концерты в музыкальную десятилетку, где он уже тогда преподавал (1960–1961 гг.). Однажды он пригласил меня туда, чтобы я послушала генеральную репетицию двух педагогов консерватории, с которыми В. В. занимался. Первую сонату Прокофьева играла Виктория Ивановна Лозовая, а вторую – Римма Петровна Папкова. Папкова была очень талантливой пианисткой, и Топилин любил с ней заниматься. К сожалению, в Харьковской консерватории, где В. В. наконец стал преподавать, он не был избалован талантливыми учениками. Однажды на репетиции перед экзаменом на весь зал закричал студентке: «Влюбиться тебе нужно!».

Топилин обладал замечательным чувством юмора. Иногда урок пересыпался забавными шутками. Так, однажды, хитро улыбаясь, Топилин у меня спросил: «Когда заштопаешь кофточку?» (кофточка была гипюровой). А потом серьезно добавил: «Выйдешь замуж – заниматься не будем». Я ему клятвенно пообещала, что до окончания консерватории замуж не выйду. Но, к сожалению, В. В. вскоре собрался уезжать в Киев, для чего он получил рекомендации Гилельса и Ойстраха. Я была ошеломлена этим сообщением. В. В. сказал: «Хо-



рошие ученики едут за своим педагогом». Этот разговор происходил в 58-м классе консерватории.

Семейные обстоятельства не позволили мне поехать за Топилиным. Рекомендательные письма в киевскую консерваторию он поручил отправить мне. Я несла этот большой конверт и думала, как я буду жить и не заниматься у Топилина. Чтобы я не растеряла то, что приобрела на его уроках, он посоветовал дожидаться из декрета Р. П. Папкову. Так я смогла продолжить учебу в том же направлении.

Жил Топилин по приезду в Харьков сначала на Холодной Горе. Там он снимал две комнаты. В одной из них жила его старенькая слепая мама. Топилин ее очень любил. Если бы в Союзе не жила его мама, он, возможно, после окончания войны уехал бы на Запад, ведь он с детства свободно владел французским. Судьба распорядилась по-другому. После приглашения В. В. на работу в музыкальную десятилетку, он получил комнату и кухню в здании десятилетки. Педагоги здесь очень его любили. Они часто приводили своих способных учеников к нему на консультацию. Были у Топилина в школе и свои ученики, в том числе и в младших классах. Думаю, для них это время не прошло даром.

Вспоминаю об одном курьезном эпизоде. Это был, по-моему, 1961 год. Рихтер приехал на гастроли в Харьков. Топилин пригласил Рихтера поиграть в консерватории студентам. В связи с этим, студенты окружили консерваторию и образовалась такая толпа, что войти туда не могли даже профессора. Профессор Скловский по пожарной лестнице спустился в окно консерватории. Подошедшего Рихтера с Топилиным никто не узнал, и в консерваторию они попасть не могли. Испугавшись этой ситуации, Рихтер убежал в гостиницу, которая находилась в начале улицы Свердлова. Топилин побежал за Рихтером. Ситуация была презабавнейшая. Я на этот концерт не попала.

Через пять-шесть лет после отъезда Топилина в Киев он на несколько дней приехал в Харьков показать двух своих талантливых студентов. Учеников Топилина всегда можно было узнать по тонкой педализации, великолепному звуку, выразительной интонации. Я была очень рада тому, что у Топилина была возможность заниматься с талантливыми людьми. В этот приезд он был приглашен в гости к В. И. Лозовой, у которой он тоже некоторое время жил раньше. В это

время заведующим фортепианной кафедрой был Всеволод Захарченко. Он был очень рад познакомиться с Топилиным, ведь он немало знал о В. В. Бывшие ученики Топилина (Р. П. Папкова, В. И. Лозовая и я), а так же В. Захарченко и А. Волков собрались в гостях у Лозовой, где Волков, выразив восхищение Топилиным, сравнил его с Нейгаузом, и сказал, что Топилин выгодно отличается от Нейгауза тем, что ему дан талант заниматься с начинающими.

Через три года (в 1970 году) Топилин ушел навсегда. Этот человек живет в моей душе постоянно.

Май 2016 г. Нью-Йорк (США).



С. Шабалтина
«ЗВУКИ И АРОМАТЫ РЕЮТ...»

Помню, впервые увидела Всеволода Владимировича в нашей десятилетке, где, по-моему, он временно жил после переезда из Харькова. Возможно, что-то было особенное в его манере двигаться, носить набор берет (в нашем воображении так носят только французы), в некоторой отстраненности. А может, взволнованный шепот, сопровождавший его появление: «Смотри, смотри, это Топилин!», усиливал окружающую его таинственность. Необычность его дара, знаний и судьбы притягивали к нему, окружали легендой, делали Топилина центром музыкально-педагогической жизни Киева.

Топилин был нетерпим к бессмысленности исполнения, к фактурной неразберихе и лени мышления. Брезгливое пренебрежение вызывали в нем посредственные ученики и педагоги, которых он называл презрительно «преподульки». К музыкантам одаренным, живо интересующимся музыкой он был безгранично щедр, делясь своим мастерством и знаниями.

Припоминаю забавный эпизод знакомства Топилина с молодым талантливым музыкантом, недавно приехавшим в Киев и так же, как Топилин, поселившимся в новом отдаленном районе Киева – Воскресенке. В те годы добираться туда было ой как нелегко. От станции метро дребезжащий фыркающий автобус тарахтел довольно долго, битком набитый пассажирами, от которых с выдохом облегчения освобождался на конечной остановке, где за домами начинались заливные луга, пахучие травы – другая реальность. Дом Топилина был на этом пограничье. Обычно в автобусе он коротал дорогу, погружаясь в чтение «L'Humanité». Историю этого знакомства двух музыкантов – признанного мэтра и восходящей звезды, поводом к которому оказалась французская газета, я слышала отдельно от обоих участников, и каждый, рассказывая ее, искренне веселился. Молодой человек – а это был замечательный флейтист Олег Кудряшов, не так давно окончивший Парижскую и Московскую консерватории и по конкурсу ставший солистом Госоркестра, – заметил элегантного человека в берете, углубившегося в чтение французской газеты, и, желая блеснуть,

обратился к месье. Олег Сергеевич потом с восторгом вспоминал блестящий французский Топилина, о котором он не мог даже и подозревать! А Всеволод Владимирович описывал лихость молодого человека, бесстрашно обратившегося к нему. Представляю себе лица измученных в конце дня пассажиров автобуса, окружавших «французов».

То, как Всеволод Владимирович ощущал французский язык, его звуковую прелесть, завораживало на уроках, когда он занимался с нами французской музыкой. В памяти слышится и сейчас, как Топилин произносил посвящение, предваряющее «Детский уголок» Дебюсси – композитор написал его для своей дочери, которую нежно называл Шушу. Звучанием французской речи Топилина обрамлялось важнейшее, главное – объяснение вертикали звучностей, специфики прикосновения, педали.

Музыкальный показ Всеволода Владимировича, французское произношение, то, как он по-особому искоса поглядывал на слушателя, дабы убедиться в производимом впечатлении (а впечатление было огромным!), запомнились навсегда. И через десятилетия осознаешь детскость этого замечательного музыканта, его восторг от музыки... и немножко от самого себя.

Бывая у нас в доме, Топилин рассказывал о жутких обстоятельствах, изменивших его жизнь. Вспоминается характерная жестикуляция его рук, особая пластика запястий, красота пальцев, которую не портили даже изменившиеся суставы. Рассказчик он был дивный. Небольшое заикание придавало ему особый шарм. И до сих пор его история видится мне как фильм, где среди шума высоких подмосковных сосен было так трудно поверить в смерть, ведь недавний концерт с Давидом Ойстрахом был таким чарующим, а партия фортепиано так завораживала...

Талантливый солист Московской филармонии, добровольцем записавшийся в ополчение для защиты Москвы, толком не владеющий оружием; первый бой; окружение. Нос к носу с немецким солдатом, и чёрная дыра автомата перед собой. Инстинкт спасения – поднятые руки и на чистом немецком: «Не стреляй», удивление солдата. Дальше – лагерь, ежедневный строй пленных, вдоль шеренги которых – однажды – проходит немецкий чин в поисках настройщика рояля для дочек. Опять его спас немецкий и желание жить. Дружба с немецкой семьёй, привязанность девочек-учениц, выезд в Германию в качестве



учителя. Всеволод Владимирович с упоением описывал репетиции выдающихся дирижеров, на которых он имел возможность бывать, слушая с партитурами в руках. Я не помню сейчас, говорил ли он о своём участии в этих музыкальных пиршествах. Но если знать о его уникальной способности к концертной читке с листа, о его таланте и блестящем владении немецким и французским, многое додумывается...

Всеволод Владимирович рассказывал, что его любовь к «старикам», как нежно он называл Баха и Генделя, – именно из той военной Германии.

Вспоминаю верного музыкального «оруженосца» Топилина, его студента и затем ассистента Александра Витовского. В своем узком десятилеточном кругу мы любили его и тайком называли «Сашенька-птичка, скворушка» за особую мимику лица. Учителя и ученика одинаково опьяняло восхищение Скрябиным, который в Киеве игрался (да и сейчас играет) редко – а у учеников Топилина звучал чарующе, особенно у Витовского.

Таким богатством, возможностью заниматься с Всеволодом Владимировичем хотелось поделиться с одноклассниками. Тем более, что Топилин щедро раздаривал свое слышание музыки. И вот на Воскресенку поехал с нами Вадим Храпачёв – будущий замечательный кинокомпозитор. Кроме музыкальной «зелени» на уроки ездила моя мама, Евгения Григорьевна Шабалтина, дирижер симфонического оркестра, которая с восторгом слушала занятия Всеволода Владимировича. Такое общение с музыкой облегчило ей недавний уход из оркестра. Впоследствии Вадим говорил, что знакомство с Всеволодом Владимировичем изменило его отношение к прочтению нотной записи, научило осмысленно произносить ее – это качество объединяло всех учеников Топилина, таких разных. Может быть, потому так понятны идеи Вадима, когда играешь его музыку к фильмам во время записи – это таинство соединения звуков, создающих звучащий смысл картины.

Аромат ландышей, погруженных в прозрачный хрусталь вазы – той, что супруга Всеволода Владимировича принесла нам, раздавая все его любимые предметы ученикам после прощания с ним, каждый год воскрешает во мне эти воспоминания, которые помогают жить и останутся со мной навсегда.

В. Ф. Шукайло**О ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ**

В стенах музыкального учебного заведения случается так, что одно лицо, один мастер становится своего рода магнитом, притягивающим к себе внимание не только коллег, но и всей артистической молодежи. О таком педагоге – музыканте ходит обыкновенно немало интересных легенд, о его уроках говорят в приподнятом тоне, стараясь передать их эмоциональную и интеллектуальную сущность. Его выступления на сцене вызывают восторженный прием слушателей.

Когда я училась в Харьковской государственной консерватории (1958–1963 гг.), такой фигурой был В. В. Топилин.

Впервые я услышала игру В. В. Топилина в 1956 году будучи ученицей музыкальной школы-десятилетки. Это был его первый концерт в Харькове после войны. Помню, что зал Харьковского музыкального училища и музыкальной школы-десятилетки (тогда оба учебных заведения размещались в одном здании по улице Свердлова, № 30) был переполнен. Небольшой зал не мог вместить всех желающих. Кто-то распахнул двери... Публика, оставшаяся в коридоре, стоя слушала концерт... В. В. Топилин играл необычайно тонко и одухотворенно. После исполнения им последнего произведения программы – «Лесного царя» Шуберта–Листа – аплодисменты были нескончаемыми. В. В. Топилина окружили старые друзья, профессионалы и любители музыки. Он казался очень уставшим, по щекам катились капельки пота, но лицо его светилось радостной, счастливой улыбкой... Еще долгое время я делилась с друзьями впечатлениями от концерта, не подозревая о тех перипетиях, которые выпали на долю этого музыканта.

Позднее от своего педагога по специальности Чарны Израйлевны Грозовской, прекрасного человека и тонкого музыканта, я узнала, что В. В. Топилин окончил Харьковский музыкально-драматический институт в 1928 году, то есть, на год позже, чем она. Более того, что оба они – выпускники выдающегося педагога-пианиста Павла Кондратьевича Луценко¹.

¹ П. К. Луценко (1883–1934) учился в Харьковском музыкальном училище в классе



По окончании ВУЗ`а В. В. Топилин занялся концертной деятельностью. Он много гастролировал, выступал с известными музыкантами: Д. Ойстрахом, М. Полякиным и другими. Незадолго до начала Великой Отечественной войны В. В. Топилин поступил в аспирантуру профессора Г. Г. Нейгауза.

Война буквально искалечила его судьбу. Пережив трагедию военного времени, В. В. Топилин вернулся в родной город и начал работать в консерватории.

Пребывание В. В. Топилина в Харьковской государственной консерватории совпало с моими студенческими годами. По традиции выступления студентов слушали все преподаватели кафедры, и присутствие В. В. Топилина, большого художника и прекрасного пианиста, вдохновляло их, делало каждый выход на сцену значимым и волнительным. Помню, сколько радости и счастья вызвала похвала В. В. Топилиным моего исполнения b-moll`ной Прелюдии и фуги Баха из I тома Хорошо темперированного клавира и Сонаты № 4 С. Прокофьева!

Непосредственному общению с В. В. Топилиным я во многом была обязана Виктории Ивановне Лозовой², занимавшей в те годы должность ассистента моего профессора Абрама Львовича Лунца.

У Виктории Ивановны сложились очень теплые, дружеские отношения с В. В. Топилиным. Все началось с того, что В. В. Топилину, вернувшемуся в Харьков, негде было жить. Семья Лозовых откликнулась на его беду и предоставила ему флигель во дворе своего дома. Пребывание В. В. Топилина в их доме изменило всю его атмосферу.

В. В. Топилин, как рассказывала мне В. И. Лозовая, любил вечерами (а порой и ночами) музицировать, рассказывать о музыке и му-

известного педагога А. Шульц-Эвлера (ученика К. Таузига). Затем продолжил обучение в Берлинской Высшей школе искусств под руководством ученика Н. Рубинштейна Э. Едлички. Позднее сдал экзамены на звание свободного художника в Петербургской консерватории. 14 лет работал в Штернской консерватории в Берлине. С 1916 года жил и работал в Харькове, основал Высший музыкальный институт, был его первым ректором.

² В. И. Лозовая (1933–2000) – доцент кафедры специального фортепиано Харьковского государственного института искусств, талантливая пианистка, известный педагог.

зыкантах, сопоставлять музыку с другими видами искусства. Работая с В. И. Лозовой над каким-либо произведением, размышлял об образном строе музыки, раскрывал смысл мельчайших деталей произведения, уделяя особое внимание пластике и интонированию. Уроки В. В. Топилина стали для нее школой высшего мастерства.

Все знания и опыт, которые приобретала В. И. Лозовая от общения с огромным талантом В. В. Топилина, она старалась передать своим ученикам (студенты проф. А. Л. Лунца занимались одновременно и с В. И. Лозовой). Иногда Виктория Ивановна приглашала В. В. Топилина на свои занятия. Помнится, что после исполнения мною As-dur'ного этюда Скрябина, ор. 8, он подошел к роялю, поставил ноты на пюпитр и заиграл... Под его пальцами музыка задышала неповторимыми интонациями, одухотворенными паузами, изысканным *tubato*...

Все это не только запечатлелось в моей памяти, но и рождало чувства причастности к «школе» В. В. Топилина.

В. В. Топилин воспитал целую плеяду известных украинских педагогов-пианистов, которые, продолжая традиции своего наставника, смело раздвигали границы музыкального творчества.

В этой связи мне бы хотелось упомянуть имя В. Г. Бойкова – одного из одаренных учеников В. В. Топилина.

Творческая деятельность В. Г. Бойкова представляет собой счастливое сочетание нескольких начал: педагогического, исполнительского, научно-методического и организаторского. По инициативе В. Г. Бойкова в Донецке с 1991 года проходит «Конкурс молодых пианистов», который открыл путь на большую сцену многим его участникам. Мои ученики неоднократно и успешно принимали участие в этих конкурсах. Я же получала возможность встречаться и общаться с В. Г. Бойковым.

До этих конкурсов наши встречи носили эпизодический характер. Назвать же дату нашего первого знакомства до некоторых пор я затруднялась. Порой становится обидно, что многие моменты и факты собственной жизни, не будучи зафиксированными на бумаге, бесследно исчезают во времени. И только случайность может порой пролить свет на искомое или забытое событие. Незаменимую «услугу» в подобных поисках оказывает иногда интересная встреча, беседа, вызывающая рой воспоминаний.



В этом плане незабываемым оказался вечер 11 июня 2000 года в Мариуполе, когда я, Олег Романович Криштальский и Вячеслав Григорьевич Бойков собрались, чтобы обменяться впечатлениями о конкурсе (мы все работали в составе жюри Международного конкурса им. С. С. Прокофьева на родине композитора «Украина-2000»). Теплый летний вечер с чуть прохладным ветерком с моря располагал к продолжительной беседе. Начав разговор с результатов конкурса пианистов, мы как-то незаметно переключились на воспоминания о наших учителях. В процессе беседы всплывали подробности наших творческих биографий, более того, обнаруживались хронологические «точки пересечения».

Так, слушая рассказа В. Г. Бойкова о его первом выступлении на республиканском конкурсе (Киев, 1968), я не могла сдержать волнение, так как поняла, что именно с этого времени следует вести отсчет нашего знакомства. Ведь в этом конкурсе, посвященном 50-летию Ленинского комсомола, я тоже принимала участие, правда, в качестве концертмейстера. Играла я конкурсную программу с талантливым студентом профессора С. Г. Кочаряна Григорием Вайнштейном (ныне лауреат Международного конкурса, живет в Германии). На этом конкурсе мы одержали победу, заняв призовое место...

Возвратившись к воспоминаниям об этом конкурсе, я восстановила в памяти весь его ход. Вспомнила, что среди конкурсантов-пианистов, которых я слушала, особенно выделился Слава Бойков. Исполнение им «Петрушки» И. Стравинского буквально потрясло всех слушателей. Его имя тогда было у всех на устах. Говорили, естественно, не только о его даровании, но и о его прославленном педагоге.

О. Р. Криштальский с большим интересом прислушивался к нашим воспоминаниям и даже выразил сожаление о том, что в тот год не был в составе жюри. Правда, Олег Романович отметил, что ему приходилось неоднократно слышать игру Бойкова в концертных залах. Однажды даже испытал необычное чувство потрясения. Включив радиоприемник, он услышал Английскую сюиту d-moll Баха. Буквально с первых нот игра пианиста захватила его внимание. Не услышав имени исполнителя, он терялся в догадках: «Кто же это играет? Д. Липатти, А. Микеланджели»? Но вот наконец диктор объявил:

«исполнитель – Вячеслав Бойков». Олег Романович, как он сказал, искренне порадовался мастерству украинского пианиста...

Меня не удивила подобная свежесть и точность воспоминания, ведь музыканты обладают удивительной способностью запечатлевать в памяти малейшие детали интерпретаций, неординарные художественно-исполнительские идеи.

В кратком очерке невозможно описать все те интересные истории, которые мы услышали в тот тихий мариупольский вечер. Главное – это то, что мы в который раз ощутили, что в сердцах и памяти навсегда сохраняется невидимая нить, соединяющая поколения музыкантов, обеспечивающая преемственность в развитии музыкально-исполнительского творчества.

Харьков, 2013 г.



С. Юшкевич

«СЕВА»

Часть 1 ИЗ ЛАБИРИНТОВ ПАМЯТИ

Глава 1. Знакомство

«У детства большие глаза».

Рано научившись читать, я одну за другой поглощал книги для детей, которые мне давали родители. Больше всего я любил сказки, а среди них – «Легенды и мифы древней Греции» в изложении Н. А. Куна. Боги и люди из этих легенд и мифов – Зевс, Посейдон, Аполлон, Афина-Паллада, Афродита, Эрот, Дионис, Ахилл, Аякс, Геракл, Орфей, Одиссей – стали моими любимыми героями, к которым я возвращался при первой возможности, с упоением перечитывая страницу за страницей снова и снова.

А с пятилетнего возраста в моей жизни стал незримо присутствовать еще один бог: «Сева».

По слуху я начал играть на фортепиано, когда мне было около четырёх лет, и первые шаги на этом поприще я сделал под присмотром отца, который до войны брал уроки игры на фортепиано у И. Миклашевского (потом, когда я выучил ноты, мы с отцом переиграли немало произведений в четыре руки). Я подбирал на пианино «Strobl» (доставшемся нашей семье в наследство от деда по отцу, поляка, в семье которого – как и в почти каждой польской семье, начиная со второй половины XIX века, где бы она ни жила – царил культ Шопена) всё, что слышал вокруг. Это занятие было довольно-таки веселое и приятное: пианино имело сочный глубокий звук, хотя и было настроено в традиции времени, когда оно было произведено (начало XX века): на полтона ниже по отношению к современной настройке. Тогда в быту ещё не было телевизоров, радио оставалось главным источником информации, в том числе информации музыкальной. Радио было включено в доме постоянно, благодаря чему я хорошо выучил по слуху украинский язык, а также стал не-

плохо ориентироваться в транслировавшейся по радио музыке, будь то классика или советская эстрада.

Примерно через год после такого «музицирования», родители решили, что пора и честь знать (видимо, я стал сильно надоедать им своим постоянным «бренчанием»): или отвадить меня от пианино, или же начать обучать профессионально. Было решено – попробовать начать обучение профессионально. Они обратились за помощью к соседям, проживавшим через забор, дочь которых – Елена Ивановна Уварова (впоследствии – Ольбикиене) училась в Харьковском музыкальном училище, а в 1958 году поступила в Харьковскую консерваторию, которую окончила по классу Риммы Петровны Папковой.

Родительский выбор первого педагога для начала моего профессионального обучения был основан исключительно на человеческом доверии. В 1958 году прошло всего пятнадцать лет с момента освобождения Харькова от немцев (которые оккупировали Харьков в течение двух лет), и всего четверть века со времени Кремлёвского голодомора (когда люди траву жрали – и это считалось за счастье). Слишком малый срок, чтобы забыть и то, и другое. Всё происшедшее в те эпохальные времена для тех, кто не пережил их лично – это история, свершившаяся где-то в иной галактике. Для тех же, кто пережил и одно, и другое – это живая и болезненная память, не забываемая никогда. И те, кто был рядом друг с другом, чтобы выжить в те, в обоих случаях омерзительные по природе своего происхождения годы, – те навсегда сохраняли человеческое доверие друг к другу, тем более, если они жили друг от друга на расстоянии забора.

Вот так, под руководством Е. Уваровой, и началось мое профессиональное обучение. Она обладала изысканными манерами, любила всякого рода красивые вещи, даже если они не имели практической пользы (её любимым изречением было: «Я могу обойтись без необходимого, но не могу без лишнего!»), но, вместе с тем, обладала и властным характером. Её комната виделась мне, с одной стороны, своего рода музеем, а с другой – концертным залом, центром которого было старое немецкое пианино с большими медными подсвечниками. У неё были небольшие, однако чрезвычайно эластичные руки, которые были далеки от каких-либо признаков виртуозности, но которые, тем не менее, извлекали из фортепиано мягкий звук, с разнообразны-



ми красками полутонов на *piano* и *mezzo-forte*. И в жизни, и в музыке она была непримирима к малейшим проявлениям плохого вкуса и фальши, будучи в этом максималистом. Это её качество приводило порой к громадным эмоциональным взрывам, когда камертон её души не звучал в унисон с камертоном вкуса исполнителя (или педагога). Это её качество передалось и мне – ведь ученик чутко чувствует энергетику педагога, независимо ни от возраста, ни от пола обоих, тем более, если ученик находится в возрасте 4–5 лет.

Е. Уварова училась в Харьковском музыкальном училище в то время, когда Всеволод Владимирович Топилин после ГУЛАГа (Главное управление лагерей и мест заключения СССР) вернулся в Харьков и начал свое возрождение в качестве действующего музыканта. Его открытые уроки, его выступления на сцене произвели на неё ошеломляющее впечатление. Как написал профессор Киевской консерватории, Александр Михайлович Снегирев, *«Надо различать твоего ученика и человека, **уцвишигося** у тебя. Можно не числиться в классе и быть учеником. А можно, наоборот, числиться и им не быть. Так мы, молодые пианисты Римма Папкова, Виктория Лозовая, Александр Снегирев в Харькове с 57 года **училились** у Топилина... Почему нас в 57 “потянуло” к Топилину? Потому, что он знал нечто, чего не знали наши учителя...»*¹. Педагог Е. Уваровой, Р. Папкова, окончившая Харьковскую консерваторию по классу одного из основоположников Харьковской фортепианной школы, Людвиг Осипович Фаненштиля, была горячей поклонницей «Севы», и когда она заболела, то попросила его, чтобы он позанимался с её ученицей. В. Топилин согласился.

Уроки «Севы», их атмосферу, Е. Уварова схватывала нутром, на уровне невидимых флюидов. И, во многом, её восприятие музыки, менявшееся под влиянием В. Топилина, передавалось и мне. Пожалуй, ни один её урок со мной не проходил без заочного присутствия «Севы» – будь то изучение какого-либо технического приёма, или воспоминание о музыкальном впечатлении. Невозможно адекватно пересказать тот восторженный тон, в котором она говорила о В. Топилине, и я, как нечто само собой разумеющееся, причислил «Севу»

¹ Снегірьов О. М. Піаністи України ХХ ст. // К. : 2001. — С. 117.

к сонму богів, наряду с Зевсом, Аполлоном и т. д., ещё даже не видя его. Мое впечатление было усилено также её рассказами о судьбе В. Топилина: рассказами-легендами, обросшими слухами и предположениями, как это нередко бывало в кругу людей, которые общались с вернувшимися из ГУЛАГа.

Но время шло, мне стукнуло 6 лет, и настала пора определиться с моим дальнейшим обучением: стоит мне поступать в специальную музыкальную школу-десятилетку, или не стоит, и если поступать – то к кому? Для решения этого непростого вопроса родители обратились за советом к Е. Уваровой, чей авторитет во всём, что касалось музыки, был в нашей семье непререкаем. Её ответ был коротким: надо спросить у «Севы». Она договорилась с ним о времени аудиенции, и в назначенный день родители меня причесали, приодели, и мы втроём – Е. Уварова, мама и я – отправились к В. Топилину.

Я хорошо помню тот тёплый майский день 1959 года. Мы ехали на старом трамвае третьего маршрута на Холодную гору, и долго шли пешком к частному дому, в котором тогда жил В. Топилин, и в коридоре которого лежала его больная мать. Близился вечер. Мы прошли через коридор в маленькую комнатку, в которой стоял кабинетный рояль «J. Becker», и вот тогда я впервые увидел воочию живого бога: «Севу».

Бог оказался подвижным человеком, невысокого роста, в очках, и с улыбкой на лице, сразу к себе расположившей. Бог угостил меня конфетой, которую я с удовольствием уплел за обе щеки, и попросил меня поиграть что-нибудь.

Я поиграл. Ни страха, ни волнения я не испытывал, как будто знал этого человека давно – настолько доброжелательная аура как бы обволокла меня всего. Поиграл я заранее выученное: «Смелый наездник», «Весёлый крестьянин, возвращающийся с работы» из «Альбома для юношества» Р. Шумана и какую-то двухголосную инвенцию И. С. Баха. По-видимому, моя игра богу понравилась, так как он попросил меня поиграть ещё что-нибудь, на мой выбор. Я не заставил себя упрашивать, и с упоением поиграл ему советскую попсу, которую подобрал дома по слуху, типа «Ландыши, ландыши, белого мая привет», «Подмосковные вечера» и т. п. Бог добродушно улыбался во время моего «сольного концерта», и, когда я, наконец, закончил,



похлопал по щечке, и ещё раз угостил конфетой, которую я ещё раз уплел за обе щеки. Затем бог проверил мой слух: взял на рояле поочередно несколько нот и попросил их назвать. Я назвал. После чего бог взял несколько аккордов и попросил повторить их на рояле. Я повторил.

Дальнейшее происходило уже без моего участия, я себе сидел и слушал разговор взрослых не особо внимательно, так как посчитал свою миссию выполненной. Бог однозначно посоветовал, чтобы я поступал в специальную музыкальную школу-десятилетку, но сказал, что взять меня в свой класс не может, так как с маленькими детьми не занимается. На вопрос Е. Уваровой – «А тогда к кому поступать?» – бог уверенно ответил: «К Виктории Александровне Кричевской».

Визит, в принципе, был завершён, однако Е. Уварова и мама продолжали о чём-то беседовать с богом. Я не помню конкретно о чём, так как не прислушивался; мне было спокойно и хорошо, уходить я не спешил. Но вот беседа подошла к концу, и мы попрощались: бог пожал мне руку, и я запомнил его пожатие – легкое и мягкое, при том, что мощь кисти ощущалась заметно, а ещё я запомнил его пальцы – плотные и очень узловатые в центральной фаланге. Вот так В. Топилин и «благословил» меня на путь, по которому я иду и по сей день.

Глава 2. Дальнейшие встречи

Экзамен в десятилетку (в «нулевку») я благополучно сдал, и маме предложили написать заявление – к кому в класс она бы хотела определить свое «сокровище» (меня, то есть). Мама написала – к В. Кричевской, но ей сказали, что у неё уже нет мест, и определили меня, на год обучения в «нулёвке», в класс Виталии Ивановны Любимской, мамы известного – ныне российского – композитора Тараса Бувеского.

Я благодарен тому, кто сделал – пусть и случайно – этот выбор педагога для меня на год обучения в «нулёвке»! В. Любимская оказалась добрейшим человеком. Она была молода и совершенно очаровательна. Год, проведенный под её руководством, мне запомнился как абсолютное блаженство: я понимал всё, что она говорила, и, без больших усилий, это выполнял, так что наш контакт, как мне кажется, оказался благоприятным для обеих сторон! Не так давно мы встрети-

лись в Харківському Національному університеті мистецтв, куди вона приїжджала грати концерт Ф. Листа № 2, Ля-мажор со студентським оркестром (прекрасний приклад преданності музиці після 65 років реальної життя!). Встретились з радістю, і я був би рад зустрітись з нею знову: із нашого з нею спілкування в ті далекі роки я уніс тільки позитивні емоції.

Через рік я поступив в десятирічку знову – в 1-й клас, і на цей раз мене вже зачислили к В. Кричевській.

В. Кричевська в роки Другої світової війни, перебуваючи в евакуації, поступила в музичну школу при Ленінградській консерваторії, і познайомилася з роботою педагогів ленінградської фортепіанної школи, зокрема, Н. Перельмана, який імпонував їй більше інших. Після війни вона поступила в Харківську консерваторію, в клас Л. Фаненштіля, і по закінченні консерваторії стала працювати в Харківській спеціальній музичній школі-десятирічці.

В. Кричевська була красивою жінкою, дуже живою, темпераментною, з яким характером, основними рисами якого я би назвав відкритість у висловлюваннях, незалежність, і відсутність якоїсь би то ні було напоказності, як у відносинах з колегами по роботі, так і з учнями. Ці риси її характеру, іноді, ставали джерелом конфліктів з начальством, ніколи – з учнями, для яких ці риси, навпаки, допомагали подолати іноді виникаючий бар'єр між педагогом і учнем: ми, її учні, відчували себе на її уроках повністю розслабленими, іншими словами – як вдома. Дочка відомого харківського валторниста, Александра Соломоновича Кричевського, друга відомого дирижера Н. Рахіліна, вона з дитинства перебувала в музичній атмосфері, а спілкування з педагогами-ленінградцями ще більше зміцнило в неї прагнення присвячувати свою життя музиці. В. Кричевська була дуже ерудитована також у літературі, поезії, живописі, скульптурі. На уроках, для кращого розуміння учнем мистецької мети, вона наводила приклади із різних областей мистецтва, пробуджуючи в нас, таким чином, інтерес до набуття знань із різних сфер. Будучи до мозку кісток демократом, вона завжди привітливо ставилася до будь-якої ініціативи, нерідко влаштовуючи в класі короткі диспути, в яких ми брали участь із великим задоволенням.



В. Кричевская была человеком передовых взглядов во всём, что касалось музыкального воспитания учеников. Она считала, что чем больше впечатлений получит ученик, общаясь – активно или пассивно – с выдающимися музыкантами, тем больше это будет способствовать его прогрессу. Она водила нас для прослушивания к работавшим тогда на фортепианном отделе школы Регине Самойловне Горовиц и Борису Александровичу Скловскому, она возила тех, кого находила достойным, на консультации в Ленинград и Москву. И, разумеется, она не пропускала возможности пригласить к себе в класс В. Топилина, которым восхищалась, для того, чтобы он прослушал некоторых из её учеников.

Первый визит В. Топилина в 60-й класс десятилетки, где занималась В. Кричевская, состоялся, когда я был во втором классе школы. В радостном ожидании встречи с богом, я пролетел через четыре пролёта лестницы, мимо портрета мрачного Л. ван Бетховена, под которым было приведено его угрожающее высказывание: «Музыка должна высекать огонь из души человеческой!» (как будто душа – это камень...), и залетел в класс. Через некоторое время дверь открылась, и вошел бог. Увидев меня, он улыбнулся, как старому знакомому, пожал руку, сел у открытого окна и немедленно закурил. Из учеников старших классов кто-то что-то сыграл, «Сева» сделал пару замечаний, и предложил занять место у рояля следующему исполнителю. Было очевидно, что ему не очень интересны программы играющих, но в какой-то момент он оживился, и сел за рояль, чтобы показать как следует сыграть какое-то место. В. Кричевская в чём-то с ним не согласилась, однако он мягко, и, вместе с тем, убедительно доказал правоту своей точки зрения. Я слушал, развесив уши, хотя и не знал исполнявшейся музыки в деталях, меня заворожила и сама манера показа, и стиль, в котором В. Топилин вёл урок: исключительно дружелюбно, как равный с равным.

Следующее посещение В. Топилиным 60-го класса, состоялось через два года, когда он уже переехал в Киев. Я был тогда в четвёртом классе школы и за прошедшие два года значительно пополнил свой слуховой багаж. Моим старшим другом, Серёжей Токаревым, на уроке была исполнена соната Ф. Шопена № 2, ор. 35, си-бемоль минор, и после неё состоялся настоящий урок «Севы» – с анализом исполнения и музыки (далее я подробнее остановлюсь на некоторых дета-

лях этого урока), а также с конкретным показом. Увлечённость В. Топилина, его искренность и взволнованность при показе передались всем присутствующим, мы все оказались как бы «внутри» музыки. Со мной такое случилось впервые, и запомнилось навсегда, определив для меня искренность как высший приоритет и в исполнительском искусстве, и в жизни.

Ещё через два года я в третий раз встретился с «Севой» в 60-м классе. И на сей раз, будучи уже в шестом классе школы, я сам оказался в роли «подопытного кролика», как обычно называют того, кто сидит у рояля, когда профессор дает «мастер-класс». Мной были исполнены Партита И. С. Баха до-минор целиком и «Канон» Л. Ревуцкого. Я расскажу о замечаниях В. Топилина по Партите далее, а что касается «Канона», то после его исполнения, взглянув на бога, я увидел на его лице мне хорошо знакомую добродушную улыбку, совсем как после того, как я сыграл ему советскую попсу в доме на Холодной горе.

После этой встречи мы встретились через год, в 1967 году, уже в Киеве, когда я принимал участие в Республиканском смотре-конкурсе для учащихся музыкальных десятилеток Украины, в котором «Сева» был членом жюри. На следующий день после своего выступления я встретил В. Топилина и спросил его: – «Всеволод Владимирович, как я играл?» он, с большой искренностью, ответил: «Ты играл хорошо!». Вероятно, его мнение сыграло свою роль в том, что я был отмечен, в числе других участников, памятным призом, нотами: мне вручили этюды А. Скрябина с надписью от оргкомитета.

Этот смотр-конкурс мне запомнился ещё и вот чем: я участвовал в младшей группе, и когда в нашей группе все отыграли, начали играть участники старшей группы. Я пришел в зал, ничего не подозревая, просто чтобы их послушать. Послушал двоих, после чего вышел играть ученик В. Топилина Слава Кулик. Когда Слава закончил сольную часть своей программы, и настала очередь концерта Н. Римского-Корсакова, «Сева» весело вскочил с места, нашел меня взглядом и позвал: «Идём, перевернёшь мне страницы!». Я чуть со стула не свалился от неожиданности, но деваться было некуда: в мгновение ока передо мной пронеслась унижительность ситуации, если бы я ответил что-нибудь типа «Нет, я боюсь!». Я встал и с гордо поднятой головой проследовал на сцену за богом.



Со стороны В. Топилина такое предложение было жестом высочайшего доверия. Казалось бы, что сложного – взять и перевернуть страницу в нужное время? Но это лишь на первый взгляд. На самом деле, в камерном музицировании (а исполнение фортепианного концерта в переложении для двух фортепиано – это именно камерное музицирование) роль человека, который сидит рядом с исполнителем слева и переворачивает страницы, очень важна. Ведь переворачивать надо не одну страницу, а страницу за страницей, причем далеко не всегда в медленном темпе. Кроме того, сидящий слева создаёт своё энергетическое поле, и если энергетика сидящего слева выходит из-под контроля, и каждый переворот происходит в обстановке нервного напряжения – то добра не жди. Но все это я осознал значительно позже. А тогда я спокойно сел слева от бога и впился глазами в ноты концерта Н. Римского-Корсакова, которые видел в первый раз, но, благодарение Всевышнему, с реакцией у меня было все в порядке. «Сева» оживлённо сыграл короткое вступление, и я окунулся в клавиш: за полтора-два такта до переворота я уже был готов к действию. «Сева» аккомпанировал изумительно: мягко, точно, и с очень чутким ощущением дыхания фразы.

Осенью того же 1967 года я видел В. Топилина, когда он привёз в Харьков двух своих учеников: Вячеслава Бойкова и Вячеслава Новикова. Концерт состоялся в Большом зале Харьковского института искусств. Впечатления об этом концерте до сих пор живы в моей памяти. В первом отделении В. Бойков феноменально исполнил две тетради Вариаций Й. Брамса на тему Н. Паганини, и – на бис – не менее феноменально «Кампанеллу» Н. Паганини в транскрипции Ф. Листа. Второе отделение запомнилось грандиозным золотым звучанием 29-й сонаты Си-бемоль мажор, «Hammerklavier», Л. ван Бетховена в исполнении В. Новикова.

Через год «Сева» привёз в Харьков Славу Кулика с сольным концертом, который состоялся в Большом зале Харьковской музыкальной десятилетки. С большим напором Слава сыграл 1-ю сонату Й. Брамса До-мажор, и очень поэтично – ноктюрн Ф. Листа «Женевские колокола». До концерта, днём, мы встретились с В. Топилиным случайно, на лестнице в десятилетке. Оба обрадовались, он сказал, чтобы я обязательно пришел на концерт, я попросился к нему сыграть «Вен-

ский карнавал» Р. Шумана, но он куда-то спешил, и урок не состоялся. Это была наша с ним последняя встреча.

Глава 3. Исполнительские указания

Исполнительские указания выдающихся музыкантов, будучи изложенными на бумаге, не в полной мере отражают образность идей, в них заключенных. Бумага не в состоянии передать их значимость: ведь на бумаге остаются слова, а не художественная сила таких указаний, выражающаяся, прежде всего, в непосредственном высказывании, в эмоции показа, в звучании рояля. Но, при всех этих объективных недостатках, не следует также недооценивать такие «бумажные» указания, сохранившиеся в памяти современников: без них бы многое, из того, что зафиксировано документально, было бы безвозвратно утеряно.

Исполнительские указания В. Топилина наилучшим образом могли бы зафиксировать его многочисленные ученики, но они явно не торопились этого делать.

Некоторые указания «Севы» я хорошо запомнил. Их немного, но за их достоверность я ручаюсь.

И. С. Бах. Партита до минор, BWV 826. Первая часть – Симфония. Grave Adagio



Я сыграл это Grave Adagio в том характере, который показала мне В. Кричевская, а она, в свою очередь, исходила из традиции, преобладавшей в то время в кругу харьковских педагогов: играть это очень медленно, трагически, как будто это первая страница из восьмой сонаты Л. ван Бетховена до-минор, «Патетической»:

**Л. ван Бетховен. Соната № 8, до-минор, оп. 13.
Grave – Allegro di molto e con brio**



При такой, «харьковской», манере исполнения Grave Adagio из Партиты, размер «С» по четвертям, как указал И. С. Бах, уже не прослушивался, превратившись в движение не по четвертям, а по восьмым. «Сева» не стал меня останавливать после первой части, терпеливо прослушал всю Партиту до конца, а после того, как я закончил, сел за второй рояль и сыграл это Grave Adagio совершенно иначе: подвижно, как шествие именно по четвертям – и появилась мелодическая горизонталь в партии правой руки, зазвучавшая пронзительно экспрессивно.

Следующий эпизод первой части Партиты запомнился штрихами, которыми «Сева» его сыграл: очень слитным штрихом шестнадцатые, отчетливыми, как бы «бегущими» тридцатьвторыми в правой руке и мягким non legato в левой руке.

**И. С. Бах. Партита до минор, BWV 826.
Первая часть – Симфония. Grave Adagio**



На мой наивный вопрос «Всеволод Владимирович, так все-таки как надо играть правую руку – legato или non legato?» бог ответил: «И не legato, и не non legato: пальцами играй как бы legato, но при этом включи кисть, чтобы каждая нота оказалась бы озвученной

отдельной, еле заметной мягкой атакой кисти». То же самое указание В. Топилин сделал и по второй части Партиты – Аллеманде.

И. С. Бах. Партита до минор, BWV 826.
Вторая часть – Аллеманда



По четвертой части – Сарабанде – замечание «Севы» было аналогично замечанию, сделанному по Grave Adagio: «Не растягивай движение на отдельные шестнадцатые, подвинь темп, иначе эта музыка превратится в монумент».

И. С. Бах. Партита до минор, BWV 826.
Четвертая часть – Сарабанда



Поскольку замечаний по трём остальным частям не последовало, я спросил: «Всеволод Владимирович, а что насчет Куранты, Рондо и Каприччио?» на что «Сева» удовлетворенно хмыкнул: «Хм, в общем, ничего, ты их играешь довольно бойко, вот только играй Рондо изящней и сдержанней, а то у тебя характер Рондо очень близок к характеру Каприччио, а два Каприччио в одной Партите – это уже перебор!».



Ф. Шопен, Соната № 2, оп. 35, си бемоль минор

Мне не представляется возможным передать всю конкретику исполнительских указаний В. Топилина, касающихся этой сонаты, этот поток тончайших эмоций, погрузивший всех, кто при этом присутствовал, в водоворот страсти, нежности и скорби, в водоворот, из которого, как Афродита из пены морской, явилась глубоко одинокая душа автора этой музыки.

Врезалось в память, тем не менее, замечание в отношении начала разработки первой части, которой В. Топилин уделил особое внимание. Он спросил у Серёжи Токарева, сидевшего за роялем: «Откуда этот тематизм?»

Серёжа уверенно ответил: «Два первых такта – это видоизмененная главная партия». «Правильно», сказал бог, «а два других такта откуда?». Серёжа замаялся, возникла пауза, я не выдержал и радостно брякнул: «Последний такт – из вступления!». «Молодец», улыбнулся бог, «а что дальше?». «А что дальше?» недоуменно спросил я.

«А дальше», сказал В. Топилин, «развитие этого мотива из вступления (*первая строка примера сверху – С. Ю.*), которое приводит к ми-бемоллю (*первый такт второй строки следующего примера – С. Ю.*): ми-бемоль – вот вершина!».

Немаловажно также замечание В. Топилина в отношении басовой ноты си-бекар в последнем такте верхней строки следующего примера: «Редакция И. Падеревского», сказал он, «хороша тем, что в ней, в комментариях, дан анализ разночтений, встречающихся в различных редакциях, но в данном случае лучше брать си-бемоль вместо си бекара». Через двадцать лет, слово в слово, я услышал то же самое от Е. Малинина, который в конце 1950-х – начале 1960-х гг. работал ас-

систентом Г. Нейгауза. Из чего я делаю вывод, что такая точка зрения была принята в классе Г. Нейгауза, у которого «Сева» учился в аспирантуре Московской консерватории, и действительно, си-бемоль звучит более гармонично, создавая хроматический ход по вертикали: в басу: ля–си бемоль–си бекар, а в мелодии – до диез–ре–ми бемоль.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It contains a melodic line with a 'cresc.' marking. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with a 'Ped.' marking and a '*' symbol. The second system also consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with a '*' symbol.

После того, как урок закончился, я решил задать богу вопрос, который не давал мне покоя. «Всеволод Владимирович», спросил я, «а когда брать педаль перед началом сонаты: вместе с октавой ре-бемоль-ре-бемоль, или после неё?».

The image shows a single system of musical notation for piano. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats. It contains a melodic line with a 'f' dynamic marking. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with a 'f' dynamic marking. The music features a complex texture with many notes and a 'Ped.' marking.

В. Топилин сел за рояль и нажал педаль, не взяв ни одной ноты. «Видишь, когда надо брать педаль?» спросил он. «Вижу, но не слы-

шу», ответил я с мальчишеской непосредственностью. «Но ты же спросил – когда? Вот я тебе и показываю – когда: *перед* взятием октавы» ответил он, и продолжил свою мысль: «Бери педаль хоть за час до начала сонаты, но когда ты берёшь первую октаву, то все струны уже должны дышать, то есть быть освобождены от демпферов. Это точно так же, как перед началом до-минорного ноктюрна: первая в нём октава в левой руке должна быть взята мягким *staccato* на уже открытых педалью струнах», и продемонстрировал свою мысль показом.

Ф. Шопен. Ноктюрн до-минор, опус 48 № 1

The image shows a musical score for the first system of Chopin's Nocturne in D minor, Op. 48 No. 1. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line begins with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The treble line has a whole rest, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The word "mezza voce" is written above the first few notes of the bass line. Below the bass line, there are dynamic markings: "Ped." followed by an asterisk, "Ped." followed by an asterisk, "Ped." followed by an asterisk, and "Ped." followed by an asterisk. The asterisks indicate where the pedal should be lifted.

Тогда этот совет «Севы» стал откровением для меня, но очень скоро я убедился в его правоте. Много лет спустя, в книге украинской пианистки и педагога Гали Левицкой «Основы современной педализации», написанной в 1946–1947 гг., я встретил ёмкую формулировку идеи, показанной В. Топилиным: «...естественное состояние инструмента – это состояние с поднятыми демпферами, с полным звучанием резонанса...»².

В самом деле, это действительно так, но об этом мало кто задумывается, воспринимая, как естественное, состояние, когда демпфера лежат на струнах. С точки зрения удобства игры на фортепиано, такое состояние неизбежно. Без демпферов, закрывающих струны, одно-

² Левицька Г. Основи сучасної педалізації // Львів : Вищий державний музичний інститут ім. М. В. Лисенка, 1997. — С. 13 (в переводе с украинского).

временно звучащие как разные гармонии, так и полифонические горизонтальные линии привели бы к постоянной какофонии (я не говорю сейчас о музыке XX века, когда эпизодическое смешение разных гармоний стало использоваться композиторами намеренно, для получения нового колористического эффекта). Но такое состояние – когда струна изначально находится под давлением демпфера – не может рассматриваться как естественное, это равносильно тому, как если бы человеку накрепко перевязали горло, и ослабляли повязку только тогда, когда человек должен был бы что-то сказать! Ведь если взять ноту при опущенных демпферах, то будет звучать только она, поскольку все остальные струны рояля придавлены демпферами, а при поднятых демпферах, после взятия одной ноты, будут звучать остальные струны рояля, откликаясь, благодаря эффекту резонанса, на воздушную звуковую атаку одной ноты. Это единственный способ дать другим струнам звучать не в результате удара молоточка, а как следствие отклика других струн на звуковую атаку, исходящую от одной взятой ноты, что многократно усиливает красочность звучания инструмента. Как тут не вспомнить крылатую фразу А. Г. Рубинштейна: «Педаль – душа рояля»!

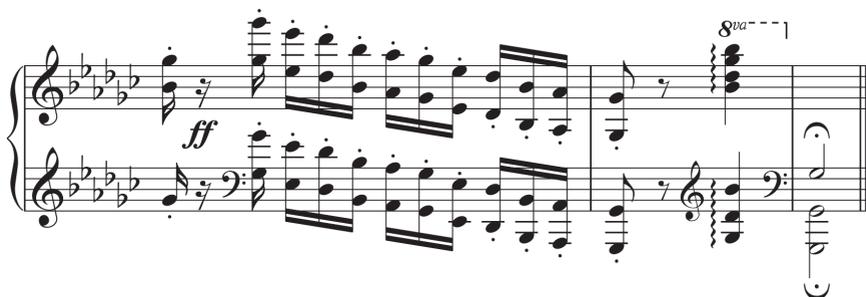
Также я запомнил указание «Севы» о положении кисти по отношению к клавиатуре. Он сказал: «Положение кисти в процессе игры определяется положением первого пальца. Если у тебя первый палец лежит на клавише, то есть, находится параллельно клавише, то и кисть у тебя будет в низкой позиции. А низкая позиция фиксирует кисть, значительно ограничивая поиск звуковых красок. Первый палец не должен лежать на клавише; как правило, он должен находиться если и не перпендикулярно к ней, то, по меньшей мере, как бы по диагонали. Тогда кисть немного поднимается над клавиатурой, и у тебя появляется возможность взятия клавиш не только пальцами (как первым, так и остальными), а и мягкой атакой кисти, которая, после взятия клавиши, должна сразу же вернуться в исходное положение».

Е. Уварова говорила мне, что В. Топилин отрицательно относился к замедлению темпа в октавном пассаже в конце пятого этюда Ф. Шопена, нередко встречавшегося в студенческом исполнении, и придававшим этому эпизоду помпезный характер. Он требовал, чтобы этот



пассаж был сыгран – насколько это позволяли технические возможности студента – в том же темпе, что и весь этюд.

Ф. Шопен. Этюд Соль-бемоль мажор, опус 10 № 5



Ещё один совет В. Топилина передала мне В. Кричевская. Когда она спросила «Севу»: как завершать глissандо в правой руке слева направо на последней ноте глissандо, не поднимая руку вверх для взятия последней ноты, но так, чтобы нота прозвучала ясно, он ответил: «Надо, не прерывая глissандо, убрать руку на этой ноте, но убрать движением не вверх, а вниз, как бы акцентируя нечто, находящееся вне клавиатуры, и это активное движение вниз заставит прозвучать последнюю ноту глissандо».

ЧАСТЬ 2 ПО СТРУНАМ ИСТОРИИ

Прелюдия

Сейчас, находясь уже в зрелом (как мне кажется!) возрасте, я осмысливаю фигуру В. Топилина не только по впечатлениям моего детства и юности, но также в контексте того, что я узнал из материалов, появившихся в 1980-х гг. и в постсоветское время. Содержащиеся в них сведения, которые являются как бы «Онлайн-трансляцией из прошлого», касаются людей и событий, связанных с В. Топилиным, и упомянуть о них мельком означало бы неполно, и, следовательно, некорректно осветить происшедшее в его жизни.

В послевоенном советском музыкознании о В. Топилине написано мало. Я не припоминаю ничего, кроме статьи Вячеслава Григорьевича Бойкова и Александра Юрьевича Витовского «Вспоминая профессора» в журнале «Музыка»¹, весьма информативной по содержанию, и заметки в «Музыкальном энциклопедическом словаре»² с его краткой биографией.

В советское время фамилия В. Топилина встретилась мне впервые под фотографией «На прогулке с друзьями» в книге С. Хентовой «Эмиль Гилельс»³, на которой он запечатлён с Э. Гилельсом, Л. Сагаловым и Н. Перельманом, а затем под фотографией «В классе Г. Нейгауза, 1938 г.», помещённой в книге Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры»⁴. Его фамилия приведена в книгах П. Когана «Вместе с музыкантами»⁵, Я. Мильштейна «Константин Николаевич Игум-

¹ Бойков В., Витовский О. Згадуючи професора // К. : Музыка. — 1984. — № 2. — С. 30–31.

² Топилин Всеволод Владимирович (1908–70) / Музыкальный энциклопедический словарь. — Под редакцией Г. В. Келдыша // М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 549.

³ Хентова С. Эмиль Гилельс // М. : Государственное музыкальное издательство, 1959.

⁴ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры (издание третье) // М. : Музыка, 1967.

⁵ Коган П. П. Вместе с музыкантами // М. : Музыка, 1964. — С. 109.



нов»⁶, «Григорий Гинзбург»⁷, В. Юзefовича «Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом»⁸ и Л. Баренбойма «Эмиль Гилельс: творческий портрет артиста»⁹. Эпизод из жизни В. Топилина в ГУЛАГе описан в книге Б. Дьякова «Повесть о пережитом»¹⁰. В книге И. Ямпольского «Давид Ойстрах»¹¹ представлен список (неполный) записей на пластинки, осуществлённых В. Топилиным совместно с Д. Ойстрахом. В годы перестройки упоминания о В. Топилине появились в книгах «Мария Гринберг»¹², «Зубр» Д. Гранина¹³, «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына¹⁴, в рассказе «Шесть лет “режима”» московской скрипачки Н. Кравец¹⁵ и в сборнике, изданной Киевской консерваторией¹⁶.

В постсоветское время впервые о В. Топилине написала Е. Кононова в своей статье об истории кафедры специального фортепиано в книге «Харьковский Институт Искусств: 1917–1992»¹⁷. Впослед-

⁶ Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов // М. : Музыка, 1975. — С. 257.

⁷ Григорий Гинзбург. — Составитель М. Яковлев // М. : Советский композитор, 1984. — С. 283.

⁸ Юзefович В. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом // М. : Советский композитор, 1978. — С. 117, 121, 337.

⁹ Баренбойм Л. А. Эмиль Гилельс: творческий портрет артиста // М. : Советский композитор, 1990. — С. 45.

¹⁰ Дьяков Б. А. Повесть о пережитом // М. : Советская Россия, 1966. — С. 32–33. (В сокращенном виде этот эпизод вошел также в книгу Б. А. Дьякова «Пережитое» // М. : Советская Россия, 1987. — С. 614–615.)

¹¹ Ямпольский И. М. Давид Ойстрах // М. : Музыка, 1968. — С. 132–135.

¹² Мария Гринберг. Статьи. Воспоминания. Материалы. — Общая редакция В. Д. Конен, составление и литературная редакция А. Г. Ингера // М. : Советский композитор, 1987. — С. 79, 161.

¹³ Гранин Д. Зубр // Новый мир. — 1987. — № 2. — С. 26.

¹⁴ Солженицын А. И. Архипелаг ГУЛАГ // Т. 2. — М. : Советский писатель — Новый мир, 1989. — С. 458.

¹⁵ Кравец Н. Шесть лет “режима” // Советская музыка. — 1988. — № 9. — С. 84–85.

¹⁶ Карафинка М. Н., Попова Н. В. Абрам Михайлович Луфер / Київська державна орденa Ленiна консерваторiя iм. П. I. Чайковського. Виконавські школи вищих учбових закладів України // К., 1990. — С. 19–24 (Вторая публикация: Київська фортепіанна школа. Iмена та часи // К. : НМАУ iм. П. I. Чайковського, 2013. — С. 204–209).

¹⁷ Кононова Е. В. Кафедра специального фортепиано / Харьковский институт ис-

ствии воспоминания о В. Топилине стали появляться значительно чаще, как в печатных изданиях, так и в Интернете. В них содержались ранее неизвестные мне факты о его жизни и деятельности, позволяющие получить о нём более полное представление.

В 1928 г. В. Топилин окончил Харьковскую консерваторию по классу Павла Кондратьевича Луценко, первого ректора этой консерватории (биографические данные о П. Луценко и фотографии с ним взяты из книги Л. Лысенко «Павел Кондратьевич Луценко и его ученики»¹⁸). П. Луценко учился у Андрея Васильевича Шульца-Эвлера в Харьковском музыкальном училище, созданном при Харьковском отделении Императорского Русского Музыкального Общества. А. Шульц-Эвлер, ученик Карла Таузига по фортепиано и Э. Рудорфа по композиции, был первоклассный виртуоз, композитор и автор ряда фортепианных транскрипций, фактура которых сама за себя говорит о его пианистическом мастерстве. Это и неудивительно, принимая во внимание школу, которую он прошел под руководством К. Таузига, известного своими виртуозными транскрипциями, любимого ученика Ф. Листа и друга Р. Вагнера. Вот как отзывался о К. Таузиге выдающийся скрипач XIX века, Й. Иоахим, друг Р. Шумана и Й. Брамса, слышавший еще игру Н. Паганини: *«Это, во всяком случае, величайший исполнитель на фортепиано, тот, что нынче выступает публично. Полнота и очарование туше, многообразие программ, отсутствие всякого шарлатанства, короче – без малого невероятное совершенство для 24-летнего человека!»*¹⁹. Для К. Таузига было характерным то, что он *«...сознательно отвергал всякую театральность, все, что называл одним словом – “спектакль”. За роялем он был без малого неподвижен, и только в самые трудные моменты немного напрягались губы на бесстрастном лице»*²⁰. Не вызывает сомнений, что свое credo К. Таузиг, считавший наилучшим методом обучения музыке метод личного показа за инструментом, а не словесной эквилибристики, передал своим ученикам.

куств имени И. П. Котляревского. 1917–1992. — Ответственный за выпуск П. П. Калашник // Харьков : Из-во Харьковского института искусств, 1992. — С. 115–116.

¹⁸ Лысенко Л. Ф. Павло Кондратович Луценко та його учні // Харьков : Факт, 2000.

¹⁹ Карл Таузиг. Биография // Режим доступа : <http://persones.ru/biography-25833.html> 27.05.2017.

²⁰ Там же.

В этом свете, становится понятным качество обучения, которое получил П. Луценко у А. Шульца-Эвлера, и его направленность. Никакой театральности, никаких «спектаклей» за роялем, никакого «сю-сю», но глубочайшее уважение к сути музыки, к фортепианной фактуре и к её интонированию («*Полнота и очарование туше...*», согласно Й. Иоахиму).



П. Луценко

По окончании Харьковского музыкального училища (а вскоре – и юридического факультета Харьковского университета) П. Луценко продолжил своё обучение в Берлинской консерватории Ю. Штерна, которую Ю. Штерн основал в 1850 г. совместно с Т. Куллаком и А. Марксом, в классе фортепиано под руководством Э. Едлички, ученика Н. Рубинштейна, и в классе композиции под руководством Э. Рудорфа. В 1900 г. П. Луценко сдал в Санкт-Петербургской консерватории экзамен на звание «Свободный художник». Затем, по приглашению

Э. Едлички, он стал профессором консерватории Ю. Штерна, где проработал до 1914 г. Благодаря интенсивной концертной деятельности и педагогическому таланту, П. Луценко завоевал высокий авторитет в музыкальных кругах Германии. «*В доме П. Луценко устраивают вечера камерной музыки с участием таких исполнителей, как Ф. Бузони, А. Бродский...*»²¹ (первый исполнитель скрипичного концерта П. Чайковского, ему же посвящённого – С. Ю.).

Таким образом, фигура П. Луценко вырисовывается достаточно ясно: это был музыкант, получивший превосходное профессиональное фортепианное образование, основанное на традициях школы Ф. Листа, и, кроме того, высокообразованный человек и в других областях человеческой деятельности. Плюс к этому – музыкант, принадлежавший не только русской, но и европейской культуре, в атмосфере которой он учился, а впоследствии и работал в Берлине.

²¹ Лысенко Л. Ф. ... — С. 18.

И вот, у этого многогранного музыканта В. Топилин занимался четыре года²². П. Луценко открыл ему пути к постижению тайн безграничного музыкального космоса: всё, что было передано его учителю от А. Шульца-Эвлера, а тому, в свою очередь, от К. Таузи-га, В. Топилин впитал в себя, создав прочнейший фундамент, на котором развивалась его дальнейшая деятельность в качестве солиста, концертмейстера и педагога. Полученный «Клондайк» знаний, соединённый с огромным природным дарованием и всесторонним воспитанием с самого раннего детства (у него, сына офицера царской армии, как тогда полагалось в этом сословии российского общества, была гувернантка, обучившая его французскому и немецкому языкам) и дал, в результате, уникальное явление: «Севу», каким его узнали все, кто с ним впоследствии соприкоснулся.

Атмосфера в Харькове, в годы учёбы В. Топилина у П. Луценко, всячески способствовала подъёму культурного уровня населения города и всестороннему развитию тех, кто решил посвятить свою жизнь музыке. В декабре 1919 г. Харьков был назначен центральной советской властью первой столицей Украины (пребывая в этом статусе до 1934 г.), и харьковчане вскоре почувствовали разницу между провинцией и столицей: и по потоку государственных инвестиций, и по притоку интеллектуальной и артистической элиты. В 1920-х гг. музыкальная жизнь в городе стала интенсивной, концерты собирали переполненные залы, в Харьков приезжали мировые знаменитости, в частности, А. Рубинштейн, К. Цекки, К. Аррау (который знал П. Луценко ещё со времени своей учёбы в консерватории Ю. Штерна), Э. Петри, А. Жиль-Марше, Б. Барток, С. Прокофьев, Й. Сигети, А. Сеговия, и другие звёзды концертной сцены – и на этих концертах, без сомнения, В. Топилин присутствовал. Зал Общественной библиотеки (спроектированной академиком А. Бекетовым бесплатно, в качестве дара городу – за этот проект он был удостоен звания академика архитектуры), прекрасный по архитектурному вопло-

²² Уточнение находим в автобиографии В. Топилина: *«Трудовую жизнь начал в 1922 г. в возрасте 14 лет <...> продолжая заниматься музыкой частным образом под руководством профессора П. К. Луценко»*. Очевидно, что В. Топилин занимался с П. К. Луценко больше четырех лет (ред. – Е. П.).



щению, в котором проходили концерты фортепианной и камерной музыки, обладал – и обладает – на редкость «звучащей» акустикой, благодаря которой сила воздействия индивидуальности исполнителя на публику многократно усиливалась (в этом зале до сих пор стоит концертный рояль «Schröder», на котором играли приезжие гастролёры в 1920–1930 гг.; стоит он, правда, в углу, давно не используется по своему назначению, и, считай, уже полвека, никому дела нет до того, какое акустическое сокровище простаивает зря: если бы такой менеджмент, как в концертной жизни, был у всемирно известного Харьковского авиазавода, то ни один бы самолёт не взлетел). Именно в Харькове, впервые в СССР, в 1930 г. были организованы конкурсы пианистов и скрипачей (на Втором Всеукраинском конкурсе в 1931 г. вне конкурса – «...так как не достиг еще возраста, позволявшего стать участником соревнования»²³ – выступал Э. Гилельс, который после этого выступления был удостоен Государственной стипендии). Такое интенсивное биение музыкального пульса внесло свою лепту в формирование В. Топилина – от одарёнейшего юноши до уже зрелого музыканта, каким он стал после окончания учёбы у П. Луценко.

После окончания консерватории жизненный путь В. Топилина для меня представляется разделённым на три периода. Первый период – с 1929 г. и до его ухода добровольцем в народное ополчение в 1941 г.; этот период крайне скудно освещён в материалах, появившихся в масс-медиа, а, между тем, то были годы расцвета таланта В. Топилина. Второй период – с середины 1941 г. и до 1956 г.: фронт, плен, жизнь в Германии на положении «остарбайтера» (люди, вывезенные из Восточной Европы с целью использования в фашистской Германии в качестве бесплатной или низкооплачиваемой рабочей силы), ГУЛАГ и ссылка. Третий период – возвращение к творческой деятельности с 1956 г. и до его кончины.

Услышим же эти струны истории.

²³ Баренбойм Л. Эмиль Гилельс... — С. 43.

Глава 1. Крещендо

С 1929 г. по 1932 г. В. Топилин работал в «Украинской филармонии» и в Республиканском радиокомитете: все «Республиканское» тогда сосредоточилось в столице Советской Украины – Харькове, выступать в концертных залах которого он начал ещё в студенческие годы.

Работа в филармонии в те годы предполагала не только сольные выступления, но также работу в качестве концертмейстера. Работа в Радиокомитете требовала быть в постоянной готовности к исполнению, без каких бы то ни было дублей, без монтажа, так как техника звукозаписи в то время ещё не была настолько развита, чтобы применять такие «хитрости». Не всегда исполнение шло в прямой эфир, но ни «спотыкания», ни фальшивые ноты во время единоразового исполнения также были недопустимы. Радио было главным средством информации в то время, и объём работы в Радиокомитете был немалый, тем более учитывая потребность Республиканского радиокомитета в трансляции программ для всей Украины. Радиотрансляции играли большую роль в пропаганде музыки и театра, вплоть до середины 1960-х гг. (помню, с каким нетерпением ожидалась радиотрансляция первых трех конкурсов им. П. Чайковского!), когда первое место по популярности стало завоёвывать телевидение.

Такая специфика обеих работ требовала повышенного внимания к процессу исполнения. Необходимость ежедневно поддерживать хорошую пианистическую форму для того, чтобы быть в постоянной «боевой готовности», налагала дополнительную ответственность, и какие бы то ни было «каникулы» в ходе концертного сезона были попросту невозможны. Приобретённые В. Топилиным за эти годы исполнительская практика и ансамблевый опыт стали неоценимыми помощниками в его дальнейшей судьбе.

Первый Всеукраинский конкурс пианистов, организованный «Украинской филармонией», прошел в Харькове с 23 по 25 марта 1930 г. в помещении Харьковского государственного еврейского театра²⁴, о своём участии в нём заявили 12 пианистов из Киева, Одес-

²⁴ Всеукраинский конкурс пианистов // Пролетарий. Харьков. — 1930. — 23 марта.



сы, Полтавы и Харькова. В этом конкурсе, который состоял из одного тура, и программа которого была объявлена за месяц до его начала, участники должны были исполнить сонату Ф. Шопена и фортепианный концерт с оркестром. Первая премия была присуждена А. Луфферу (Киев) и М. Халфину (Полтава)²⁵.

Два источника²⁶ указывают на то, что В. Топилин был заявлен для участия в конкурсе, но действительно ли он участвовал, или что-то помешало его участию – неясно: каких-либо отзывов о его выступлении на конкурсе обнаружить не удалось. Но, как бы то ни было, не вызывает сомнения его желание принять участие в конкурсе, и, следовательно, подготовка программы для участия в нём (было ли это только его желание, или же на его участии настоял П. Луценко – также неясно).

Желание заявить о себе – естественное желание любого, кто обладает творческим потенциалом, необходимой энергией и амбициями, которые в большой степени присутствуют именно в молодости. Даже Г. Гульд, впоследствии покинувший «мирскую суету» сцены во имя творчества в студии грамзаписи, в молодые годы всерьёз подумывал о своём участии в Первом международном конкурсе им. П. Чайковского. Конкурс – очень привлекательный шанс осуществить такое желание, позволяющий достичь известности достаточно скоро. Твой талант, в случае успеха, становится признанным в обществе, и оно – общество – предоставляет тебе возможность проявить свой талант, открывая двери на концертную сцену.

Оборотная сторона медали – риск, если выступление неудачно, приобрести негативные эмоции, последствия которых невозможно предугадать заранее. В таких случаях у некоторых опускаются руки, другие отказываются от дальнейшего участия в конкурсах, оставаясь при этом в музыке, третьи, приобретя конкурсный опыт, напротив, становятся сильнее, и продолжают идти к цели, если цель – стать лауреатом. Но даже став им, наиболее целеустремленные личности продолжают свой путь, добиваясь звания лауреата более престижного

²⁵ Мистецька хроніка // Радянське мистецтво. К. — 1930. — Серпень. — С. 17.

²⁶ Київська державна... Виконавські школи... и газета «Пролетарий», Харьков, 23.03.1930.

конкурса. После Первого Всеукраинского конкурса А. Луфер добился участия во II международном конкурсе им. Ф. Шопена в 1932 г., где стал лауреатом. М. Халфин стал лауреатом Первого Всесоюзного конкурса в 1933 г. Б. Скловский, никак не отмеченный на Первом Всеукраинском конкурсе, во Втором Всеукраинском конкурсе в 1931 г. разделил III премию с Л. Сагаловым (который, как и В. Топилин, был учеником П. Луценко, и который впоследствии стал лауреатом II международного конкурса им. Ф. Шопена), затем Б. Скловский стал лауреатом Третьего Всесоюзного конкурса в 1938 г. Я. Зак, ничего не получивший на Втором Всеукраинском конкурсе, занял третье место на Втором Всесоюзном конкурсе в 1935 г., а в 1937 г. стал победителем III международного конкурса им. Ф. Шопена – таких примеров несть числа.

При всем позитивном, что несут в себе конкурсы и, особенно, процесс подготовки к ним, сама атмосфера конкурса – для участников, их педагогов и членов жюри – создаёт условия и для проявления не самых привлекательных качеств человеческого характера. Огромная психологическая нагрузка, не всегда справедливая критика в прессе, зависть, нередко интриги и т. д., и т. п. – все это, как правило, сопутствует конкурсным баталиям. Вот, например, что писал в письме от 26 марта 1937 г. Д. Ойстрах своей жене из Брюсселя, перед ожиданием итогов второго тура конкурса им. Э. Изаи: «...*Напряжение в кулуарах конкурса потрясающее... Завтра вечером будет известно, кто именно в числе 9-ти человек вылетает. Новые слёзы! Вообще крови здесь проливается невероятное количество*»²⁷.

Стоит привести также случай, герои которого – не какие-нибудь «папарацци», не критики, не публика и не участники конкурса, а гранды советской фортепианной школы, великие музыканты: А. Гольденвейзер и Г. Нейгауз. Об этом случае рассказал Н. Бродский: «...*Арнольд Каплан был яркий блестящий пианист, любимец Гольденвейзера... В 1937 году проходит Всесоюзный конкурс пианистов. Председатель жюри – А. Б. Гольденвейзер... Выходит играть Арнольд Каплан... Играет увлеченно, на подъеме... Зал полон и публика заревела, как стадо быков... После третьего тура, где он играл Второй концерт Рах-*

²⁷ Юзефович В. Давид Ойстрах.... — С. 44.



манинова, предстоит заседание жюри. Гольденвейзер был нормальный человек и поступал как любой бы на его месте, то есть старался тянуть своих. А кто бы отказался? В данном случае перед Стариком (А. Б. Гольденвейзером – С. Ю.) была проблема. С Арнольдом просто и ясно. Однако в конкурсе успешно шел его (А. Б. Гольденвейзера – С. Ю.) ученик Арам Татулян, и Старик решил, что он должен быть за Арнольдом вторым. За время конкурса Старик нанервничался (от него играли еще два ученика) и не смог себя сдержатъ. Сорвался... Произошло следующее. Как только Старик открыл заседание жюри, с разных сторон послышалось: “Каплан – первая премия, Каплан – первая премия”. И издерганный Старик вдруг заорал на всех: “Молчать! Я еще никому слова не давал”. И вдруг Нейгауз громко сказал: “Вы жулик, Александр Борисович”. В ответ ему – Старик на “Ты”, как на базаре: “А ты авантюрист! Ты думаешь, я не знаю твои варшавские проделки? Роза [Тамаркина] должна была получить первую премию, а ты своему Заку устроил”²⁸ (Г. Нейгауз был членом жюри от СССР на Третьем конкурсе им. Ф. Шопена в Варшаве – С. Ю.). Сомневаться в правдивости описанного Н. Бродским у меня нет оснований – не выдумал же он сам все это! А вот ответ на его риторический вопрос – кто бы отказался «тянуть своих» – очень даже возможен: полагаю, отказались бы Ф. Лист, Ф. Шопен, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, С. Танеев, С. Рахманинов.

Музыка и музыкальные конкурсы – не одно и то же. В конкурсах музыкантов-исполнителей музыка становится средством, а на первый план выходит сила. Сила личности, сила выдержки, сила подготовки, иногда – сила поддержки в жюри, и всегда – сила агрессивности: победить, во что бы то ни стало. На всех конкурсах (а музыкальный конкурс – это не более чем вид соревнования) соревнуются люди, публика и жюри, сравнивают исполнителей, прежде всего, а не приходят в зал в ожидании встречи с музыкой; на всех конкурсах присутствует ажиотаж в ожидании победителей – вещь, абсолютно чуждая самой музыке. Ведь музыка – это, в какой-то степени, также и беседа *têt-à-têt* с человеком, которому было дано эту музыку создать: с И. С. Бахом,

²⁸ Бродский Н. М. Нюансы музыкальной Москвы // М. : Классика–XXI, 2007. — С. 126–129.

с В. Моцартом, с Ф. Шопеном, с М. Равелем, и такая беседа участия в конкурсах не требует.

Столкнувшись с атмосферой конкурса непосредственно, В. Топилин её не принял. В его характере, насколько я это мог прочувствовать, ничто не свидетельствовало ни о малейших признаках агрессивности, ни о каком бы то ни было желании стать «гладиатором» конкурсной арены (возможно также, что его гиперактивная нервная система «зашкаливала» в стрессовой ситуации конкурсного ожидания выхода на сцену один на один с публикой). Для него познание музыки, жизнь в музыке были превыше всего. Он отказался от дальнейшего участия в конкурсах, избрав для себя другие формы публичного самовыражения в музыке. Прежде всего – ансамблевое исполнительство (что не исключало и сольных выступлений в программе ансамблевого концерта), а после возвращения из ГУЛАГа – ещё и педагогическую работу, в которой он также не ставил во главу угла подготовку лауреатов.

Сразу после конкурса В. Топилину была предоставлена возможность выступить с первой частью Четвёртого концерта Л. ван Бетховена для фортепиано с оркестром в пятом симфоническом концерте бетховенского цикла, организованного «Украинской филармонией», который состоялся 16.04.1930 г. в Харькове. В рецензии на этот концерт критик Б. Новосадский (член «Ассоциации пролетарских музыкантов Украины», обычно весьма суровый в своей критике) написал: *«...Зато 1-я часть 4-го фортепианного концерта оставила прекрасное художественное впечатление. Наблюдалось большое звуковое единство между сольной партией и её оркестровым сопровождением, а этого достичь удается нечасто! Пианист Топилин, несмотря на свою молодость – может целиком похвалиться своей музыкальной культурой, культурностью и чуткостью понимания музыки Бетховена...»*²⁹.

В ноябре 1930 г. В. Топилин был задействован в качестве концертмейстера на Первом Всеукраинском конкурсе скрипачей, организованном «Украинской филармонией», который прошел также в Харькове, на котором Д. Ойстрах был удостоен первой премии (вторую

²⁹ Новосадський Б. П'ятий симфонічний концерт бетховенського циклу // Харківський пролетар. Харків. — 1930. — 23 квітня. (В перекладі з українського).

получил Б. Титель, третью разделили М. Гольдштейн и А. Левин). На фотографии из журнала «Музыка масам», № 11/12 (27) за ноябрь/декабрь 1930 г. – члены жюри, организаторы, участники Первого Всеукраинского конкурса скрипачей и В. Топилин.



Сидят внизу, на переднем плане: Гителис, Левин, Фихтенгольц. Сидят в первом ряду слева направо: Эйдлин (Ленинград), Добржинец (Харьков), Бертъе (Киев), Столярский (Одесса), Савчук («Украинская филармония»), Перман (Одесса), Магазинер (Киев), Гольдфельд (Харьков), Козицкий (НКО). Сидят во втором ряду слева направо: Гальперин, Гольдштейн, Ойстрах, Топилин, Рушанский, Рыбников. Стоят в третьем ряду слева направо: Кривицкий (1), Вульф (3), Титель (5) Пикайзер (6), Мусницкий (7) («Украинская филармония»)

Замечательная фотография! Кому что было уготовано впоследствии: Д. Ойстраху – звание лауреата Ленинской и Сталинской премий, Народного артиста СССР, профессора Московской консерватории; М. Фихтенгольцу – звание Народного артиста РСФСР, профессора Московского института им. Гнесиных; Я. Магазинеру – звание

Заслуженного деятеля искусств Украины; Д. Бертъе – звание Заслуженного деятеля искусств Украины и Орден Трудового Красного Знамени; В. Гольдфельду – звание Заслуженного деятеля искусств Белоруссии; И. Перману – звание заслуженного профессора Одесской консерватории; А. Рушанскому – успешная творческая карьера в качестве педагога Ленинградской консерватории и в составе Заслуженного коллектива РСФСР, квартета им. А. Глазунова; Ю. Эйдлину – звание профессора Ленинградской консерватории; И. Кривицкому – место концертмейстера первых скрипок в оркестре Киевской оперы; Л. Рыбникову – работа в джаз-оркестре А. Цфасмана, а В. Топилину – фронт, плен, жизнь в Германии на положении «остарбайтера», и приговор на 10 лет в ГУЛАГе. Но всего этого они ещё не знают.

Первый Всеукраинский конкурс скрипачей 1930 г. положил начало постоянному творческому сотрудничеству В. Топилина и Д. Ойстраха, которое продолжалось свыше десяти лет. «Сева» стал основным концертмейстером Д. Ойстраха, на что указал и его сын, И. Ойстрах: «До войны ему аккомпанировал Всеволод Топилин»³⁰, хотя эпизодически Д. Ойстрах выступал и с другими пианистами. Интенсивность выступлений Д. Ойстраха и В. Топилина зависела исключительно от пред-



Топилин и Ойстрах

только предоставлялась такая возможность «...Я досиживаю последние дни в Харькове, 27-го – 28-го мы с Топилиным уезжаем в Грозный, концерт там 31-го. Затем Махачкала, Баку, Тифлис и т. д.»³¹.

³⁰ Юзефович В. Давид Ойстрах... — С. 44.

³¹ Из письма Д. Ойстраха П. Когану от 21.12.1930 / Коган П. П. Вместе с музыкантами (2-е изд.) // М. : Советский композитор, 1986. — С. 200.



Что же объединило этих двух музыкантов, почувствовавших друг в друге «родственную душу»? На мой взгляд – не философия, не прагматизм, и не техническое мастерство (для них оно само собой подразумевалось как база интерпретации), а увлечённость музыкой, искренность высказывания, быстрота реакции, схожее ощущение времени в процессе исполнения и человеческое обаяние. Именно эти качества явились основой для продолжительной совместной деятельности молодого Д. Ойстраха и молодого В. Топилина, а ещё – лёгкость восприятия жизни. Р. Горовиц, которая неоднократно выступала в ансамбле с молодым Д. Ойстрахом и слышала его в процессе подготовки к концертам, отмечала: *«Лёгкость – вот, пожалуй, самое сильное впечатление о том, как он занимался. Все делалось им без напряжения, спокойно, все выходило как бы само собой»*³². Такое же впечатление у меня осталось и от уроков В. Топилина: лёгкость в показе, лёгкость в формулировке мысли (не всегда грамматически правильной, но всегда абсолютно понятной), лёгкость в человеческом контакте.

А вот что вспоминал С. Рихтер: *«Давида Ойстраха я знал давно. Отец познакомил меня с ним в Одессе, когда я был еще юн. Это был на редкость обаятельный юноша, красивый и очень симпатичный»*³³. Эта характеристика применима также к В. Топилину: его человеческое обаяние ощущал каждый, кто входил с ним в непосредственный контакт.

Ценно и воспоминание П. Когана об игре Ойстраха зимой 1928 года: *«Игра Ойстраха не поражала ни плакатной яркостью, ни эффектными контрастами, ни виртуозной быстротой. На всём его исполнении лежала печать естественной грации, тонкого вкуса, и того внутреннего обаяния, которое раскрывается не сразу и не при всех обстоятельствах. Всё было исполнено слишком легко и слишком просто. Ни одна нота не просочилась мимо, ни один флажолет не царапнул слуха. Очень располагала его манера общения с инструментом, как с чем-то очень близким ему и дорогим»*³⁴.

³² Юзефович В. Давид Ойстрах... — С. 113.

³³ Шляхов А. Москва на перекрестках судеб. Давид Ойстрах // Режим доступа : http://www.e-reading.by/chapter.php/1019416/8/Shlyahov_-_Moskva_na_perekrestkah_sudeb._Putevoditel_ot_znamenitostey_kotorye_byli_provincialami.html 27.05.2017.

³⁴ Коган П.П. Вместе... — С. 107.

Естественная грация, тонкий вкус, внутреннее обаяние, манера общения с инструментом, как с чем-то очень близким и дорогим – это написано о молодом Д. Ойстрахе, но всё это полностью соответствует и В. Топилину.

И, наконец, свидетельство П. Бадура-Скода, с которым Д. Ойстрах записал все сонаты В. Моцарта для скрипки и фортепиано: «Самым важным для Давида было проникновение друг в друга (разумеется, без пренебрежения к точности деталей, которая подразумевалась сама собой)»³⁵. О том же пишет и Р. Горовиц: «От меня как от концертмейстера, Ойстрах ожидал прежде всего проникновения в его исполнительский замысел, общность интерпретации, а также доскональности в обработке фортепианной партии»³⁶.

«Проникновение» – точное слово, «проникновение» подразумевает не только сходство мышления, но и, главным образом, взаимопонимание без слов, на уровне интуиции. Выбор Д. Ойстрахом В. Топилина в качестве постоянного концертмейстера говорит о том, что «Сева» более чем кто бы то ни было, импонировал Д. Ойстраху как в музыкальном, так и в человеческом аспектах.

Нельзя не вспомнить и о первой в СССР концертной организации солистов и камерных ансамблей, о которой подробно рассказал П. Коган в книге «Вместе с музыкантами»³⁷, и в деятельности которой В. Топилин принимал активное участие: ГААНИС (Государственные академические ансамбли и солисты). Она была создана Народным комиссариатом просвещения Украины в 1931 г. в Харькове, после безуспешных попыток её создания в Москве. В первом концертном сезоне в состав ГААНИС вошли такие исполнители, как З. Лодий, А. Доливо, Н. Осипов, А. Лещинский, Ю. Брюшков, А. Луфер, Л. Сагалов, Н. Перельман, В. Разумовская, М. Фихтенгольц, Е. и Э. Гилельсы, Д. Ойстрах с В. Топилиным и др.

Под руководством «первого советского импресарио» 1920-х – 1930-х гг., П. Когана, ГААНИС в короткий срок обрела популярность на всём пространстве СССР, концерты проходили при огромном сте-

³⁵ Юзефович В. Давид Ойстрах... — С. 124.

³⁶ Там же. — С. 121.

³⁷ Коган П. П. Вместе... — С. 144–145.

чении публики и полной самоотдаче музыкантов. ГААНИС предоставила молодым музыкантам стабильную возможность публичного самовыражения в музыке, «...были открыты завидные перспективы большого творческого труда»³⁸: то есть, то, ради чего, собственно говоря, и занимаются музыкой те, кто обладает исполнительским потенциалом. Участники ГААНИС в полном составе в летнее время собирались или в Крыму, или на Северном Кавказе, совмещая концертные выступления с отдыхом. «На лоне упоительной природы ежедневно устраивались встречи и беседы с откровенным обсуждением прошедших концертов, что позволяло всем лучше узнать друг друга и глубже познакомиться с творчеством каждого»³⁹.



На прогулке⁴⁰. Слева направо: Э. Гилельс, Н. Перельман, Л. Сагалов и В. Топилин во время гастролей ГААНИС по Северному Кавказу

Таким образом, переезд В. Топилина в Москву в 1932 г. не стал, как у М. Ломоносова, путешествием юного отрока с рыбацким обо-

³⁸ Там же. — С. 146.

³⁹ Там же. — С. 148.

⁴⁰ Хентова С. Эмиль Гилельс. ...

зом из села Холмогоры в Москву за знаниями, а, напротив, явился как само собой разумеющийся шаг. К тому времени «Сева» был уже сложившимся музыкантом, для совершенствования таланта которого было необходимо общение с себе подобными. Москва, постепенно становясь вершиной централизации в СССР во всех областях жизни общества (как Санкт-Петербург в России, в эпоху расцвета династии Романовых), неотразимо притягивала, тем более что музыкальная жизнь Москвы, начиная с середины 1920-х и до середины 1930-х гг. была ключом: то был «*“Золотой век” в музыкальной жизни Советского Союза за все годы его существования*»⁴¹. Вероятно, его переезду способствовал и Д. Ойстрах, который к тому времени жил в Москве уже четыре года, заняв прочную позицию в «табели о рангах» московской музыкальной среды, хотя он и не имел ещё того веса, который приобрёл после завоевания «Гран-при» международного конкурса им. Э. Изаи в Брюсселе в 1937 г.

В Москве В. Топилин работал в Московской филармонии, во Всесоюзном Государственном концертном объединении (Гастрольбюро), во Всесоюзном радиокомитете, продолжая сотрудничать в рамках ГААНИС, в частности, с Д. Ойстрахом, с З. Лодий и с М. Полякиным, который присоединился к этой концертной организации.

Партнеры В. Топилина в ансамбле



*З. Лодий (сопрано)*⁴²



М. Полякин

⁴¹ Резников М. Воспоминания старого музыканта. 1984. С. 8. // Режим доступа : http://vtoraya-literatura.com/pdf/reznikov_vospominaniya_starogo_muzykanta_1984_text.pdf 27.05.2017.

⁴² Коган П. П. Вместе... — С. 43.



**Французский виолончелист
М. Марешаль, с которым
В. Топилин концертировал
в 1932 г.**

Дарственная надпись гласит: *«Моему дорогому другу, Вс. Топилину, со всей сердечной симпатией, и в память о его превосходном сотрудничестве в Харькове и в Киеве»*⁴³.

В. Топилин также перенимал опыт «отцов-основателей» советской фортепианной педагогики: А. Гольденвейзера, К. Игумнова, Г. Нейгауза и других корифеев Московской консерватории, активно посещая их уроки. Он был постоянным слушателем и публичных семинаров Б. Яворского, к которому относился с огромным пиететом (по свидетельству профессора Л. Решетникова), и концепции которого он использовал в своей педагогической деятельности, особенно в отношении музыки И. С. Баха и А. Скрябина. Начав-

шееся в 1930 г. творческое сотрудничество В. Топилина и Д. Ойстраха развивалось не только «вширь» – по географии концертной деятельности на всей территории Советского Союза и накоплению нового репертуара, но и «вглубь» – по уровню взаимопонимания партнеров. *«Переполненный зал тепло и продолжительно приветствовал скрипача Давида Ойстраха и превосходного аккомпаниатора Всеволода Топилина»* – так отзывался об их концерте в 1932 г. рецензент ростовской газеты «Большевицкая смена»⁴⁴. Новое качество ансамбля отметил и В. Музалевский в своей рецензии на концерт Д. Ойстраха и В. Топилина, состоявшийся в Ленинграде в 1933 г.: *«В основе выступления Ойстраха нет разделения на солиста и аккомпаниатора в обычном понимании, есть целостный идейно спаянный ансамбль,*

⁴³ Фонд № 369, Опис № 1. — Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины.

⁴⁴ Цит. по: Концертная деятельность Давида Ойстраха // Режим доступа : <http://ourword.ru/misli/koncertnaya-deyatelnost-davida-ojstraxa.html> 27.05.2017.

равноценным участником которого является пианист Всеволод Топилин, точный, организованный, чуткий к разнообразным функциям аккомпанемента исполнитель»⁴⁵.

В мае 1935 г. В. Топилин записал на «ГРАМПЛАСТТРЕСТ» СССР Полонез Ля-мажор Г. Венявского с английским скрипачом Г. Темянкой, который участвовал вместе с Д. Ойстрахом в конкурсе им. Г. Венявского и получил там 3 премию. Вот что написал Г. Темянка в своих воспоминаниях об этой записи: *«Моя вторая грамзапись Полонеза Ля-мажор была сделана в Москве случайно, в том же году (1935 г. – С. Ю) позже. Давид Ойстрах любезно рекомендовал меня Советскому Министерству культуры для концертного турне, в результате которого только эта русская запись стала итогом»*. (*«My second recording of the Polonaise in A, incidentally, was made in Moscow later that same year. David Oistrakh had kindly recommended me to the Soviet Ministry of Culture for a concert tour, and my only Russian recording was the result»*)⁴⁶. Очевидно, что Д. Ойстрах не только любезно рекомендовал Г. Темянку Советскому Министерству культуры, но также и В. Топилина в качестве партнёра Г. Темянки для этой записи.

После конкурса им. Г. Венявского появились первые зарубежные грамзаписи Д. Ойстраха, сделанные в декабре 1935 г. для польской студии «Syrena Electro»⁴⁷: партию фортепиано в них исполнял В. Топилин. Они, разумеется, не возникли внезапно, о них было оговорено заранее, и то, что Д. Ойстрах для них выбрал себе в качестве партнёра именно В. Топилина – многое значит!

⁴⁵ Музалевский В. Мастер нового поколения. Концерт Давида Ойстраха / Вечерняя Красная газета. — Ленинград. — 1933. — № 283 (4063). — 10.12 // Режим доступа : <https://yadi.sk/mail/?hash=gZc%2FvSUetxTC71Qj4gTd5beEtHsVRpvMLDB%2Bh9uoA7U%3D> 27.05.2017.

⁴⁶ Генри Темянка своими собственными словами (Henri Temianka, in his own words) // Режим доступа : <http://www.contraclassics.com/magazine/henri> 27.05.2017.

⁴⁷ The earliest recordings of David Oistrakh made in December 1935 for Syrena Electro, Warsaw. David Oistrakh-Violin (1908–1974), Vsievolod Topilin-Piano (1908–1970) // Режим доступа : http://www.wieniawski.com/oistrakh_david.html 27.05.2017, а также: http://floristika2.ru/PwacpJM7i08/david_oistrakh_-_wieniawski_competition_1935.html 27.05.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=PwacpJM7i08> 27.05.2017.



Аудиозаписи выдающихся исполнителей прошлого, при всём несовершенстве техники звукозаписи прошлых времён, всё же говорят нам немало. Прежде всего – о чувстве формы произведения, о выстраивании исполнительского времени, ощущение которого, во многом зависящее от темперамента личности, сугубо индивидуально у каждого (в этой связи особенно интересны записи композиторов, исполняющих свои же произведения: Э. Грига, Г. Форте, К. Сен-Санса, С. Рахманинова, А. Скрябина, К. Дебюсси, М. Равеля, С. Прокофьева). Затем – о техническом мастерстве исполнителя. И, наконец, о рельефности интонации, о «произношении» горизонтальных линий: мелодии, баса, подголосков. Благодаря записям конца XIX – начала XX веков стало возможным услышать исполнителей, ставших легендой, как, например, Л. Ауэр, или П. Пабст, который для меня полностью ассоциируется с музыкальной жизнью второй половины-конца XIX века. И, несмотря на краткость маленького сохранившегося фрагмента исполнения Й. Брамсом (!) своего «Венгерского танца» соль-минор, даже в нём можно услышать страстность автора в воплощении замысла своего произведения, выразившуюся и в движении первого эпизода, и в стремительности второго эпизода, с чрезвычайно акцентированной синкопой в его четвёртом такте⁴⁸.

В записях, сделанных для польской студии «Syrena Electro», представлены следующие произведения: «Посвящение» Р. Шумана, «Колыбельная» Л. Таунсенд, «В уединении» («Verborgenheit») Г. Вольфа, «Размышление» П. Чайковского и «Славянский танец» ор. 46, № 8 соль-минор А. Дворжака. Эти звучащие документы дают достаточно полное представление об ансамбле молодых Д. Ойстраха и В. Топилина.

Перед нами предстает замечательный дуэт, звучащий как единое целое, как своего рода «пьяноскрипка»! Глубокое звучание скрипки Д. Ойстраха солирует в абсолютном комфорте, созданном В. Топилиным посредством воистину стереозвучания всей ткани фортепианной партитуры. Именно партитуры, ведь нередко пианисты и не думают

⁴⁸ Йоханнес Брамс (фортепиано). – Й. Брамс. Венгерский танец № 1 соль минор // Режим доступа : http://classic-online.ru/ru/performer/17423?composer_sort=216&prod_sort=12505 27.05.2017.

о том, что перед ними не просто ноты для исполнения двумя руками, а партитура, в которой все линии голосоведения записаны на двух нотных станах (в отличие от оркестровой партитуры, где каждый голос выписан отдельной строкой). Поэтому исполнение музыки, записанной в фортепианной фактуре, зависит, прежде всего, от дирижёрского начала, заложенного в пианисте. Это – главное, но это главное «аккомпаниаторы» зачастую игнорируют, забывая при этом, что они – часть вертикали, часть гармонии ансамбля, такая же важная часть, как и исполнитель-солист.

В исполнении В. Топилина я слышу превосходно выстроенную звуковую вертикаль, безупречные разрешения после основной ноты фразы, идеальную педаль с использованием её тончайших градаций (как это принято называть – полу-педаль и четверть-педаль) и богатый динамический диапазон. Его вслушивание во все оттенки уходящего звука вызывает в памяти исполнение величайшего мастера в этом элементе экспрессии – В. Горовица.

Звучание фортепиано, которое разворачивается во времени на протяжении всего произведения, невозможно подделать. Оно говорит нам о ежесекундном настрое исполнителя на восприятие музыки, о его чувстве, которое он испытывает от исполняемой музыки. Этот душевный настрой, даже без интеллектуального на то усилия, определяет прикосновение к инструменту: то, что французский язык обозначает словом «туше» («toucher», «касаться»), то есть непосредственную атаку клавиши. Агрессивный (злой, или раздражённый на всех и вся) человек может волевым усилием скрыть свою агрессивность (злость, или раздражённость на всех и вся) в каком-то отдельном фрагменте исполняемого произведения, но не более того. Человеку доброму к окружающему миру не надо делать никаких усилий, чтобы рояль зазвучал мягко, ибо звучит не рояль: звучит душа, посредством рояля. Не следим же мы ежесекундно за тем, как мы дышим, хотя в какой-то момент можем заставить себя задержать дыхание, например, проходя флюорографию!

Особенно отмечу «Размышление». В моём понимании, в этом исполнении нет ничего из того, что, как правило, стало, начиная с середины 1960-х гг., «брендом» для пианистов Советского Союза, а именно – «разрывание тельняшки на груди» как высший критерий



качества исполнения, в их представлении. В этой записи «Размышления» – синтез европейской культуры и русской интонации, очаровательный танец во времени, окрашенный завораживающим звучанием прекрасного ансамбля скрипки и рояля. В движении и дыхании этого исполнения передана столь знакомая нам в лучших образцах русской поэзии атмосфера эпохи, эхо которой ещё не исчезло в 1930-е годы. Впрочем, чему удивляться: ведь музыкальное воспитание, которое В. Топилин получил у П. Луценко, П. К. Луценко у А. Шульца-Эвлера, а А. Шульц-Эвлер у К. Таузига, основывалось на заветах Ф. Листа, богатство нюансировки которого зафиксировано в воспоминаниях А. Зилоти, А. Бородина и А. Буасье. Вспоминает Д. Башкиров: «... до сих пор, слушая некоторых пианистов, я, даже не зная у кого они учились, безошибочно узнаю характерный “топилинский почерк” – особенно в сфере великолепного по рациональности пианизма и звуковой культуры, не допускающей излишеств»⁴⁹. Упомянутые Д. Башкировым качества В. Топилин не мог бы привить своим ученикам, если бы сам не обладал ими в полной мере. (О рациональности пианизма В. Топилина мне говорила также Е. Уварова, исходя из своего опыта занятий с «Севой»: он за короткое время устранял лишние движения, зажатость пианистического аппарата, подчиняя, в то же время, всю двигательную сторону процесса исполнения выразительности во фразировке, в виртуозных пассажах и т. п.)

В этих записях Д. Ойстрах значительно более эмоционален, более искренен в произношении фразы, чем в записях, сделанных в последующих периодах своей карьеры. В его игре присутствует удивление от музыки, чего, порой, мне не хватает в его записях более «зрелого» периода, которые являются, бесспорно, прекрасной «скульптурой» образцового профессионального исполнения, исключительно высоким, по выражению Г. Нейгауза, «творческим стандартом»⁵⁰, но которые далеко не всегда согревают меня теплом искреннего чувства. Эти ранние записи – это Д. Ойстрах, который стал в 1937 г. победителем конкурса им. Э. Изай в Брюсселе, это Д. Ойстрах, ещё не утра-

⁴⁹ Бойков В. Г., Витовский А. И. О работе над фортепианной фактурой в классе В. В. Топилина // Методические рекомендации. — Донецк, 1983.

⁵⁰ Юзефович В. Давид Ойстрах... — С. 50.

тивший обаяние молодости, ещё не ставший «Мэтром» (в самом хорошем смысле, разумеется!). Как отмечал сам Д. Ойстрах, «...если мое исполнение, начиная с 1934 года, становилось зреей, то в этом большую роль играла и педагогическая деятельность»⁵¹. Но если он отмечал это изменение со знаком «плюс», то для меня зрелость, в недостаточной мере проникнутая искренностью, приобретает, скорее, знак «минус».

Ценным документом является также кинохроника, запечатлевшая фрагмент исполнения Д. Ойстрахом и В. Топилиным «Посвящения» Р. Шумана в транскрипции Л. Ауэра⁵² и пьесе К. Дебюсси «La plus que lente» в транскрипции Я. Хейфеца⁵³. Несмотря на краткость этих видео материалов, внимательный зритель может увидеть характерные черты исполнительского облика В. Топилина. В первую очередь – это строгая, «аристократическая» посадка (но при этом – свобода корпуса и пластика рук, являющаяся как бы продолжением пластики душевной). Никаких гримас на лице, никаких «ужимок и прыжков», столь характерных для тех, кто рассматривает себя при исполнении музыки в качестве актера (невольно вспоминается данная Й. Иоахимом характеристика К. Таузига, который «...сознательно отвергал всякую театральность, все, что называл одним словом – “спектакль”...»⁵⁴): такого типа исполнители встречаются и по сей день, имея успех у той части публики, которая приходит в концертный зал ради зрелища. Затем – техника педализации: предельное внимание к «педальным микропаузам», проявляющееся в полном и ясно видимом снятии педали при очищении вертикали. И – чуткость к партнеру: синхронное сопровождение солиста в «La plus que lente», хотя В. Топилин сидит спиной к Д. Ойстраху, да ещё на порядочном расстоянии!

На пьесе К. Дебюсси остановлюсь немного подробнее. Эта пьеса в ритме вальса, в названии которой скрыта тонкая ирония – «La plus

⁵¹ Там же. — С. 143.

⁵² Всеволод Топилин и Давид Ойстрах // Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=THf7Y5mS6t8> 27.05.2017.

⁵³ Всеволод Топилин и Давид Ойстрах // Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=xWfXekF0EZQ> 27.05.2017.

⁵⁴ Карл Таузиг. Биография // Режим доступа : <http://persones.ru/biography-25833.html> 27.05.2017.



que lente» («Более чем медленный»), и которая была написана, по словам К. Дебюсси, «для бесчисленных *five o'clock* («чаепитие в 5 часов вечера» – С. Ю.), где встречаются прекрасные слушательницы, о которых я думал»⁵⁵ – стоит особняком в фортепианном творчестве К. Дебюсси.

Музыка пьесы (созданной в зрелом периоде творчества К. Дебюсси – в 1910 г.), близкая по духу к музыке французских шансонье, – как бы взгляд в недавнее прошлое, своего рода «дружеский шарж» на романтизм. Это слышно в исполнении самого К. Дебюсси⁵⁶: уже с первой вертикали он преподносит слушателю нарочито подчеркнутое несовпадение баса и мелодии на первой доле – один из наиболее устоявшихся штампов так называемого «романтического» стиля в исполнительстве, который стал модным к концу XIX века, и который, порой, принимал гротескную форму в игре не слишком талантливых исполнителей. Не исчезнувший и по сей день такой приём – эхо тех времен, когда о преобладании гомофонно-гармонической музыки над полифонической даже не предполагали, и запаздывание мелодии, расположенной над басом, как бы подчеркивало самостоятельность обеих линий: в исполнении музыки барокко употребление такого приёма возможно, соразмерно вкусу исполнителя. Но – «Всякому городу свой нрав и права»: в музыке, созданной после эпохи барокко, злоупотребление таким приёмом исполнителями, которые, не обладая хорошим вкусом, полагали, что взяв не вместе бас и мелодию, они становятся в один ряд с великанами пианизма середины-конца XIX века, все более и более вызывало протест у поколения постромантического времени. К. Дебюсси не ограничивает себя строгим следованием ритму вальса, как то должно было бы быть, если трактовать пьесу именно как вальс. Напротив, он играет очень свободно, особенно средний эпизод, именно в той «романтической» манере, против которой он восставал, когда речь шла об исполнении его произведений. И ничего «более», чем медленного, в его исполнении нет, что еще раз говорит

⁵⁵ Кремлев Ю. Клод Дебюсси // М. : Музыка, 1965. — С. 622.

⁵⁶ Клод Дебюсси (фортепиано). К. Дебюсси. Вальс «La plus que lente» // Режим доступа : http://classic-online.ru/performer/4110?composer_sort=38&prod_sort=5175 27.05.2017.

мне о том, что эта пьеса – одновременно и его улыбка, и дань уважения романтизму, под влиянием которого, в том числе, сформировалась манера фортепианного письма зрелого К. Дебюсси.

Возможно, более точным названием, если бы он хотел назвать эту пьесу всерьёз, было бы «В манере романтизма» – такие «музыкальные приношения» не были редкостью во французской музыке, взять, хотя бы, пьесы М. Равеля «В манере Бородина» («À la manière de Borodine»), «В манере Шабрие» («À la manière de Chabrier»). Да и у самого К. Дебюсси есть и пьеса «В честь Рамо» («Hommage à Rameau», более известная в русском переводе как «Посвящение Рамо») из первой тетради «Образов», и «В честь Гайдна» («Hommage à Haydn») – но К. Дебюсси назвал пьесу в ритме вальса «Более чем медленный». И в своем исполнении он одновременно и перечеркивает серьёзный подход к пониманию названия этой пьесы, и, в то же время, подчеркивает её сущность – аромат легкого флирта в вечернем парижском кафе, где танцуют среди цветов и под перезвон бокалов шампанского.

В этом контексте Д. Ойстрах в «La plus que lente» мне представляется внутренне очень уравновешенным, и, возможно, излишне серьёзным. Он играет все «правильно», пожалуй, даже безупречно, с точки зрения оценки его игры как инструменталиста, а также из «общих» соображений. Также и звук у него здесь «правильный», пожалуй, даже слишком «правильный», какой был бы к месту в медленной части классической сонаты, но такой звук несколько тяжеловат для «La plus que lente». С профессиональной точки зрения ни в малейшей степени упрекнуть его не в чем, но отсутствие упрёка ещё не есть синоним оценки качества исполнения.

В. Топилин в этой пьесе К. Дебюсси предстает значительно богаче по колориту, по разнообразию звуковых красок, чем Д. Ойстрах. Созданная им музыкальная живопись «воздушнее», чем сочное звучание Д. Ойстраха, да и в целом «Сева» выглядит гораздо более раскованно, более непосредственно, как бы немного «под шафе», то есть ближе к тому, как представлял себе это «La plus que lente» автор.

В этих ранних грамзаписях и двух кинолентах мы слышим и видим молодого В. Топилина и молодого Д. Ойстраха. Продолжение их творческого сотрудничества было обусловлено, на мой взгляд, потому, что, во-первых, они достигли полного взаимопонимания в ансам-



бле, и, во-вторых, потому, что, будучи всегда точным в своих оценках, молодой Д. Ойстрах тянулся к тому, чем обладал не в полной мере: порывом, забвением анализа в момент исполнения – то есть тем, что у «Сева» было естественным состоянием его натуры.

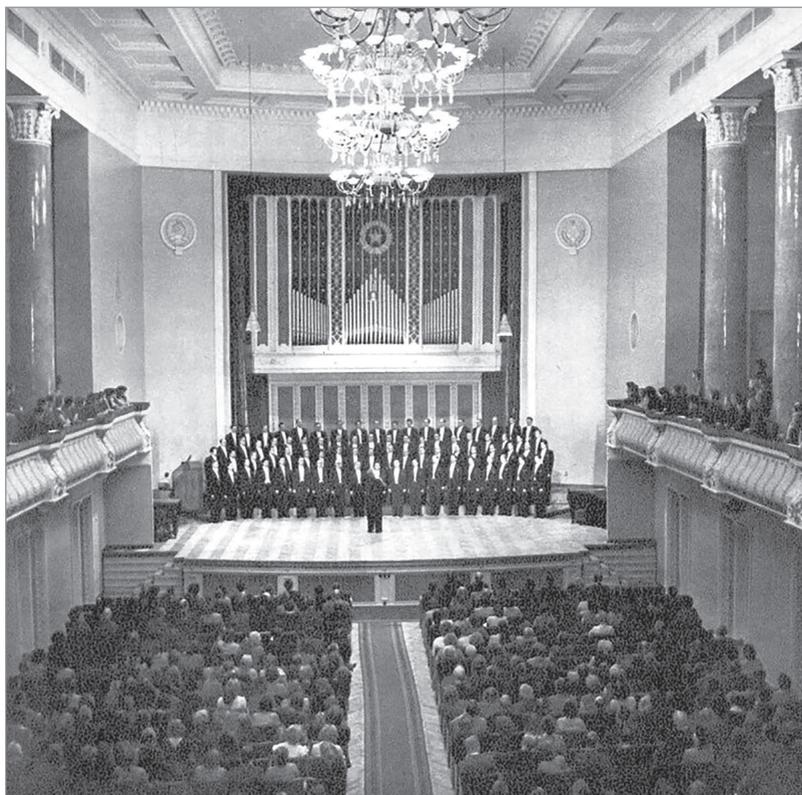
В январе-марте 1936 г. Г. Гинзбург, Д. Ойстрах и В. Топилин осуществили концертное турне в Польшу, Литву, Латвию, Эстонию, Швецию и Германию. Д. Ойстрах, после завоевания второй премии на конкурсе им. Г. Венявского, был желанным солистом для концертмейстеров, в том числе первоклассных, но он предпочел взять в это турне В. Топилина.

Вот как написал о выступлении в Стокгольме Г. Гинзбург:

«Гигантский зал “Концертгауза” произвел на нас большое впечатление своими размерами и роскошью... Свой “Концертгауз” стокгольмцы с гордостью называют “дворцом музыки”. Надо признать, что по архитектуре, акустике и благоустройству он имеет право на это почетное звание. Нет уголка в этом прекрасном громадном зале, куда бы ни доносился со всей отчетливостью каждый звук с эстрады, такой же нарядной и изысканной, как зрительный зал... Со сложным и волнующим чувством думали мы о нашей первой встрече со стокгольмцами.

Она состоялась 5 марта. Уже один вид тысячной толпы, собравшейся в этот вечер в большой зал “Концертгауза”, придавал особую торжественность обстановке. И после нескольких вещей мы уже ясно ощутили: “крепость взята”. Это не были обычные, сдержанные, несколько холодные “шведские” аплодисменты. Нас горячо приветствовали после каждого номера, почти также горячо, как и повсюду, где нам приходилось выступать. Наутро пресса в самых лестных тонах сообщала о концерте. Все критики в один голос признавали высокий класс советской скрипичной и пианистической культуры, а концертные организации тут же предложили нам гастрольную поездку по Скандинавии и пригласили нас приехать также на будущий сезон...»⁵⁷.

⁵⁷ Григорий Гинзбург. ... — С. 281–282.



Концертный зал «Эстония»⁵⁸, в котором 12 февраля 1936 г. состоялся концерт Г. Гинзбурга, Д. Ойстраха и В. Топилина, отмеченный в русскоязычной таллиннской газете «Вести дня»: «Концерт проф. Московской консерватории пианиста Григория Гинзбурга и скрипача Давида Ойстраха, аккомпанировал свободный художник Всеволод Топилин. В программе Ф. Шопен, Д. Кабалеvский, Ф. Лист, И.-С. Бах, Д. Тартини, Я. Л. Ф. Мендельсон и др.»⁵⁹

⁵⁸ Таллин 1958. Фотоальбом // Ч. 2. — Таллин : Эстонское Государственное Издательство, 1958. — Оформление Х. Нэрсна.

⁵⁹ В. Д. 1936. 11 февр. № 34. — С. 2; 13 февр. № 36. — С. 2. / Kroonika_1936. Хроника русской культурной и общественной жизни // Режим доступа : <https://yandex.ua/search/?text=%D0%A5%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0>



Фотографии из газеты «Svenska Dagbladet», 1936 г. Слева: сверху Д. Ойстрах, внизу Г. Гинзбург, в середине В. Топилин. Справа – афиша концерта в Швеции

Пригласить-то их пригласили, но, судя по всему, в 1937 г. эта поездка не состоялась, скорее всего – из-за участия Д. Ойстраха в конкурсе им. Э. Изаи в Брюсселе. Но на этот конкурс, завершившийся его триумфальной победой, в качестве концертмейстера поехал не В. Топилин, а А. Дьяков, «Абраша Дьяков», как называл его Леонид Ми-

ВА%D0%B0%20%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9%20%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B9%20%D0%B8%20%D0%BE%D0%B1%D1%89%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B9%20%D0%B6%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D0%B8%20%D0%B2%20%D0%AD%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B8%201936&lr=147 27.05.2017.

хайлович Живов, который в годы моей учёбы в Московской консерватории вёл у меня концертмейстерскую практику (да простит он меня за моё «изучение» этого предмета, точнее, отсутствие оного!).

Имя А. Дьякова выгравировано на мраморной доске Московской консерватории в числе павших смертью храбрых в боях за Родину. Ученик К. Игумнова, лауреат Второго конкурса пианистов им. Ф. Шопена, доцент, коммунист с 1931 г., А. Дьяков искренне верил в идеалы коммунизма и его построение. Неустанно пропагандируя классическую музыку среди широких слоёв населения СССР, он возглавлял бригады студентов, выезжавшие с концертами на крайний Север, на Волгострой и т. п. Мне довелось услышать запись первой части Восьмой сонаты Л. ван Бетховена Соль-мажор в его ансамбле с Д. Ойстрахом. Могу сказать, что игра А. Дьякова демонстрирует профессионализм самого высокого уровня; отличительной характеристикой его игры я бы назвал точность в передаче разнообразных нюансов времени и фактуры. На «Youtube» есть видеоролик вальса Ф. Крейсlera «Муки любви» в исполнении Д. Ойстраха и А. Дьякова, в фильме Б. Монсенжёна «Давид Ойстрах. Народный артист?» также есть фрагменты с этим ансамблем. В 2005 г. Московская консерватория выпустила компакт-диск с его сохранившимися аудиозаписями. И хотя непревзойденным для меня остается исполнение Восьмой сонаты дуэтом Ф. Крейсler – С. Рахманинов, ансамбль Д. Ойстрах – А. Дьяков по цельности воплощения духа этой сонаты не уступает дуэту Ф. Крейсler – С. Рахманинов.

Мог ли В. Топилин поехать в Брюссель вместо А. Дьякова? Думаю, что нет. Решение о составе участников советской делегации принималось, понятное дело, в ЦК ВКП(б) (Центральном Комитете Всесоюзной Коммунистической Партии большевиков), но – по представлению руководства Московской консерватории, в «истеблишменте» которой А. Дьяков занимал прочную позицию: и как музыкант, и как партийный и общественный деятель. А «Сева» в то время ещё не имел формального отношения к Московской консерватории, несмотря на то, что он стал «своим» и в классе Г. Нейгауза, и в классе К. Игумнова. Кроме того, в конкурсе, кроме Д. Ойстраха, от СССР участвовали ещё Е. Гилельс, Б. Гольдштейн, М. Фихтенгольц и М. Козолупова, а это – большой объём репертуара. Нет сомнений в том, что В. Топилин сак-



компанировал бы достойно всем советским участникам конкурса, но А. Дьяков своей строгостью аккомпанемента и уравновешенностью, вероятно, производил, на А. Ямпольского (члена жюри конкурса от СССР, педагога Е. Гилельс, Б. Гольдштейна и М. Фихтенгольца) и К. Моstrasа (педагога М. Козолуповой) более «надёжное» впечатление, чем «Сева» с его искренним увлечением музыкой в процессе исполнения. Возможно, Д. Ойстрах и взял бы на конкурс В. Топилина, но решал не он.

Отсутствие «Севы» в Брюсселе не повлияло на творческую судьбу дуэта Д. Ойстрах – В. Топилин, «Сева» продолжал оставаться основным партнером Д. Ойстраха. Свидетельством тому – небольшая заметка «Перед поездкой в США» в газете «Советское искусство» от 04.09.1939 г.: *«На 14–16 сентября намечается отъезд в Америку советских исполнителей, лауреатов Всесоюзных и международных конкурсов Э. Гилельса, Я. Флиера, Д. Ойстраха, Л. Оборина, Л. Гилельс, М. Козолуповой, Д. Шафрана и аккомпаниаторов тт. Макарова, Топилина, Бахман и Козолуповой. Исполнители будут давать самостоятельные концерты; кроме того, намечены их выступления группами по 2–3 человека. Предполагается, что советские музыканты будут выступать в сопровождении симфонического оркестра под управлением виднейших дирижеров США... Гастрольная поездка продлится около двух месяцев. Сегодня Д. Ойстрах и Я. Флиер выезжают в Днепрпетровск и Запорожье, где они выступают с прощальными концертами. Перед отъездом за границу в Москве, в Большом зале консерватории, состоятся два концерта, в которых примут участие все музыканты – участники поездки в США»⁶⁰.*

Эти гастроли являлись частью большой культурной программы, запланированной властями СССР для представления советского искусства в рамках Всемирной выставки в Нью-Йорке на тему «Мир завтрашнего дня». О том, какое значение власти придавали концертам советских артистов, говорит факт присутствия в программе Всемирной выставки выступлений Краснознамённого ансамбля песни и пляски Красной армии – наивысшего «бренда» советского искусства

⁶⁰ Перед поездкой в США // Советское искусство. — 1939. — № 66 (646). — 04.09. — С. 4.

в их глазах. Намеченная поездка не состоялась из-за разразившейся Второй мировой войны, но присутствие «Севы» в составе делегации говорит и о выборе Д. Ойстраха, слово которого, на этот раз, было решающим (в отличие от отбора на конкурс в Брюсселе), и о том, что В. Топилин к тому времени приобрел настолько высокую репутацию, что против его кандидатуры ЦК ВКП(б) не имел никаких возражений.

С 1 ноября 1938 по 1 июня 1941 г. В. Топилин прошел полный курс обучения в аспирантуре Московской консерватории у Г. Нейгауза. Да, именно в аспирантуре! В то время аспирантура для исполнителей предполагала обязательное исполнение сольных программ, и для исполнителей «диссертация» подразумевала именно это, прежде всего, а не талмуд на 160 страниц. Никто тогда и не догадывался о термине «ассистентура-стажировка», который в СССР возник на рубеже 1970-х – 1980-х гг. в качестве противовеса узаконенному для всех – и для физиков, и для музыкантов – требованию написания диссертации в исключительно «бумажном» виде – и как итог учебы в аспирантуре, и как необходимое условие для присвоения званий доцента и профессора. Для исполнителей такое требование, наряду с принятыми ВАКом (Высшей аттестационной комиссией при Совете министров СССР) для диссертации формальными нормами (количество страниц, количество цитируемых источников, структура, и т. п.) стало сущим кошмаром. Здесь мне представляется уместным, привести мысль Дж. Фаулза, высказанную по другому поводу, но как нельзя лучше подходящую для характеристики «творчества» ВАКа: *«Ничто иное не может так “дегидрировать” (разделить – С. Ю.) человеческие ум и душу, как бы отделив данного человека от реальной действительности»*⁶¹. Генеалогия этого безумства ещё ждёт своего исследователя, но о его негативном влиянии на тех, для кого исполнительство, наряду с педагогикой, являлось основной сферой деятельности, можно сказать уже сейчас. Исполнители, работавшие педагогами, были лишены возможности получить звания доцента и профессора за то, что, будучи загруженными педагогической работой, сохраняли верность своему призванию – музыке. «Безумству храбрых поём мы песню!», но безумству ни ВАКа, ни его преемникам, ни его возможным суррогатам мы, музыканты-исполнители, песню не споём.

⁶¹ Фаулз Дж. Кротовые норы // М. : АСТ, 2003. — С. 596.



Разумеется, диссертацию с подобными формальными требованиями В. Топилин не писал, да и вряд ли бы он стал поступать в аспирантуру при условии обязательного написания такой диссертации. Ведь подобное «творчество» – это, как правило, умозрительные суждения, представляющие ценность только для их авторов, а музыка в этом «творчестве» вторична; с тем же успехом в качестве объекта исследования можно взять что угодно, даже, к примеру, обыкновенный стул, проследить – на 160 страницах – его происхождение (от пенька, или же – по другой версии – от валуна), историю, эволюцию стула у разных народов, его виды, функции, его отражение в литературе, скульптуре и живописи, сравнить уже написанные диссертации о стуле, и т. д., и т. п., назвать все это как-нибудь типа «О взаимосвязи материального и духовного в различных видах искусства на примере стула (в контексте психологии восприятия человеком окружающей среды)» – и получить за это степень кандидата искусствоведения и учёное звание доцента, как минимум.

Для В. Топилина же именно музыка составляла смысл существования. Московская консерватория не была для него terra incognita, напротив, он её уже хорошо знал, познакомившись с её обитателями несколькими годами ранее. «Сева» также активно участвовал и в работе известного студенческого кружка, возникшего в 1938 г. Членами кружка были, в частности, К. Алемасова, А. Ведерников, В. Гусаков, В. Мержанов, С. Рихтер, Г. Фрид, В. Чайковский. Целью кружка было исполнение на фортепиано того, чего нельзя было в те годы услышать нигде в СССР: симфоний Г. Малера, «Пеллеаса и Мелизанды» К. Дебюсси, «Кольца нибелунгов» Р. Вагнера, новейших опусов И. Стравинского, П. Хиндемита, Н. Мясковского, С. Прокофьева, других современных авторов, а также только что написанных произведений студентов-композиторов. Кружок сразу завоевал популярность, и не только среди студентов: на его собраниях (а их состоялось 99) присутствовали также маститые профессора. По свидетельству Г. Нейгауза, «...исполнение всегда стояло на очень высоком уровне, было тщательно подготовлено...»⁶². Деятельность кружка продолжалась почти три года, и прекратилась в связи со вступлением СССР во Вторую мировую войну.

⁶² Нейгауз Г. Об искусстве... — С. 203.

На третьем курсе обучения в аспирантуре В. Топилин стал (частично) ассистентом Г. Нейгауза в его педагогической работе. Значение этого факта трудно переоценить: он означал полное доверие Г. Нейгауза к «Сеу» и знаменовал собой признание того высочайшего уровня, который В. Топилин достиг как музыкант. Вероятно, в планы Г. Нейгауза входило пригласить «Сеу» своим полноправным ассистентом после окончания аспирантуры, но этому не суждено было свершиться: война рассекла жизнь В. Топилина пополам и безвозвратно.

Глава 2. Ludus fate – игра судьбы

О том, как в Московской консерватории проходил призыв в народное ополчение поведал Н. Бродский:

«30 июня 1941 г. (по другим данным – 4 июля 1941 г. – С. Ю.) в Малом зале состоялось общее собрание. Председательствовал профессор Абрам Борисович Дьяков... На собрании он объявил, что в Москве создается добровольное ополчение для сражений с фашистами на улицах Москвы. Сказав, что записывается первым, Дьяков призвал всех последовать его примеру... Записались все присутствующие...

В начале июля 1941 года ...абсолютно всех консерваторцев, включая Ойстраха, Гилельса, Гинзбурга, Григория Когана, Зака и других в возрасте до пятидесяти лет, взяли в ополчение для прохождения военной подготовки...

Постепенно стали отзывать наиболее известных музыкантов и с военной подготовки в Москве, и с дороги к фронту. Убежден, что это была заслуга А. Б. Гольденвейзера. Дьяков, получив приказ, категорически отказался возвращаться в Москву. Немцы перешли в наступление, и дивизии фактически безоружной, необученной московской интеллигенции оказались один на один перед танковой мощью армии врага. Их смяли. Раздавили... Почти все оказались убиты или попали в плен»⁶³.

Был ли В. Топилин на том собрании, или не был – не столь важно. Важна атмосфера тех дней, и важно то, что он сам⁶⁴ записался

⁶³ Бродский Н. М. Ньюансы... — С. 64–68.

⁶⁴ Из рассказов В. Топилина (записанных Степаненко М. Б.). См.: настоящее издание.



добровольцем, а дальнейшее – известно. Восьмая дивизия народного ополчения Краснопресненского района Москвы, состоящая из московской интеллигенции, была уничтожена немцами за два дня в октябре 1941 года в печально известном Вяземском котле под Смоленском (людские потери советских воинов в нём – около миллиона). Лишь единицам удалось выйти из окружения. Оставшиеся в живых попали в плен, в том числе В. Топилин.

Отсюда начинается трагическая полоса в жизни «Севы», его «Голгофа». Мы не знаем – попал ли В. Топилин в список тех избранных, кого отозвали с фронта, или же, попав в него, но, находясь под влиянием А. Дьякова, отказался, как и он, возвращаться в Москву? Ясно одно: ему, как и тысячам других пленным, была уготована мрачная перспектива жизни в немецком лагере, с практически неотвратимым концом, если бы не случай. Как рассказывал сам В. Топилин⁶⁵, начальник лагеря, куда он попал, австриец, оказался любителем музыки. И когда немцы спросили – кто может настроить начальнику пианино – «Сева» сделал шаг вперед из колонны выстроенных заключенных (хотя ранее он не занимался настройкой). Узнав, что В. Топилин был не только учеником, но и ассистентом Г. Нейгауза, начальник лагеря, который знал о Г. Нейгаузе, проникся к нему уважением, и предпринял конкретные шаги для его перевода на положение «остарбайтера».

Кому-то случившееся может показаться невероятным, но что было – то было. Огромная армия вермахта комплектовалась из самых широких слоев населения Германии (а также аннексированной Австрии, Судетской области Чехословакии, и т. д.), людей, оставивших в «третьем рейхе» своих матерей, отцов, детей. Наряду с неопровержимыми свидетельствами бесчеловечного насилия, история зафиксировала и другие факты.

Статус «остарбайтера» требовал обязательной подписки о лояльности к Германии, и В. Топилин такую подписку был вынужден дать. Выйдя из колонны пленных, когда начальнику лагеря потребовалось настроить пианино – этим ли шагом он обрёл себя на полную зависимость от оккупантов? Нет, не этим. Так было принято, наряды на работу направлялись каждое утро. Не вышел бы он из колонны –

⁶⁵ Там же.

ну, так его бы послали, как всех, чистить свинарник, или на другую работу. На полную зависимость от оккупантов он обрёл себя после того, как доказал начальнику, что он не случайный человек в музыке, и принял его предложение вернуться к своей профессии, перейдя на статус «остарбайтера». Можно заклеить его за это позором, но я бы воздержался от этого до выяснения истинных мотивов случившегося, хотя вряд ли когда-нибудь станет известно о том, что происходило внутри лагеря военнопленных. Ведь нельзя исключать и того, что для него статус «остарбайтера» виделся спасением от атмосферы, создавшейся в лагере, среди своих соотечественников (при этом для меня совершенно ясно, что он прекрасно понимал моральный аспект своего поступка).

До переезда в Германию в 1943 г. В. Топилин жил и работал на оккупированной территории, выступая в составе концертных бригад, дававших концерты для населения, попавшего под оккупацию, и для немецких солдат. Оккупационные власти были крайне заинтересованы продемонстрировать миллионам людей, оставшихся в оккупации, свою «миссию» очистить русскую культуру от «...скверны коммунизма, большевизма, иудаизма и космополитизма»⁶⁶. Для этой цели на оккупированных территориях велась обширнейшая пропаганда, выходили газеты, журналы, функционировали театры, оркестры, для которых оккупанты тщательно искали артистов из людей, попавших в оккупацию.

В. Пентюхов, познакомившийся с «Севой» во время своей службы в ГУЛАГе в войсках НКВД («Народный комиссариат внутренних дел СССР»), пишет, что немцы заставляли В. Топилина играть для фашистских лётчиков⁶⁷. Найденное документальное подтверждение тому, что В. Топилин сотрудничал с оккупантами – заметка «Артисты Смоленска в Берлине» в оккупационной газете «Новый путь» (органе отдела пропаганды штаба «Норд» армии вермахта, дата не указана):

⁶⁶ Ковалев Б. Н. Повседневная жизнь населения России в период нацистской оккупации // М. : Молодая гвардия, 2011. — Глава 14. Культура в коричневых тонах, — С. 407 // Режим доступа : http://militera.lib.ru/research/kovalev_bn03/kovalev_bn03.html#t16 27.05.2016.

⁶⁷ Пентюхов В. Графы и князя учили меня искусству!...// Красноярский рабочий. — 2007. — 09.08. // Режим доступа : <http://www.memorial.krsk.ru/Public/00/20070809.htm> 27.05.2017.



«Берлин. Группа русских артистов совершает поездку по Германии с целью ознакомления с искусством и жизнью страны. Вечером 3 июля по приглашению министерства пропаганды русские артисты дали концерт в зале “Театрального комитета”.

В первом отделении концерта выступили с большим успехом пианист В. Топилин и вокалист В. П. Мирсков. Во втором отделении не меньший успех выпал на долю эстрадного ансамбля “До свидания”. После концерта был устроен банкет в одном из лучших ресторанов в честь русских артистов. Русские артисты, кроме Берлина, посетили уже Варшаву, Дрезден, Потсдам. На днях они выезжают в Вену, из Вены – в Мюнхен»⁶⁸.

Возможно, кого-то от прочитанного передернуло – как и меня, когда я впервые узнал об этом отрезке жизни В. Топилина. Не будем, однако, спешить с выводами. На оккупированных территориях жизнь продолжалась. В подтверждение этому приведу пример: уже 28 августа 1943 г., через пять (!) дней после второго освобождения Харькова, было подписано распоряжение о начале работы специальной музыкальной школы при Харьковской консерватории, и учебный год начался. Как такое могло быть, если бы не было какой-никакой, но сохранившейся материальной базы и потенциала педагогических кадров, выживших на оккупированной территории? Они что, возникли вдруг, откуда не возьмись?? Нет. Тысячи советских людей были вынуждены сотрудничать с оккупантами, если они хотели, чтобы их дети, братья, сёстры и матери не умерли от голода, и Харьковская консерватория не стала исключением: она продолжала работать и во время оккупации, несмотря на то, что большая часть её сотрудников была эвакуирована. Но этот период советской истории освещался в СССР однобоко: приводились, в основном, примеры фашистских зверств.

Если же кто-либо уже пришел в себя от вполне естественного благородного негодования, узнав ранее ему неизвестную информацию, и дал ей соответствующую оценку, то в следующей цитате я добавлю немного материала, так сказать, для баланса, чтобы благородное негодование не было односторонним. Чтобы не получилось так, что В. Топилин оказался бы весь замазанным мягкой и податливой

⁶⁸ Ковалев Б. Н. Повседневная жизнь... — С. 438–439.

субстанцією коричневого цвета, а его постоянный партнёр, который по-своему проявил свою лояльность к режиму И. Сталина, выглядел бы в белом фраке. Проявил в мирное время, за три с половиной года до того, как «Сева» попал в плен: вот статья «Фашисты просчитались» из газеты «Советское искусство» от 6 марта 1938 г. (статью привожу полностью, она отсутствует в перечне статей Д. Ойстраха, приведенном в книге И. Ямпольского⁶⁹ правописание оригинала сохранено):

«С каждым днем процесса антисоветского “право-троцкистского блока” все более отчетливо вырисовывается страшная картина гнусных и омерзительных преступлений Бухарина, Рыкова, Крестинского, Ягоды и других бандитов.

В этой шайке изменников были и троцкисты, и правые, меньшевики, эсеры, буржуазные националисты, «заслуженные» сотрудники царской охранки. Весь этот отвратительный сброд пытался, не брезгуя никакими средствами, восстановить в нашей цветущей советской стране власть помещиков и капиталистов.

Не вышло и не могла выйти. Советская разведка, руководимая славным сталинским наркомом т. Ежовым, пресекла преступную деятельность фашистских наймитов.

До какой степени нравственного падения нужно дойти, чтобы совершить те злодеяния, которые совершили Бухарин, Рыков, Ягода, эти омерзительные гадины. Из допроса Зеленского, Зубарева и Иванова ясно, на кого опирались в своей преступной деятельности руководители и вдохновители “право-троцкистского блока”. Они рука об руку работали с матерями царскими охранниками, людьми, которые, по меткому выражению т. Вышинского, продались охранке за 30 серебряников.

Господа фашисты просчитались. Дружная семья народов Советской страны, живущих счастливой и радостной жизнью, еще теснее сомкнется вокруг большевистской партии и своего любимого вождя – товарища Сталина.

Никакие фашистские бандиты не страшны нашей советской разведке, насчитывающей 170 миллионов человек!

ДАВИД ОЙСТРАХ»

⁶⁹ Ямпольский И. Давид Ойстрах... — С. 138–140.



Предполагаю, что не Д. Ойстрах написал весь этот текст, но это не имеет значения. Имеет значение то, что он это подписал [хотя пассаж про 170 миллионов НКВДэшников (170 миллионов – это все население СССР на тот момент) выглядит оригинально на фоне подобных выражений «гнева трудящихся»].

Репрессии НКВД в годы правления в нём Н. Ежова, назначенного начальником этой конторы в сентябре 1936 г., приняли такой размах, что даже его «товарищам» по ВКП(б) стало очевидным, что далее так продолжаться на может. Н. Ежов прошел тот же путь, что и те, кто погиб в годы его правления: его обвинили в антисоветской деятельности и расстреляли. 1937 год стал символом разгула террора в СССР, а точнее – войны верхушки сталинского режима против своих сограждан, если называть вещи своими именами. Скрыть от людей это было невозможно, народную молву не заглушить, как «Голос Америки». Страх поселился почти в каждом доме, особенно в крупных городах, особенно – в Москве и Ленинграде. И чем более высокую позицию занимал человек, тем больше у него было шансов подвергнуться репрессиям.

Д. Ойстрах после конкурса им. Г. Венявского в 1935 г. значительно поднялся в негласной «табели о рангах» советского искусства. Людей, занимавших высокое положение, власти использовали с целью подтверждения правильности проводимой ими политики. Осанну типа *«Да здравствует Всесоюзная Коммунистическая партия большевиков и любимый вождь, учитель и друг товарищ Сталин!»* пели в то время и А. Гольденвейзер, и К. Игумнов, и С. Фейнберг, и Г. Гинзбург. (см., к примеру, газету «Советское искусство» от 06.02.1938 г. и от 14.03.1938 г.). Скорее всего, это была не их инициатива, а им «предлагали» поставить подпись. Возможно, их только спрашивали – согласны ли они, чтобы их имя было упомянуто среди подписантов, а, возможно, и не спрашивали, но в истории останутся их имена под подобными «песнями», а не имена тех, кто решал вопрос о том, чьи подписи будут под той, или иной статьей.

Отказаться или поднять скандал из-за «несанкционированной» личной подписи – такое могло означать для них крах карьеры, в лучшем случае, а в худшем – через некоторое время они сами могли бы стать «врагами народа», со всеми вытекающими отсюда последстви-

ями. Рисковать своим будущим, будущим своей семьи, а, может быть, и жизнью во имя жизни по совести – мало кто на такое способен, тем более занимая видную позицию. В отношении музыкантов мне известен лишь один случай опровержения того, что было опубликовано в центральной советской печати. В газете «Известия» 14 апреля 1938 г. был помещен некролог на смерть Ф. Шляпина за подписью Народного артиста СССР, орденосца М. Рейзена с такими «перлами», как: «...Шляпин изменил своему народу, променяв родину на длинный рубль», «Все его выступления за рубежом носили случайный характер. Громадный талант Шляпина иссяк уже давно». М. Рейзен обратился в редакцию газеты с заявлением о том, что он такого не писал, что с ним была только беседа по телефону, и что в заметке грубо искажены высказанные им мысли. Редакция провела расследование, установила, что заявление М. Рейзена полностью соответствует действительности и 22 апреля 1938 г. принесла ему извинения, сообщив, что «Сотрудник редакции А. Эфроимсон, применивший метод, недопустимый в советской печати, исключен из состава работников “Известий”». Имеем: один перестаравшийся А. Эфроимсон был уволен, а другие «Эфроимсоны», представители «четвёртой» власти – печати, «проявляя инициативу» в русле поступавших рекомендаций «сверху», остались на своих местах, формируя общественное мнение. С середины 1950-х гг. за всё, тогда происходившее, принято вешать всех собак на «товарища Сталина», но разве это он писал подобные статьи и тысячи доносов в НКВД?

Статья «Фашисты просчитались» написана во время известного процесса над «троцкистами». В том же номере газеты «Советское искусство» свой гнев выразили также народная артистка СССР, орденосец Н. Обухова в статье «Истребить подлых изменников!» и народный артист СССР И. Москвин в статье «Да будут прокляты их имена!», в номере от 10.03.1938 г. – Заслуженная артистка УССР З. Гайдай в статье «Пришел час расплаты», главный дирижер Государственного симфонического оркестра СССР А. Гаук в статье «Они хотели отнять нашу счастливую жизнь» и Народный артист РСФСР С. Михоэлс в статье «Их имена прокляты навеки» (но его и такое проявление лояльности не спасло от убийства властями десять лет спустя). А в номере от 04.03.1938 г. – М. Рейзен в статье «Раздавить



гадину» (в этом случае опровержения с его стороны не последовало) и Заслуженная артистка РСФСР В. Барсова в статье «Им нет места на земле». В номере от 16.03.1938 в той же тональности прозвучала статья Л. Оборина «Будем помогать советской разведке», и, в этом ряду, статья «Фашисты просчитались» не является чем-то из ряда вон выходящим, увы.

Можно понять, когда в сохранившихся кадрах кинохроники Д. Ойстрах говорит после конкурса им. Г. Венявского: *«Являясь представителями молодых музыкантов возвращенных нашей страной, мы демонстрировали расцвет советской музыкальной культуры, достижения социалистической культуры Советского Союза»*⁷⁰. Здесь нет ни слова против совести, потому что это правда. Невиданный подъём советского исполнительского искусства и музыкального образования в тридцатые годы неоспорим. Невозможно отрицать также, что этот подъём произошел под руководством Коммунистической партии. Другой вопрос – отнюдь не бескорыстная мотивация этого руководства: музыканты становились сильнейшим оружием в пропаганде советского образа жизни, коль скоро они добивались блестящих достижений на мировом уровне, являясь, тем самым, убедительнейшим доказательством – по мнению властей – правильности коммунистического пути развития общества. На время подготовки к конкурсам скрипачам предоставлялись уникальные инструменты из государственной коллекции, и, после всего этого, не сказать правду, имея слово, было бы элементарным свинством.

Но для чего Д. Ойстраху нужно было славословить «славного сталинского наркома т. Ежова»? В фильме Б. Монсенжэна⁷¹ «Давид Ойстрах, Народный артист?» М. Ростропович, который встретился с Д. Ойстрахом за рубежом, свидетельствует:

«...Остановился я в гостинице “Виндзор”. И как раз здесь был Давид Федорович. И вот Давид Федорович мне сказал: “Слава, давайте пойдём погуляем”. Мы с ним вышли на улицу. И вот тут он, так

⁷⁰ DAVID OISTRAKH, ARTIST OF THE PEOPLE? (ДАВИД ОЙСТРАХ, НАРОДНЫЙ АРТИСТ?). Фильм. — Режиссёр Монсенжён Б. // EURIPIDE PRODUCTIONS / IMALYRE Groupe France Télécom / LA SEPT-ARTE / 1994.

⁷¹ Там же.

сказать, это было что-то вроде исповеди. Он мне говорит “Слава, я преклоняюсь перед Вашей чистотой, перед Вашей смелостью, перед тем, что Вы делаете. Поверьте мне, я готов стать на колени перед Вами. Но я Вам должен сказать, что если завтра Вы прочтёте письмо с моей подписью в газете “Правда”, которое осуждает Вас, – не проклинайте меня. И найдите в себе силы простить меня за это. Потому что я расскажу Вам одну историю, после которой я перестал быть человеком. Я ненормальный человек, я человек с таким комплексом, который я сам не могу считать нормальным.

Это было в тридцать седьмом году (или в тридцать шестом, М. Ростропович точно не вспомнил; вероятно, в конце тридцать шестого – начале тридцать седьмого, так как после победы в 1937 г. в Брюсселе Д. Ойстрах стал одним из главных «лиц» советского искусства в мире, и вряд ли власть рискнула бы его репрессировать: это могло нанести серьёзный ущерб имиджу СССР, к чему верхушка власти всегда была весьма чувствительна – С. Ю.). Мы с Тамарой (жена Д. Ойстраха – С. Ю.) жили в подъезде, где были арестованы все мужья семей, кроме квартиры, которая находилась “визави” от моей квартиры. Одна только квартира была, в которой остался ещё мужчина – и я. Тамара уже приготовила мне чемоданчик с бельём, с сухарями, и мы не спали месяцами, и ждали, когда за мной придут. Обычно приходили в четыре-пять часов утра. И Вы представляете себе, в одну ночь мы слышим – хлопнула парадная дверь в четыре часа утра. Я свесил ноги с кровати, Тамара тоже... Прошло какое-то количество секунд, может быть, минута, может быть, две, которые мне показались вечностью. То есть, мы ждали, когда они поднимутся на этаж, и в какую квартиру они позвонят: в нашу, или в другую единственную квартиру, в которой ещё остался мужчина, глава семьи. Они позвонили в другую квартиру...»⁷².

Вот и ответ. Д. Ойстрах находился под дамокловым мечом страха, вероятно, даже не столько за себя, сколько за жену и маленького сына. Став заметной публичной фигурой, он попал в зависимость от властей. Иметь в руках «Юсуповскую Страдивари» (лучшую в то время скрипку в СССР, «лебединую песнь» великого итальянского ма-

⁷² Там же.



стера, названную так по имени семьи князей Юсуповых, владевших скрипкой до того, как она стала собственностью государства) – это что, «за так»? Он стремился вверх, он хотел максимально выразить свой талант – власти предоставили ему такую возможность, и он ею блестяще воспользовался. Однако аксиому «Кто платит, тот заказывает музыку» еще никто не отменял. Противостоять же давлению со стороны властей Д. Ойстраху было трудно, если вообще возможно. Мне кажется, что Д. Ойстрах, как и В. Топилин, был по натуре мягким и добрым, а сочетание этих двух качеств делает человека крайне уязвимым перед лицом зла, которое наглет, не встречая сопротивления, но тушует, когда получает отпор. Известно, что под физическими пытками люди подписывали что угодно, но моральная зависимость тоже мучительна, только по-иному: между пытками всё же есть паузы, а в памяти паузы нет, зависимость свербит постоянно. И подпись Д. Ойстраха под очередной галиматьёй, осуждающей «изменников», – это проявление лояльности к власти с его стороны в условиях террора: он хотел жить, и не просто жить, а жить в музыке.

К чести Д. Ойстраха, в других исторических условиях, в 1968 г., он попытался противостоять давлению власти, отказавшись подписать письмо в газету «Правда», в котором осуждалась политика Израиля – и что вышло? Его 60-летний юбилей был проигнорирован на высшем уровне советской власти, а через месяц после юбилея его квартира была ограблена – история, послужившая мотивом для повести братьев А. и Г. Вайнеров «Визит к Минотавру» (с последующей экранизацией). Резонанс эта история получила всемирный, после чего *всё* украденное было срочно найдено⁷³! Молодые поколения, может быть, и поверят официальной версии об обычной «бытовухе», а я – нет. Много лжи уже к тому времени было спущено в общество «сверху», доверие к информации, преподносившейся на страницах газеты «Правда», начало необратимо исчезать: и чем ближе к 1991 г. – тем с большей скоростью.

Да и вообще, среди видных музыкантов я что-то сразу и не припомню кого-либо, кроме М. Ростроповича (он предоставил А. Солже-

⁷³ Ойстрах Давид Федорович // Режим доступа : <http://odesskiy.com/o/ojstrah-david-fedorovich.html> 27.05.2017.

нищину свою дачу, когда у того возникла проблема с жильём после начавшейся травли властей), кто бы осмелился сделать шаг против политики властей. Музыканты слышат фальшивую интонацию сразу, но они, в подавляющем большинстве, не готовы протестовать. Как правило, идеология для музыкантов вторична (А. Дьяков – редкое исключение), а конформизм – скорее, норма, которая обеспечивает комфортную жизнь, более или менее – это у кого как. Яркий пример – С. Прокофьев с его «Здравицей» в честь «вождя всех времен и народов»: чего стоит, например, такой оборот текста: *«По-иному светит нам солнце на земле, Знать оно у Сталина побыло в Кремле»*, сама же музыка – замечательная, равно как и в другом его «идеологическом» произведении – кантате «К XX-летию Октября» на слова Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина. В подборе текстов очевиден сарказм, столь присущий С. Прокофьеву, но хотел бы я посмотреть на того смельчака, который бы в то время предъявил С. Прокофьеву претензию к выбору текста! Тем не менее, такой сарказм – как дуля в кармане, на самом деле – это конформизм чистой воды. Для музыкантов приоритет над всем – музыка, они хотят, как хотел и Д. Ойстрах, жить, жить с музыкой и в ней, и чтобы им не давили на мозги ни лозунгами, ни собраниями, ни овощными базами, ни «научной» (а точнее – псевдонаучной) работой.

Но В. Топилин тоже хотел жить, и жить в музыке! В экстремальной ситуации он, как и Д. Ойстрах, проявил слабость (если считать слабостью присущий всем живым существам инстинкт самосохранения) – вот и вся его вина, говоря по правде. В разное время, в разных обстоятельствах над ними обоими нависла угроза их жизни, и они оба сделали то, что сделали, не видя альтернативы для сохранения как себя, так и себя в музыке.

В Германии, несмотря на ограничения военного времени, В. Топилин попал, полагаю, в нормальную жизнь (если не считать сверлящего чувства вины перед Отечеством). Он работал органистом, имел возможность посещать концерты – Восточный фронт был где-то далеко, а в Берлине жизнь шла своим чередом, в том числе и концертная жизнь, хотя, естественно, не настолько интенсивная, как в мирное время. И по первому требованию он был обязан выступать перед солдатами немецкой армии.



В конце войны В. Топилин жил в северо-восточном предместье Берлина – Бухе – у выдающегося русского учёного, биолога и генетика Н. Тимофеева-Ресовского. Я вкратце напомню об этой незаурядной личности, во избежание забвения его имени, что видится мне не таким уж невероятным в настоящее время (информация о Тимофеевых-Ресовских и жизни в Бухе взята из книги «Николай Владимирович Тимофеев-Ресовский. Очерки. Воспоминания. Материалы»⁷⁴).

В 1925 году Николай Владимирович Тимофеев-Ресовский и его жена, Елена Александровна Тимофеева-Ресовская (урожденная Фидлер), также биолог и генетик, были направлены Советской властью на работу в Институт исследований мозга им. кайзера Вильгельма в Бухе, где Н. Тимофеев-Ресовский в 1928 г. возглавил отдел генетики и биофизики. Его репутация была очень высока в мировых научных кругах. Он выступал с докладами в Европе и США, был лично знаком с такими личностями, как творец теории относительности А. Эйнштейн, создатель первой квантовой теории атома Н. Бор, основоположник квантовой физики М. Планк. Это хорошо знали в Германии, поэтому как Н. Тимофеев-Ресовский, так и институт были на особом положении, сохранившемся и после прихода к власти нацистов в 1933 г. Такая отстранённость от внимания социума сыграла свою роль в конце войны и в его спасении, и спасении всех, кто оказался под его опекой.

В 1937 г. он обратился в посольство СССР с просьбой о продлении паспорта, но получил, вместо паспорта, «приглашение» приехать в СССР. Будучи предупреждён коллегами по науке – Н. Вавиловым и Н. Кольцовым – о возможных последствиях возвращения, он отказался принять «приглашение», став, таким образом, невозвращенцем, и, соответственно, «изменником родины».

В 1945 г. Н. Тимофеев-Ресовский не внял уговорам союзников СССР переехать на запад Германии и дождался прихода советских войск, хорошо понимая, чем это ему грозит. Но он предполагал, что научный потенциал и его отдела, и его самого не пройдет мимо внимания властей СССР и оказался прав. Один из главных руководите-

⁷⁴ Николай Владимирович Тимофеев-Ресовский. Очерки. Воспоминания. Материалы // Составитель Н. Н. Воронцов. — М. : Наука, 1993.

лей советского атомного проекта, А. Завенягин, будучи в Бухе, понял, насколько ценен отдел, который имеет опыт исследований влияния радиации на живые организмы, и назначил Н. Тимофеева-Ресовского директором института. Однако НКВД имел своё мнение на его счёт. В сентябре 1945 г. он был задержан берлинской оперативной группой, вывезен в Москву, помещён в тюрьму, в июле 1946 г. приговорён к 10 годам ГУЛАГа и этапирован в лагерь. Разыскали его лишь в начале 1947 г., когда Н. Тимофеев-Ресовский был при смерти от голода. Он был спасён и перевезён на Урал для работы в рамках атомного проекта. Его авторитет среди настоящих учёных Советского Союза был общепризнан, но умер он в неизвестности для широкой советской общественности.



*В. Топилин в Бухе. Май 1945 года*⁷⁵.

Стоять слева направо: Н. Кромм, Н. Тимофеев-Ресовский, В. Топилин, Пиатье. Сидят слева направо: П. Пейру, ?, Шошо и Ш. Пейру

⁷⁵ Фотография из книги: Бабков В. В., Саканян Е. С. Николай Тимофеев-Ресовский // Отв. ред. акад. Б. С. Соколов. — М. : Наука, 2002. — Памятники исторической мысли.



Как в конце войны В. Топилин попал в Бух – доподлинно неизвестно. О Тимофеевых-Ресовских шел слух, что они помогают «остарбайтерам», в основном – советским гражданам, но также и гражданам западных стран, вывезенным в Германию, и немецким антифашистам. *«Тимофеевы не могли жить без того, чтобы кому-нибудь не помочь...»*⁷⁶. К Н. Тимофееву-Ресовскому, чтобы выжить, стекались люди разных национальностей и профессий, и вскоре территория института превратилась как бы в маленькую республику, в островок надежды для тех, кому посчастливилось найти к нему дорогу. Как и другим, «Сева» была выдана справка с печатью о том, что он является сотрудником института.

Для Н. Тимофеева-Ресовского поэзия и музыка были так же дороги, как и наука. В институте стоял рояль, имевший особую «родословную». До В. Топилина с этим роялем близко познакомился Артуро Бенедетти Микеланджели. Как рассказывал сам Н. Тимофеев-Ресовский, *«Микеланджели, антифашиста, участника итальянского сопротивления, обстоятельства вынудили покинуть Италию, и, как это ни парадоксально, он оказался в Берлине. Некоторое время он жил у Тимофеевых. Днем разучивал сонаты Бетховена, вечерами играл для собравшихся Шопена. Но самое потрясающее то, что играл он на рояле Шнабеля. Артур Шнабель, немецкий пианист еврейского происхождения, был вынужден в конце 30-х годов покинуть Германию. Рояль свой он не вывез. Родной брат Елены Александровны (А. А. Фидлер – С. Ю.) – импрессарио Шнабеля – перевез рояль к Тимофеевым-Ресовским»*⁷⁷.

Фактически, Н. Тимофеев-Ресовский в конце войны спас В. Топилина. Не будь его, «Сева» вряд ли бы уцелел в том хаосе, который возник в Германии перед взятием Берлина и после него. Он мог уйти на запад, в оккупированную союзниками зону Германии, и такая воз-

⁷⁶ Цингер О. А. Колюша – Николай Владимирович Тимофеев-Ресовский / Николай Владимирович Тимофеев-Ресовский. Очерки. Воспоминания. Материалы. Составитель Н. Н. Воронцов // М. : Наука, 1993. — С. 159.

⁷⁷ Атаян Р. Р. Николай Владимирович Тимофеев-Ресовский и Армения / Николай Владимирович Тимофеев-Ресовский. Очерки. Воспоминания. Материалы. Составитель Н. Н. Воронцов // М. : Наука, 1993. — С. 359.

можність розглядатись серед тих, хто жив у Бухе, но «Сева», как и Н. Тимофеев-Ресовский, избрал другой путь.

*«...Выбор им уже страшный сделан:
Ты прощай, Гефсиманский сад!
Впереди ждут колымские ели
И смертельный лагерный ад,
Путь страданий на многие годы,
И забвение в самом конце ...
Но пока еще миг свободы
Гонит мысль о терновом венце...»⁷⁸*

K/LAVIER - ABEND	
V. TOPILIN.	
19. Mai 1945. 8/8 Uhr.	
I.	
Schumann	Symphonische Etüden
Chopin	Nocturno fis dur
Chopin	Mazurka cis moll
Chopin	Waltzer es-dur
II.	
Borodin	Im Kloster
Striabin	Zwei Dichtungen op. 32
	Zwei Etüden op. 8
Rachmaninov	Präludium g-moll
Liszt	Campanella

Второй концерт шанжота Всеволода Владимировича ТОПИЛИНА.	
В аудитории Н.-И. Института в Берлин-Бухе, в субботу 26 мая в 8½ час. веч.	
Программа:	
Бех-Бузонки:	Органная прелюдия к Буга.
Рамо-Годовский:	Менуэт.
Шуберт:	Вандерер-фантазия.
Мумак:	Токката.
Лист:	Мадоба девушка.
Лист:	Венгерская рандолия №6.

Афиши концертов В. В. Топіліна в має 1945 г.

Сохранились афиши концертов, устроенных в мае 1945 г. в Бухе для солдат советской армии⁷⁹. Их программы свидетельствуют, что «Сева» за время пребывания в Германии сохранил хорошую пиани-

⁷⁸ Куликов С. Всеволод Владимирович Топилин 1908–1970. Публикация 26.06.2014 23:18. // Режим доступа : <https://www.stihi.ru/2014/06/26/10106> 27.05.2017.

⁷⁹ Всеволод Владимирович Топилин 1908–1970. Режим доступа : <http://www.stihi.ru/2014/06/26/10106> 27.05.2017.

стическую форму, не будучи в которой ни один пианист не включил бы в программу концерта ни «Симфонические этюды» и «Токкату» Р. Шумана, ни «Кампанеллу» и «Венгерскую рапсодию № 6» Ф. Листа.

Миг свободы продлился недолго. «Остарбайтеров» не поместили в лагерь для перемещенных лиц, они продолжали жить на территории института, но советская военная администрация в ходе неоднократных проверок подробно изучила дела всех русских, кто в конце войны жил в Бухе.

Вопрос о возвращении в СССР горячо обсуждался в узком кругу небольшой русской общины в Бухе, и позиция Н. Тимофеева-Ресовского на этот счет была однозначна: возвращаться, ибо уход на Запад означал для него потерю России. По рассказам Е. Уваровой, Э. Гилельс нашел возможность предупредить В. Топилина о риске возвращения в СССР. Если это было на самом деле так, то Э. Гилельс проявил огромную смелость, принимая во внимание расположение к нему И. Сталина после триумфальной победы в 1933 г. на Первом Всесоюзном конкурсе пианистов (к примеру, И. Сталин в марте 1945 г. вызвал его в Ялту, чтобы он дал концерт для участников Ялтинской конференции 1945 года с участием Премьер-министра Великобритании У. Черчилля и президента США Ф. Рузвельта). Но «Сева» сделал свой выбор, осознанный выбор. Он вернулся. И был немедленно арестован, прямо на Белорусском вокзале Москвы.



«Арест!! Сказать ли, что это перелом всей вашей жизни? Что это прямой удар молнии в вас? Что это невменяемое духовное сотрясение, с которым не каждый может освоиться и часто сползает в безумие?...

Вот что такое арест: это ослепляющая вспышка и удар, от которых настоящее разом сдвигается в прошедшее, а невозможное становится полноправным настоящим»⁸⁰.

⁸⁰ Солженицын А. И. Архипелаг ГУЛАГ // М. : ИНКОМ НВ, 1991. — С. 13–14.

В известном высказывании С. Рихтера, на решение которого статья пианистом «Сева» повлиял в немалой степени, мы видим, в частности: «...летом 1933 года я присутствовал в Житомире на концерте Давида Ойстраха. Его концертмейстер Всеволод Топилин (с которым я близко познакомился впоследствии и который был арестован после войны без всяких причин, а, вернее, за то, что не погиб на полях сражений)...»⁸¹.

Написанное С. Рихтером – «... арестован после войны без всяких причин...» – фактически неверно. Причиной, по которой В. Топилин был арестован и приговорён к расстрелу, был закон «За измену Родине» 1934 г.: «*Измена Родине, то есть действия, совершенные гражданами Союза ССР в ущерб военной мощи Союза ССР, его государственной независимости или неприкосновенности его территории, как то: шпионаж, выдача военной или государственной тайны, переход на сторону врага, бегство или перелёт за границу, караются высшей мерой уголовного наказания – расстрелом с конфискацией всего имущества, а при смягчающих обстоятельства – лишением свободы на срок 10 лет с конфискацией всего имущества*»⁸².

Не подлежит сомнению, что под «переходом на сторону врага» суд рассматривал также и пребывание в плену. Но расстрел был заменён на десять лет ГУЛАГа. Процедура, ставшая стандартной для того времени; советским властям было выгоднее направить побывавших в немецком плену для работы в лагерях НКВД, чем их расстрелять: слабо верится, чтобы у сотен тысяч людей нашлись «смягчающие обстоятельства»! А при таком решении – суд выполнял и закон, и директиву высшего советского руководства, и демонстрировал, что якобы «советский суд – самый гуманный в мире». Как в известной пословице: «И рыбку съест, и за рояль сесть».

По свидетельству поэта Л. Шерешевского, товарища В. Топилина по ГУЛАГу, в Бутырской тюрьме, в ожидании приговора, В. Топилин

⁸¹ Монсенжён Б. Рихтер. Диалоги. Дневники // М. : Классика–XXI, 2002. — С. 38.

⁸² Государственная измена / Википедия // Режим доступа : https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B8%D0%B7%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B0 27.05.2017.



сидел с А. Солженицыным⁸³, а после вынесения приговора был этапирован в Озёрный исправительно-трудовой лагерь (ИТЛ) ГУЛАГа НКВД СССР, находившийся в Красноярском крае. Именно такое «лагородное» название было дано таким лагерям властью, как бы подчеркивая, что каждый туда попавший должен «исправиться», хотя подобный немецкий лагерь во всем мире называли иначе – концлагерь.

Контраст жизни в Озерлаге, по сравнению с безоблачным детством, со счастливой жизнью в 1930-е годы, был для В. Топилина, как по мне, своего рода нокаутом. Моральным, в первую очередь, но не только. В ГУЛАГе В. Топилин сначала работал на лесоповале. О том, как это происходило, коротко написала Н. Кравец – «...Работаем в тайге на лесоповале, возвращаемся совершенно обессиленные, ватную одежду, намокишую от снега, сушить негде, подкладываем ее под себя, на ней и спим»⁸⁴, и более подробно – А. Солженицын: «...старше всех работ Архипелага – лесоповал. Он всех зовёт, он всех поместит. И даже не закрыт для инвалидов (безруких звеном по три человека посылают утаптывать полуметровый снег). Снег – по грудь. Ты – лесоруб. Сперва ты собой утопчешь его около ствола. Свалишь ствол. Потом, едва проталкиваясь по снегу, обрубишь все ветки (ещё их надо тискать в снегу и топором до них добираться). Всё в том же рыхлом снегу волоча, все ветки ты снесёшь в кучи и кучах сожжёшь (а они дымят, не горят). Теперь лесину распилишь на размеры и соштабелюешь. И норма тебе на брата в день – пять кубометров, а на двоих – десять... Уже руки твои не поднимают топора, уже ноги твои не переходят»⁸⁵. «Сеvu» также подстерегали ежедневные опасности, как свойственные работе с топором в руках, так и случайные (хорошо помню, как во время службы в армии я был на волосок от ампутации пальца). Немецкий лагерь, ясен пень, пекло, но там над тобой немцы. «Чужие». А здесь – русские. «Свои».

Однако судьбе было угодно сохранить В. Топилину и жизнь, и руки. Вот его слова: «Спасла меня лагерная интеллигенция. Тако-

⁸³ Шерешевский Л. Еврейские глаза Петра Чаадаева / Общая газета // Режим доступа : http://ruskline.ru/monitoring_smi/2002/03/14/evrejskie_glaza_petra_chaadaeva 27.05.2017.

⁸⁴ Кравец Н. С. Шесть лет «режима» ... — С. 82.

⁸⁵ Солженицын А. И. Архипелаг ГУЛАГ, Т. 2.... — С. 182.

го количества выдающихся ученых (философов, историков, физиков, химиков, врачей) я больше нигде не встречал»⁸⁶. «Сева» был переведён на работы, напрямую не связанные с физическим трудом, а потом начальство Озерлага «мобилизовало» его на работу в культбригадах и в лагерном театре, о котором упомянул В. Сиротинин: *«В Красноярском крае велась Стройка № 503... (строительство железной дороги Салехард–Игарка, в народе больше известное как «Сталинка», а позднее «Мертвая дорога») ... Как уважающее себя лагуправление, Стройка № 503 имела свой театр, который (как и самоуправление) располагался сначала в Игарке, затем в Ермаково. В театре этом были заняты известные в те времена люди...»*⁸⁷.

Выступали артисты-зеки не только в деревянном здании театра, перед вольной публикой, но и в лагерных городках. Есть описание того, что представляли собой «сцены» тех городков: *«... лаггородки – планировка стандартная – прямоугольник метров 500 на 500 обнесен двумя рядами колючей проволоки. Только одни ворота – “вахта”, устроенные так, что сверху могли ходить автоматчики охраны. По центру что-то вроде улицы, где строились на работу. Улица упиралась, в столовую, она же клуб. Здесь, сдвинув столы и установив вместо них лавки, проводили собрания и давали концерты известные артисты: напротив раздачи пищи устроена сцена»*⁸⁸. Не Большой зал Московской консерватории, конечно, зато публика к музыке весьма чуткая (однажды я в составе концертной бригады играл в харьковской тюрьме «Лунную сонату» Л. ван Бетховена – так после первых тактов вступления воцарилась тишина, непрерываемая на протяжении трех частей, вплоть до последнего аккорда сонаты). «Сева» аккомпанировал всем (если было на чём), ассистировал в режиссёрской работе, руководил созданным в лагере оркестром народных инструментов, для которого делал различные переложения. После расформирования театра в Ермаково в 1952 г.

⁸⁶ Из рассказов В. Топіліна (записанных Степаненко М. Б.).

⁸⁷ Сиротинин В. С. Коммунистический террор в Красноярском крае // Режим доступа : <http://levrakhlis.narod.ru/obol18.html> 27.05.2017.

⁸⁸ Вергасов Ф. Сталинские железные дороги. Стройки №№ 501, 502 и 503. Статья 58-я – враг народа // Режим доступа : <http://www.pseudology.org/gazprom/501502503.htm> 27.05.2017.



В. Топилин, согласно В. Сиротинину, был этапирован в режимный лагерь № 7 Озерлага, где стал фельдшером.

О некоторых эпизодах жизни «Севы» в ГУЛАГе мы знаем из рассказа Н. Кравец. Уместно процитировать еще несколько воспоминаний.

Певица В. Савнор, «декабристка» XX века, как её окрестил узник ГУЛАГа, театровед А. Мороз, режиссёр театра в Ермаково: она добровольно последовала в Сибирь за своим репрессированным мужем, А. Якубовичем⁸⁹:

«Весть о приезде артистки Московского театра разнеслась, видимо, по Игарке, и на следующий день пришла делегация с просьбой ко мне принять участие в концерте после какой-то конференции. Я с радостью согласилась. Я была тогда в хорошей вокальной форме.

С Александром Яковлевичем мы пошли посмотреть местный театр – двухэтажное деревянное здание, с довольно большим зрительным залом, сценой и фойе. Я услышала звуки фортепиано. На сцене за роялем сидел молодой незнакомый мне пианист. Я попросила саккомпанировать мне несколько романсов С. В. Рахманинова. Он охотно согласился. Так вдохновенно играть трудные для фортепиано романсы С. В. Рахманинова с листа мог только высокопрофессиональный музыкант. Как оказалось, это был Всеволод Топилин – консерваторец, попавший во время войны в немецкий плен, а теперь отбывающий срок в нашем лагере.

Поблагодарив, я попросила его выступить со мной на концерте. В программе была ария Настасьи (Кумы) из оперы П. И. Чайковского «Чародейка», испанская песня (Делибо), «Черный веер» (Сарасате) и др.»⁹⁰.

Аккордеонистка Т. Барышникова:

«...приезжает Всеволод Топилин. Аспирант Московской консерватории, бессменный концертмейстер Давида Ойстраха, выезжавший с ним за рубеж на гастроли, блестящий пианист и очарователь-

⁸⁹ Александр Добровольский. Комедия строгого режима // Режим доступа : <http://d-v-sokolov.livejournal.com/139150.html> 27.05.2017.

⁹⁰ Стройка № 503. Документы. Материалы. Исследования / Савнор В. // Режим доступа : <http://www.memorial.krsk.ru/Articles/503/12.htm> 27.05.2017.

ный человек. В конце войны, когда немецкая армия катилась на Запад, он прятался в доме Тимофеева-Ресовского, чтобы встретить русских и вернуться в Москву. И вернулся... в Озерлаг с 58-й статьей и 10 годами. На пересылке в нашей маленькой труппе он был музыкальным руководителем и занимался этим с присущим ему высоким профессионализмом. Но аккордеон он для себя категорически отверг, не хотел портить руки. Часами «гонял пальцы» на столе, не хотел терять форму. Мне он очень помогал: советовал, подсказывал, как переложить партию фортепьяно на аккордеон, контролировал качество моей игры. Всего не перечесть. Очень и очень многим я обязана ему. Он формировал мой вкус, лепил из меня настоящего музыканта, несмотря на то, что в руках у меня был довольно примитивный для овладения инструмент. Но Топилин слышал прежде всего музыку и требовал уважения к ней. Общение с ним дало мне необычайно много, и впоследствии я не раз благодарю судьбу за то, что она свела меня с таким замечательным музыкантом и человеком...

Там же я встретила Элизабет Вайкерт, скрипачку из Венгрии. У Элизабет был колоссальный репертуар. К счастью, многое мне было знакомо еще по моей московской жизни, когда я очень часто ходила в консерваторию на концерты, да и в студенческие годы довелось слышать много скрипичной музыки. Я старалась максимально смягчить скрежет аккордеона, переключала регистры, «убирала» звук (пригодилась школа Топилина!)»⁹¹ (как ранее там же указала Т. Барышникова, это было после 7 ноября 1951 г. – С. Ю.).

Писатель Б. Дьяков:

«На место Ткаченко положили Топилина. Ему удалили аппендикс. Топилин рассказал о международных конкурсах скрипачей в Варшаве и Брюсселе, на которых победителем был Давид Федорович Ойстрах, о концертах в Большом зале Московской консерватории. С благодушной улыбкой заметил: – Если умру, то, от тоски по музыке... Во сне играю на рояле, во сне слышу Чайковского, Шопена... Иногда не хочется просыпаться!»⁹².

⁹¹ Барышникова Т. Н. Воспоминания. Режим доступа : <http://www.sakharov-center.ru/museum/library/unpublished/?t=baryshnikova> 25.12.2016.

⁹² Дьяков Б. А. Повесть... — С. 32–33.



По некоторым данным⁹³, досрочному освобождению В. Топилина из ГУЛАГа содействовал Д. Ойстрах, представивший в соответствующее место ходатайство об освобождении. Возможно, это действительно имело место, и, в какой-то мере, ускорило процесс (как дополнение к прошениям самого В. Топилина), но главной причиной, создавшей условия для досрочного освобождения, стало кардинальное изменение советского общества после смерти И. Сталина. Так называемая «Хрущевская оттепель» возникла чуть позже, но у верхушки советских властей страх перед «великим вождём и учителем» исчез сразу после 5 марта 1953 г. Находившиеся в высшем эшелоне советской власти люди, в той или иной мере причастные к репрессиям, в глубине души все-таки понимали всю мерзость своих деяний. Как сказал один из них, А. Микоян: *«Все мы были мерзавцами»*⁹⁴.

После освобождения из ГУЛАГа В. Топилину не было разрешено вернуться в Харьков, где жила его мать. Однако он настойчиво продолжал добиваться цели, и достиг её в 1956 г., но до того он оказался в Красноярске.

В 1950-е годы на огромной территории Сибири Красноярск не был центром музыкальной жизни, но, тем не менее, это был город, имевший немалые культурные традиции, в том числе музыкальные (а в годы войны в Красноярск была эвакуирована большая часть преподавателей и студентов Харьковской консерватории⁹⁵).

«Политические репрессии 30-х и 50-х годов: с одной стороны физически уничтожают музыкантов (так, в 1938 году были расстреляны все музыканты и дирижёр оркестра драмтеатра имени Пушкина). И при этом – роскошные гастрольные афиши, музыкальные лектории, самодельное творчество, «свежая кровь» ссыльных из центра... Красноярск заполучил, например, грузинского князя Георг-

⁹³ Донской генералитет в смуте и гражданской войне. Цит. по: Топилин Всеволод Владимирович 1908–1970. Выдающийся пианист и педагог // Режим доступа : <http://topilin.org/topilin-vsevolod-vladimirovich/> 27.05.2017.

⁹⁴ Микоян С. А. / Жизнь, отданная народу // Анастас Иванович Микоян. Так было. Размышления о минувшем. — С. 4 // Режим доступа : <http://proflib.com/chtenie/71452/anastas-mikoyan-tak-bylo-razmyshleniya-o-minuvshem-4.php> 27.05.2017.

⁹⁵ Рывина И. А. Кафедра сольного пения // Харьковский Институт Искусств имени И. П. Котляревского 1917–1992... — С. 228.

гия Асатиана (Г. Г. Эристов-Асатиани – С. Ю.) – певца, дом которого на Урицкого, 100 стал и репетиционным залом для филармонического лектория и “Дворянским гнездом” для творческой интеллигенции, пианистов Всеволода Топилина и Георгия Полянского»⁹⁶.

В. Топилин пробыл в Красноярске полтора года. Он преподавал в музыкальном училище и принимал участие в работе Красноярской филармонии, руководитель оркестра которой, М. Дубров, сразу понял, кто такой «Сева», и очень помог ему в начальный период его пребывания на воле. Существенную поддержку В. Топилину оказал также красноярский композитор и видный общественный деятель Ф. Веселков, прошедший фронт и награждённый боевыми наградами: узнав историю «Севы», он, согласно В. Пономареву, «...использовал все свои возможности, и, рискуя карьерой, добился сначала разрешения для Топилина заниматься на рояле, а затем и права преподавать»⁹⁷.

Пребывание В. Топилина в Красноярске надолго запомнилось всем, кто с ним там встретился. Свидетельствует К. Нестерова: «...Его приезд стал для нас событием. Топилин был соучеником Рихтера и Гилельса в классе Г. Нейгауза. Он был великолепнейшим музыкантом, в чём-то очень схожим с Рихтером... У нас люди очень добрые и сердобольные. Тут ему предоставили возможность для проживания и для занятий. А занимался он очень много! И я помню его сольный концерт, в котором он исполнил Сонату b-moll Шопена. В его трактовке она воспринималась как плач по своей собственной судьбе, потому что изменить что-либо было уже невозможно – лучшие годы прошли в плену и в ГУЛАГе.

К этому времени я уже завершила обучение в классе Н. Л. Тулуниной и консультировалась у Топилина. Уроки продолжались часов по шесть. Всеволод Владимирович увлекался, говорил на иностранных языках, цитировал что-то, садился за рояль, играл любую музыку: и симфоническую, и 24 прелюдии Дебюсси, которых мы вообще

⁹⁶ Музыкальная культура Красноярска. — В 3-х т. // Красноярская государственная академия музыки и театра, 2009–2012 // Режим доступа : <http://kraevushka.livejournal.com/413224.html> 27.05.2017.

⁹⁷ В. Пономарев о Веселкове // Режим доступа : <http://musiystor.livejournal.com/11359.html> 27.05.2017.



*Возле Красноярского
музучилища*

тогда не знали. На уроках музыкальной литературы он показывал все сонаты Скрябина и все сонаты Прокофьева. Топилин пробыл в Красноярске всего один год, но оставил в нашей памяти и в наших душах ярчайший след. Это был человек совершенно иного уровня знаний, человек из другого мира»⁹⁸.

В Красноярске, в апреле 1955 г., В. Глаголевым была сделана единственная аудиозапись, запечатлевшая «Сева» в качестве солиста. Старый концертный «J. Besker», который подарила музыкальному училищу Мина Мироновна Крамник, оказался вполне пригодным для полноценного сольного концерта. Качество записи, сделанной на магнитофоне «Днепр», конечно, несравнимо ни с современными записями в цифровом формате, ни с виниловыми пластинками, но, тем не менее, эта запись – бесценный документ, запечатлевший и «голос», и «слово» В. Топилина-солиста. «Имеющий уши да услышит».

Запись сохранила для нас исполнение В. Топилиным сонаты Л. ван Бетховена № 31, Ля-бемоль мажор, «Кордовы» И. Альбениса и (с повреждёнными фрагментами) «Игру воды» М. Равеля.

Исполнительская концепция В. Топилина в сонате во многом схожа с трактовкой этой сонаты Г. Нейгаузом⁹⁹, но «Сева» в этой сонате более искренен. Очень точно передано настроение первой части, указанное Л. ван Бетховеном – *con amabilità* – с нежностью (таков классический перевод этого итальянского слова, но в Италии это слово

⁹⁸ Прыгун Е. В. Приношение учителю. Наука и образование: новое время. — 2016. — № 4 // Режим доступа : http://artculus-info.ru/wp-content/uploads/2016/07/4_2016_Prygun-1.pdf 27.05.2017.

⁹⁹ Генрих Нейгауз (фортепиано). — Людвиг ван Бетховен. — Соната для фортепиано № 31 ля-бемоль мажор (1821) op. 110 // Режим доступа : http://classic-online.ru/performer/167?composer_sort=33&prod_sort=395 27.05.2017.

имеет, в том числе, и более тонкий оттенок: не просто *с нежностью*, а *с материнской нежностью*). «Сева» играет свободно, сохраняя при этом стройность движения, за исключением заключительной партии экспозиции и репризы, которую он представляет с заметным *stretto* (для меня – слишком заметным). Разумеется, заключительная партия – это, по выражению Г. Нейгауза, «...радостный душевный подъем темы»¹⁰⁰, но такое *stretto* привлекает к себе внимание, что, на мой взгляд, несколько нарушает гармонию целого этого *Moderato cantabile molto espressivo*.

Во второй части В. Топилин не придерживается метричности, присущей большинству интерпретаций этой части, напротив, он её сознательно нарушает. Согласно канонам оценки исполнения классики, он играет «неровно», но каноны неприменимы к этому *Allegro molto*: ведь эта часть – образ шатающегося подвыпившего гуляки, напевающего себе под нос песенку: «Я неряха, ты неряха» («*Ich bin liederlich, du bist liederlich...*»).

Ich bin lie - der - lich du bist lie - der - lich

Adagio ma non troppo в исполнении В. Топилина – шедевр интонационной живописи и музыкальной поэтики.

«Нет ни одной арии, ни в одной опере, кем бы она ни была написана, в которой было бы выражено такое глубокое страдание, как в мелодии *Adagio*» – слова А. Рубинштейна¹⁰¹. Никакими диссертациями невозможно научить правдиво передать эту скорбь, этот плач об утерянном рае. Такому прочтению этой музыки может научить только жизнь, приобретённый жизненный опыт. Это совсем другой

¹⁰⁰ Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники // М. : Советский композитор, 1983. — С. 61.

¹⁰¹ Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. — В 3-х т. Составитель Л. А. Баренбойм. Т. 3 // М. : Музыка, 1986. — С. 173.



«Сева», нежели тот, которого мы слышим в ансамбле с Д. Ойстрахом. Здесь нет ни следа от того радостного мироощущения, которое явно присутствует в записях, сделанных в 1930-е годы. Здесь перед нами предстает человек, прошедший через унижения плена, через лесоповал и чечевичную похлёбку ГУЛАГа, человек, смотревший смерти в лицо, но выживший и сумевший как сохранить благородство своего облика, так и найти в себе силы для возрождения. Однако благородство, признак принадлежности к более высоким сферам, нежели сиюминутный успех и карьерные соображения – это путь к умам и сердцам, но не путь к славе.

Фугу сонаты В. Топилин играет как бы в «классической» традиции исполнения этой фуги, наполняя её, тем не менее, богатым разнообразием звуковой палитры. От незначительных текстовых погрешностей на эстраде не застрахован никто: знакомясь с концертными записями даже тех пианистов, которые не расставались с инструментом в те годы, когда «Сева» дышал свежим воздухом Сибири, порой вздрагиваешь. Но, слушая его в этом концерте, и в голову не придёт, что магнитофон «Днепр» зафиксировал исполнение человека, который около десяти лет просыпался за колючей проволокой в шесть утра от удара по рельсу.

Неожиданной для меня оказалась его «Кордова». Я привык слышать её как танец, с весьма гибким и далеко не медленным исполнением её вступления, то есть, как бы зарисовку вечерних игрищ взрослых. В. Топилин же играет «Кордову» неторопливо – и вступление, в котором он нарочито подчеркивает равномерную поступь «хоральных» аккордов, и главную тему, которая в его исполнении звучит как наивная песня юной испанки. И лишь постепенно он добавляет движение танца, которое ощутимо сжимает в развитии ре-мажорного эпизода, резко обрывая действие перед кодой, которую представляет так же неторопливо, как вступление, да ещё и постепенно замедляя. Мне представляется, что, возможно, примерно такой была традиция исполнения «Кордовы» в годы, близкие по времени к её созданию, когда «Сева» с ней познакомился – не выучил же он её ни в «Озерлаге», ни в Красноярске.

«Игра воды» наиболее пострадала от технического несовершенства записи. Я в ней слышу общие контуры исполнительского плана,

но колорит деталей, столь важный для неё, потерян. Однако и здесь меня ждал сюрприз – *diminuendo* и *ritenuto* на тремоло с последующей микропаузой перед глассандо вниз по чёрным клавишам – нечто похожее я слышал только у А. Корто и то, лишь в одной из трёх его записей «Игры воды» – в записи, сделанной 1 марта 1923 г., в Кэмден, Нью-Джерси, США¹⁰².

Летом 1956 г. В. Топилин, наконец-то, вернулся в Харьков и первый год проработал в музыкальном училище. Сначала его приютила в своем одноэтажном доме на Искринской улице семья Виктории Ивановны Лозовой, известного в Харькове музыканта, впоследствии доцента кафедры специального фортепиано Харьковского института искусств. Затем он жил в доме на Холодной горе, где мы с ним познакомились, а после этого – в помещении Харьковской специальной музыкальной школы-десятилетки, комнату в которой для него выделила тогдашний директор школы, Людмила Александровна Карпова.

Л. Карпова, фронтовик, выпускница Харьковской консерватории, работала директором школы в 1949–1962 гг., и была её фанатиком, «столпом». Своё любимое детище она называла «Школа для одарённых детей и одурённых родителей». Её усилия (как и её последователей – А. Соколова и В. Алтухова) по превращению школы в центр детско-юношеского музыкального образования в Харькове не прошли даром. В этой школе воспитывались музыканты, завоевавшие впоследствии признание, в том числе, и международное; это особенно проявилось после обретения Украиной независимости, когда стало возможным выезжать за рубеж без милостивых разрешений Министерства культуры и обкома КПСС.

В кадровых вопросах Л. Карпова была непреклонна. Ей было наплевать на всякие слухи, пересуды, и т. п., ходившие как среди «пересічних громадян», так и в партийных инстанциях, если она считала, что кто-либо может способствовать прогрессу школы. На «Севу» Л. Карпова не смотрела косо, понимая, что именно такие музыканты, как В. Топилин, определяют уровень образования и культуры. Она мог-

¹⁰² Альфред Корто (фортепиано). — Морис Равель. — Игра воды (Jeux d'eau) для фортепиано (1901) // Режим доступа : http://classic-online.ru/ru/performer/129?composer_sort=49&prod_sort=3520 27.05.2017.



ла отделить «зёрна от плевел» и оценить значение мнения людей, не побывавших на войне, но относившихся к тем, кто побывал в плену, заранее негативно. Тогда музыкальное училище и музыкальная школа-десятилетка еще находились в одном здании (новое здание для школы нашел её родительский комитет, во главе с Зоей Александровной Пальминой, при поддержке Л. Карповой и её фронтовой подруги, Ольги Петровны Ивановой, работавшей в Ленинском райкоме КПСС заведующей отделом культуры; З. Пальмина добилась приёма у тогдашнего первого секретаря компартии Украины А. Кириченко, после чего разрушенное во время войны мощное здание было восстановлено, достроено и в 1959 г. передано школе). Поэтому Л. Карпова могла воочию наблюдать самоотдачу «Севы» и в педагогическом процессе, и в концертных выступлениях – сольных и ансамблевых, со скрипачами Адольфом Арнольдовичем Лещинским и Григорием Яковлевичем Фейгиным. Л. Карпова пригласила В. Топилина работать в школу (как в 1952 г. она пригласила работать В. Кричевскую – смелый поступок в год развязанной в стране травли евреев!), а затем предоставила ему для проживания комнату в помещении школы, на третьем этаже возле большого зала. Рядом с ней была заставленная всякими школьными принадлежностями маленькая подсобка, в которой «Сева» оборудовал нечто типа кухни (без газа и воды, правда), из которой доносился устойчивый запах кофе. После ГУЛАГа для него это был воистину роскошный подарок: не только своя крыша над головой, но и рояль под этой крышей, маленький коричневый «Blüthner»!

С 31 августа 1957 г., согласно его заявлению, В. Топилин, имея за плечами аспирантуру Московской консерватории по классу Г. Нейгауза, начал преподавать в Харьковской консерватории на кафедре специального фортепиано в должности старшего преподавателя по классам камерного ансамбля и общего фортепиано (эти дисциплины были тогда частями кафедры специального фортепиано), и только через год он получил возможность работать также и с несколькими студентами кафедры специального фортепиано. Те, от кого это зависело, по-видимому, не приложили усилий сразу определить его исключительно на кафедру специального фортепиано, а Г. Нейгауз повлиять на его трудоустройство в Харьковской консерватории не мог, ибо в ней не работал.



Харьковская средняя специальная музыкальная школа, в которой В. Топилин жил с 1960 по 1962 гг., окно его комнаты – крайнее справа на третьем этаже

С коллегами В. Топилина по кафедре специального фортепиано, работавшими с ним в те годы, я познакомился в 1976 г., когда, по окончании Московской консерватории, пришел работать на кафедру, так что её атмосферу я знаю не из Интернета и не понаслышке. Она существенно отличалась от ауры Московской консерватории, «Сева» (и мне) хорошо знакомой (думаю, что она отличалась также и от атмосферы, в которой он учился, когда кафедрой заведовал П. Луценко, который был дружен с Г. Нейгаузом еще со времени своей работы в Берлине до Первой мировой войны¹⁰³). Если коротко – то, по моему представлению, В. Топилин был на этой кафедре «белой вороной». В любом микросообществе постепенно складываются свои традиции, своя иерархия, нарушить которую сложно (если вообще возможно), да и то – распоряжением «сверху». «Сева» в иерархию кафедры не вписывался ни по своему жизненному пути, ни по «выслуге лет» на преподавательской работе

¹⁰³ Лисенко Л. Ф. Павло ... — С. 37.



(за что в те времена присваивали звание профессора), ни по характеру. А «сверху» такого решения не поступило, хорошо ещё, что его вообще взяли на работу в Харьковскую консерваторию, с его-то «послужным списком». Зато после нескольких лет работы В. Топилина в Киевской консерватории, куда ему удалось попасть в 1962 г., он через три года, 3 июля 1965 г., был удостоен учёного звания доцента, в 1966 г. возглавил там вторую кафедру специального фортепиано, а 24 декабря 1968 г. ему присвоили учёное звание профессора.

Уже будучи доцентом, он, по совместительству, год заведовал кафедрой в Ростове, где, как и в Красноярске, оставил о себе незабываемые впечатления. Вот слова ростовчан:

«Всеволод Владимирович проработал в Ростове всего один учебный год – это был первый год существования вуза. Но оставил по себе добрую память. Прошло уже почти полвека, но его ученики будут его помнить всю жизнь» (А. Селицкий);

«...Все студенты его просто боготворили... Мы преклоняемся перед его памятью...» (Н. Каравай)¹⁰⁴.

«И. о. профессор В. Топилин принял самое непосредственное и горячее участие в организации фортепианной кафедры открывшегося в сентябре 1967 года РГМПИ.

Организация первого приема, возглавленная В. Топилиным, прошла четко, позволила отобрать из более, чем 200 абитуриентов, 15 студентов-пианистов.

На протяжении 1967/68 уч. года и. о. проф. Топилин В. В. регулярно приезжал в Ростов-на-Дону. Каждый приезд его являлся значительным событием в музыкальной жизни города, связанным с проведением открытых уроков, с педагогами фортепианного отдела Ростовского училища искусств.

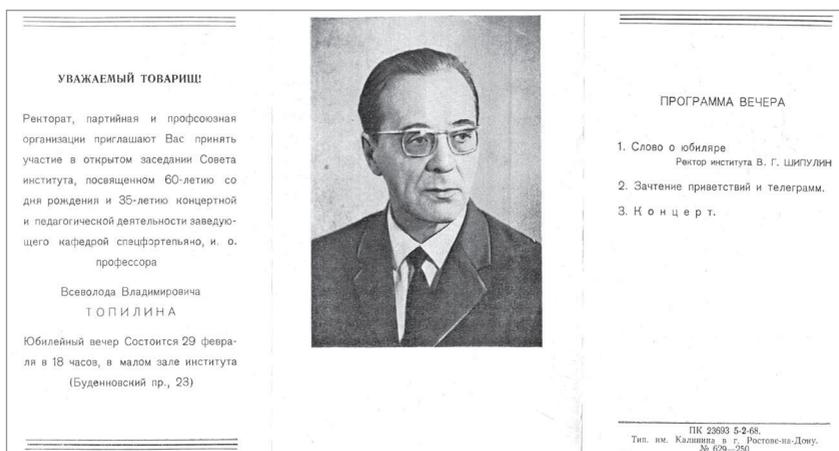
Огромная культура Всеволода Владимировича, обширные знания музыкального материала и методики оказали значительное влияние на становление фортепианного факультета молодого музыкального института.

¹⁰⁴ Селицкий А., Каравай Н. — PianoФорум // Режим доступа : <https://www.facebook.com/1549358858630834/photos/a.1549380515295335.1073741827.1549358858630834/1653561418210577/?type=1&theater> 27.05.2017.

С большим сожалением ректорат РГМПИ вынужден был удовлетворить просьбу и. о. проф. Топилина В. В. об освобождении его от работы по совместительству в связи с тем, что большая творческая и педагогическая нагрузка неблагоприятно сказывалась на состоянии его здоровья.

Совет РГМПИ безусловно поддерживает перед ВАК присвоение Всеволоду Владимировичу Топилину ученого звания профессора.

Ректор РГМПИ, и. о. профессора Шипулин В. Г.»¹⁰⁵.



Вверху – пригласительный билет на празднование юбилея В. Топилина, которое состоялось в 1968 г. в Ростове Почему не в Киеве? Об этом можно лишь предполагать.

М. Степаненко отвергает версию о самоубийстве В. Топилина. В подготовленном же группой исследователей биографическом справочнике «Донской генералитет в смуте и гражданской войне» указывается, что он покончил жизнь самоубийством¹⁰⁶. Об этом пишет и Н. Кравец: «Но прошлое тяготело над ним, он не мог жить

¹⁰⁵ Шипулин В. Характеристика // Киевский государственный городской архив. — Ф. № Р-810, оп № 3.

¹⁰⁶ Топилин Всеволод Владимирович. 1908–1970. Выдающийся пианист и педагог // Режим доступа : <http://topilin.org/topilin-vsevolod-vladimirovich/> 27.05.2017.



по обычным человеческим меркам и ушел из жизни сознательно...» [17, с. 85]¹⁰⁷. Я слышал эту легенду осенью 1970 г. от своих сверстников, друзей учеников В. Топилина, причем с красочной подробностью: якобы он «принял на грудь» две бутылки коньяка. Не берусь выносить вердикт, замечу только, что инфаркт – естественная причина, но причины инфаркта могут быть разные. По предположению Е. Ржанова, поскольку В. Топилин пил много кофе, он принимал для успокоения транквилизаторы и мог принять их слишком много, но я не верю в правдоподобность такого предположения. «Сева» уже с юности хорошо разбирался в медицине, год работал санитаром в больнице, последние годы в лагере работал фельдшером, так что вряд ли он мог «просчитаться с дозой».

В небольших по объёму зарисовках А. Снегирева о харьковском и киевском периодах жизни В. Топилина¹⁰⁸ острым взглядом зафиксированы некоторые черты его повседневной жизни, его профессиональной деятельности в качестве педагога и его взаимоотношения с коллегами. Впечатления от концертов В. Топилина и его уроков нашли отражение в воспоминаниях его учеников и людей, на них присутствовавших. Из этой мозаики, камешки которой высвечивают различные нюансы его личности, складывается достаточно целостный образ. Что-либо добавить здесь по фактам мне нечего, а вот сделать некоторые «резюме» я попытаюсь – и в отношении «Севы», и в отношении нас: и тех, которые прожили, и тех, кто жить продолжает.

Постлюдия

Две составляющие представляются мне ключевыми, говоря сегодня о судьбе В. Топилина: отношение общества к перипетиям его судьбы и его место в истории советского фортепианного исполнительства.

В советском обществе, особенно у людей среднего и старшего поколений, отношение к людям, побывавшим в ГУЛАГе, было, если не однозначно отрицательным, то уж точно недоброжелательным, в лучшем случае – настороженным. В своём большинстве, в те годы люди верили

¹⁰⁷ Кравец Н. С. Шесть лет «режима» ... — С. 85.

¹⁰⁸ Снегір'єв О. М. Піаністи України ... С. 126–131, 147.

в то, что действия партии и правительства, в целом, НКВД и «вождя мирового пролетариата», в частности, – правильные действия. Точка зрения «Нет дыма без огня, у нас невинных не сажают» была широко распространена, мало кто задавался вопросами о законности осуждения и справедливости законов. Вспоминает Т. Барышникова: «... чем особенно отличается лагерь от первых лет жизни на воле? Там было ясно, что страшную, нечеловеческую повседневность создают подонки... Там я встречала прекрасных людей, любивших и уважавших меня, ценивших мои способности к музыке, которые помогали мне “держаться на плаву” самой и как-то поддерживать других... А на воле я бесконечно стучалась “мордой об стол” и очень больно. Все мои родные продолжали смотреть на меня как на человека с сомнительной биографией. Для них я была парией, изгоем»¹⁰⁹.

Примерно такая же социальная норма установилась и к людям, побывавшим в плену. Популярной в СССР была фраза лидера испанских коммунистов, Долорес Ибаррури Гомес, известной также как «Пассионария», которая сказала 3 сентября 1936 г. на митинге в Париже: «Испанский народ предпочитает умереть стоя, чем жить на коленях!». К тому же призывали своих сограждан в конце войны и нацисты: в конце войны, в Бухе, рядом с институтом, появилась надпись «Лучше умереть, чем капитулировать!», которую, однако, на следующий день перечеркнуло написанное чёрной краской одно слово: «Нет!»¹¹⁰. Говорить от имени всего народа – обычная манера политиков, но вот испанский народ, в своем большинстве, как-то не внял лозунгу «Пассионарии» и предпочёл сорок лет жить с генералиссимусом Франко, чем умереть за «Пассионарию» в одночасье. Если, к примеру, в Европе и в США людей, уцелевших в немецком или вьетнамском плену, по возвращении домой встречали как героев, то на одной шестой части суши Земли такие люди становились чуть ли не прокажёнными.

Вот такое к себе отношение со стороны многих, очень многих, В. Топилин испытал на собственной шкуре после возвращения из ГУЛАГа.

¹⁰⁹ Барышникова Т. Н. Воспоминания // Режим доступа : <http://www.sakharov-center.ru/museum/library/unpublished/?t=baryshnikova> 25.12.2016.

¹¹⁰ Гранин Д. Зубр ... С. 26.



Насколько это было справедливо со стороны тех, кто подспудно осуждал «Сеvu» априори, если рассматривать не только факт его пребывания в плену (материал, в котором упоминалось о его сотрудничестве с немцами, был опубликован только в 2011 г.), но и другие факты его биографии?

С одной стороны – В. Топилин сдался в плен. Однако осуждать его за это имеет моральное право только тот, кто, оказавшись на его месте, принял смерть героя, как А. Дьяков, перед светлой памятью которого я склоняю голову. А уж никак не те, кто на его месте не был, и, тем более, не подобные «Пассионарии», которая не только не «умерла стоя», но, напротив, комфортно «стоя жила», эмигрировав из Испании в СССР. Легко быть нравственным в мирной жизни (или в военное время, но находясь в эвакуации). А проявить героизм на войне – не каждому дано.

С другой стороны – «Сева» добровольно пошел на фронт, не ушел на Запад и добровольно вернулся на родину, что особенно впечатляет в свете того, что спустя четверть века с этой родины отъезд музыкантов на Запад начался в темпе *Allegro vivace*. Если не это патриотизм – то что тогда патриотизм?

Возможно ли, что В. Топилин поверил уверениям советской военной администрации в Германии, которой высшее советское руководство поставило задачу: вернуть из Германии в СССР всех пленных (дабы использовать их в качестве бесплатной рабочей силы в ГУЛАГе)? Ведь, согласно М. Степаненко¹¹¹, ему было сказано: «У нас к Вам претензий нет. Езжайте в Москву».

Теоретически, такое возможно, особенно, если В. Топилин хотел в это поверить. Но, всё-таки, я думаю, что в 1945 г. он уже не был «мальчиком резвым, кудрявым, влюблённым», а за годы войны приобрёл не только огромный житейский опыт, но и, контактируя с другими русскими «остарбайтерами», знание законов СССР: он не мог не рассматривать все возможные последствия своего возвращения. Поэтому, я бы сказал, что возвращение на русскую землю было для него своего рода очищением после лет, прожитых им на оккупированной фашистами территории СССР и в Германии.

¹¹¹ Из рассказов В. Топилина (записанных Степаненко М. Б.).

А теперь о сотрудничестве. Да, В. Топилин, как и миллионы граждан СССР, получивших статус «остарбайтера», сотрудничал с фашистами – под угрозой смерти. А И. Сталин не сотрудничал, несмотря на то, что фашизм был определён в СССР как враг уже в середине 1930-х гг.? Ещё как сотрудничал, и не под угрозой смерти, а добровольно, да покруче, чем В. Топилин! А Красная армия не сотрудничала с немецкой армией? А НКВД не сотрудничал с ГЕСТАПО? При этом сотрудничество «Севы» не стало причиной гибели ни одного советского воина, а сотрудничество И. Сталина в первые месяцы войны обернулось колоссальными людскими потерями: миллионы советских людей погибли, в том числе, благодаря поставкам из СССР в Германию стратегического сырья. *«Товарищи! Граждане! Братья и сёстры!»* – это прозвучало в радиообращении И. Сталина 3 июля 1941 г., через две (!) недели после начала агрессии Германии, а до того звучало кое-что иное. Вспомним:

«Если Германия попадет в тяжелое положение, то она может быть уверена, что советский народ придет Германии на помощь и не допустит, чтобы Германию задушили. Советский Союз заинтересован в сильной Германии и не допустит, чтобы Германию повергли на землю.» И. Сталин, 28.09.1939 г....

Военное сотрудничество СССР и Германии началось 17 сентября 1939 года, когда вермахт и Красная Армия одновременно вели операции против польской армии на территории Польши... Военное сотрудничество было подчеркнуто и Сталиным в его ответе на поздравительную телеграмму Риббентропа в связи с 60-летием: “Благодарю Вас, господин министр, за поздравление. Дружба народов Германии и Советского Союза, скрепленная кровью, имеет все основания быть длительной и прочной”. По Москве ходила шутка: эта дружба действительно скреплена кровью, но только польской»¹¹².

«...до лета 1941 г. НКВД переправило в Германию около 4 тыс. человек, среди них семь арестованных в СССР и расстрелянных германских коммунистов (всего в СССР до войны было расстреляно 242 гер-

¹¹² Оккупанты – домой. Сотрудничество СССР и гитлеровской Германии во Второй мировой войне // Режим доступа : <http://serzzze.livejournal.com/5320.html> 27.05.2017.



манских коммуниста), а также немецких рабочих, которые в годы экономического кризиса на Западе перебрались в СССР. Большинство из них гестапо сразу же отправило в концлагеря. В свою очередь, нацисты депортировали в СССР лиц, которых разыскивало НКВД...»¹¹³.

Вот этот последний факт сотрудничества – натуральное предательство людей, которые поверили в СССР, которых И. Сталин сначала взял под защиту, а затем «кинул» ради хороших отношений с фашистами. Такое стало возможно в рамках реализации Генерального соглашения «О сотрудничестве, взаимопомощи, совместной деятельности между Главным управлением государственной безопасности НКВД СССР и Главным управлением безопасности Национал-социалистической рабочей партии Германии (ГЕСТАПО)», которое 11 ноября 1938 года подписали Комиссар Госбезопасности 1 ранга Л. Берия и бригаденфюрер СС Г. Мюллер. Вдумаемся в дату подписания этого соглашения: почти за год до подписания известного пакта Молотова–Риббентропа! Пункт 3 этого соглашения особо чудовищен:

«п. 3. ... Стороны поведут совместную борьбу с общими основными врагами:

– международным еврейством, ее международной финансовой системой, иудаизмом и иудейским мировоззрением;

*– дегенерацией человечества, во имя оздоровления белой расы и создания евгенических механизмов расовой гигиены»*¹¹⁴.

И что? Как-то повлияли приведенные выше факты на оценку потомками всего этого? Да никак. И. Сталина вынесли из мавзолея не за сотрудничество с фашистами, Красная армия не перестала быть «непобедимой и легендарной», о НКВД/МГБ/КГБ я вообще молчу, этой конторы даже профессиональные историки касаться остерегались. Речь идёт не о формальном приговоре, а о суде истории, в котором все мы, живущие, – присяжные заседатели. Я уже слышу хор адвокатов И. Сталина, что, мол, то было мудрое решение, которое позволило СССР собраться с силами – и т. д., и т. п. Басни все это. Он попросту

¹¹³ Помощь СССР фашистской Германии // Режим доступа : <http://fishki.net/anti/1396979-pomow-sssr-fashistskoj-germanii.html> 27.05.2017.

¹¹⁴ Гарин И. Сталин и Гитлер. Заклятые друзья // Режим доступа : <http://www.cogita.ru/a.n.-alekseev/kontekst/stalin-i-gitler-zaklyatye-druzya> 27.05.2017.

«лопухнулся», рассчитывая на то, что немцы победят англичан, главного врага СССР в его глазах, «оплот» капитализма. А всякие там поляки, финны, литовцы, латыши, эстонцы и украинские патриоты для него значили не более чем комариный писк. Как это всегда происходило при правлении режимов фанатиков, жизнь человека ни в грош не ставилась, а всепоглощающей была непреклонность в реализации идеи – религиозной, националистической или партийной – без разницы. Подчеркну, что я не даю оценку И. Сталину в целом: приведенные факты – правда, как правда и то, что на его совести миллионы загубленных жизней, но правда также и то, что Д. Ойстрах играл на «Юсуповском Страдивари», и то, что И. Сталин подписал приказ о создании на базе музея Московской консерватории им. Н. Рубинштейна Государственного музея музыкальной культуры в 1943 г., и то, что он посещал Большой театр чаще, чем все его преемники – Н. Хрущёв, Л. Брежнев, Ю. Андропов, К. Черненко и М. Горбачёв вместе взятые. Пишу я все это и в свете ранее неизвестного факта сотрудничества В. Топилина с немцами, и в свете как аналогичного *государственного* сотрудничества властей СССР, так и сотрудничества миллионов граждан СССР, получивших статус «остарбайтера». За всё нужно платить – таков закон жизни, но этот закон не означает, что за всё нужно ещё и переплачивать. За нарушение закона СССР 1934 г. «Сева» свой счёт оплатил и закрыл. А осуждать за сотрудничество, когда альтернативой есть прямая перспектива умереть, – ну, это уж удел тех, кто святее папы Римского.

Две ошибки, обнаруженные мной в Интернете, должны быть отмечены.

Первая ошибка: мне встретилась информация о том, что В. Топилин был членом ВКП(б)¹¹⁵. Это неверно. Во-первых, он сам не указал этого в своей автобиографии. Во-вторых, логично предположить, что он бы вступил в партию вместе с Д. Ойстрахом, но Д. Ойстрах стал членом партии лишь во время войны¹¹⁶ – с чего бы «Сева» бежать

¹¹⁵ Из подготовленного в 2012 г. к печати биографического справочника «Донской генералитет в смуте и гражданской войне». Цит. по: Топилин Всеволод Владимирович. 1908–1970. Выдающийся пианист и педагог // Режим доступа : <http://topilin.org/topilin-vsevolod-vladimirovich/> 27.05.2017.

¹¹⁶ Юзефович В. Давид Ойстрах... — С. 55.



впереди паровоза? В-третьих, и главное: В. Топилин преклонялся перед матерью, и решиться на такой шаг он мог только с её одобрения, а таковое он вряд ли бы получил, даже если бы захотел: «Сева» не знал, что его отец был зарублен большевиками, но мать не могла этого не знать, и чтобы она дала сыну «добро» на вступление в партию, убившую его отца – такое представляется мне невероятным.

Вторая ошибка: в Википедии¹¹⁷ указано, что В. Топилин – лауреат международных конкурсов. Это также неверно. Он не лауреат, и никогда не участвовал в международных конкурсах пианистов. Там же написано, что он *«Неоднократно выступал с оркестром под управлением Герберта фон Караяна, с которым его связывала многолетняя творческая дружба»*, но это неправда: до войны такого не было, иначе об этом бы звенело на первых полосах советских газет. После войны – тем более. Так что *«многолетняя творческая дружба»* могла существовать лишь в недолгий период пребывания «Сева» в Германии, но и об этом не удалось найти хотя бы одного документального подтверждения.

И – о месте В. Топилина: как среди его современников, так и в исторической памяти потомков, которая, на советском и постсоветском пространстве, во многом формировалась (и формируется) русскоязычной музыковедческой литературой. Преимущественно – московской, близость которой к «коридорам власти» иногда оказывает на пишущих вполне определенное влияние.

В. Топилина очень высоко ценили серьёзные музыканты, и также те, кто присутствовал на его концертах. После своего первого успеха на Всеукраинском конкурсе в 1930 г. Д. Ойстрах и В. Топилин создали яркий творческий дуэт. Первые грамзаписи Д. Ойстрах сделал с В. Топилиным, он предпочёл его и для прямой радиотрансляции на США в 1935 г., и для турне в Польшу, Литву, Латвию, Эстонию, Швецию и Германию в 1936 г., и для планировавшихся в 1939 г. га-

¹¹⁷ Топилин, Всеволод Владимирович / Википедия // Режим доступа : https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BD_%D0%92%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 27.05.2017.

стролей в США. После триумфа в Брюсселе Д. Ойстрах мог выбрать другого партнёра, но он не поменял «Севу» на кого-либо, а выбор был, и широкий. В этом же ряду стоит и приглашение Г. Нейгаузом В. Топилина для работы его ассистентом. «Великие мира сего» – Л. Оборин, Г. Гинзбург, Э. Гилельс, Я. Флиер, М. Гринберг, С. Рихтер – были с «Севой» на равных, все они были друзьями В. Топилина, и все они сохранили дружбу с ним и после его возвращения из ГУЛАГа. Он был одним из них по уровню своего музыкантского качества, но они увековечены в многочисленных рецензиях, статьях, книгах, воспоминаниях, а в отношении В. Топилина – почти полное молчание в русскоязычных музыкальных изданиях, вплоть до последнего времени.

Приведу ряд зафиксированных отзывов музыкантов, в отношении которых принято употреблять эпитет «выдающийся».

Л. Оборин:

«Доцента В. Топилина – заведующего кафедрой специального фортепиано, и. о. профессора Киевской консерватории я знаю много лет, как музыканта, достойного звания профессора.

В. Топилин является одним из ведущих музыкантов – педагогов Украины. Своей многолетней исполнительской и педагогической деятельностью он внес большой вклад в развитие советской музыкальной культуры»¹¹⁸.

Я. Флиер:

«Всеволода Топилина я знаю как музыканта не менее 35 лет. Когда музыкальная общественность Москвы услышала В. Топилина в ансамбле с Давидом Ойстрахом еще в 30-х годах, всем стало ясно, что в лице В. Топилина советская исполнительская культура получила выдающегося музыканта, отличного пианиста и редчайшего ансамблиста.

Педагогическое мастерство В. Топилина также получила всеобщее признание. В последние годы мне особенно много приходилось слышать учеников В. Топилина. Его музыкальный талант, глубокие знания, тончайшее чувство стиля и огромный труд дали замечательные результаты. В. Топилин – один из выдающихся педагогов нашей

¹¹⁸ Оборин Л. Н. Отзыв // Киевский государственный городской архив. — Ф. № Р-810, оп № 3.



страны и присвоение ему звания профессора по классу специального фортепиано давно созрело. 9.11.68 г.»¹¹⁹.

М. Гринберг:

«...Музыкант он очень тонкий, много в своей жизни слышал и много понимает. Человек очень обаятельный, все его везде любят...»¹²⁰.

С. Рихтер:

«...Помню также сыгранную на *bis* мазурку *cis-moll* (ор. 30, № 4). Своеобразное, изысканное, полное таинственности исполнение! Я очень любил дорогого Севу Топилина»¹²¹.

Очень высоко ценила В. Топилина и Р. Горовиц, знавшая его ещё с той поры, когда он учился у П. Луценко. У тех же, кто, не принадлежа к вышеперечисленным «небожителям», лично прочувствовал талант «Севы», никаких сомнений в масштабе его дарования не возникало, для них его место было определено однозначно – Олимп.

А вот для широкой общественности в 1930-е гг. имя В. Топилина не стало столь же знаковым, как имена исполнителей-солистов: для критиков он оставался *аккомпаниатором*, а на аккомпаниаторов центральная пресса того времени внимания почти не обращала.

Можно ли сказать, что, начиная с середины XX века, имя В. Топилина было предано забвению? И нет, и да.

Нет – потому что: о каком забвении может идти речь, если память о «Севе» жива в умах и сердцах тех, кому довелось либо общаться с ним лично, либо присутствовать на его концертах и открытых уроках (а таких – тысячи: в Красноярске, Харькове, Киеве, Донецке, Ростове, Львове и т. д. – я перечислил лишь знаковые места его деятельности после выхода из ГУЛАГа)? Если, наконец, он был удостоен званий: сначала доцента, а затем и профессора?

Да – потому что после его возвращения из ГУЛАГа и возрождения как действующего музыканта у него не было шансов вернуться в лоно Московской консерватории, он был заклеимён статьёй «За измену Родине» и не реабилитирован. Чтобы тогдашний ректор Мо-

¹¹⁹ Флиер Я. В. Отзыв // Там же.

¹²⁰ Мария Гринберг. Статьи. Воспоминания... — С. 161.

¹²¹ Пинчук Е. Г. Унесенный штормом террора // PianoФорум. — 2013. — № 2 (14). — С. 50–57.

сковской консерватории, коммунист А. Свешников (казавшийся «вечным»), взял В. Топилина на работу с такой статьёй – такое немыслимо представить даже в кошмарном сне. А ведь именно Московская консерватория, в силу своего географического расположения, определяла политику в области музыкальной жизни в СССР, как когда-то Санкт-Петербургская в России, при «царе-батюшке». Поэтому и попасть на страницы музыкальной печати (тем более – в книгу), давая концерты не в Москве, было для «Севы» нереально.

Первую оценку-характеристику В. Топилину в центральной русскоязычной музыкальной прессе дал в 2013 г., спустя немногим менее полувека после его кончины, В. Задерацкий – в роскошном, и, поэтому, тем более авторитетном журнале «Piano Форум», издающемся в Москве: *«Всеволод Топилин – пианист великого дарования, обещавшего мировой артистический полёт. Но уже на взлёте он столкнулся с безжалостной судьбой, опрокинувшей надежды и чаяния. Всеволод Топилин – грубо вырванная страница из золотой книги мировых художественных значений. Пройдя немыслимые испытания, он сумел возродиться в облике Учителя – наследника великой школы Нейгауза. Но ему не достало сил вернуться к артистической деятельности. Редкие артистические эпизоды последних лет его жизни – изумившие всех, но так и не зафиксированные записью и даже в описаниях художественные события. “Canto sospeso” (“Прерванная песнь” – ит.) – таким мог бы быть заголовок печальной повести его жизни»¹²².*

Здесь все сказано почти правильно. Некоторые сомнения вызывает, однако, тезис о том, что у В. Топилина не достало сил вернуться к артистической деятельности. Это у «Севы» не достало сил??? Да он был «живее всех живых»! Но кто бы из солистов-инструменталистов рискнул взять его в качестве постоянного партнёра для активной концертной деятельности? Ведь перспектива гастролей с ним было равна нулю, никто из руководителей концертных организаций не стал бы связываться с бывшим зеком. Единичные концерты – это одно, а концертное турне – совсем другое. В высказывании В. Задерацкого

¹²² Задерацкий В. В. [Вступительное слово о В. В. Топилине] / Пинчук Е. Г. Унесённый штормом террора. Из чёрных страниц истории нашей... // Piano Форум. — 2013. — № 2 (14). — С. 50.



не хватает также фамилии педагога В. Топилина – П. Луценко, но это дело обычное: на заднем плане оставались и педагог Я. Зака М. Старкова, и педагоги Э. Гилельса Я. Ткач и Б. Рейнгалд.

Стоит остановиться на справедливом утверждении В. Задерацкого, что В. Топилин *«сумел возродиться в облике Учителя»*. Это действительно так, и это, на мой взгляд, встречается достаточно редко среди людей, обладающих значительным исполнительским потенциалом. Не секрет, что далеко не всегда исполнители уделяли много внимания педагогической работе (хотя и работали педагогами – ведь во всем мире, по сравнению с количеством профессиональных музыкантов, не так уж и много тех, кто зарабатывал себе на жизнь исключительно исполнительством). Да и тот же Г. Нейгауз, отдававший огромную часть своего времени и творческой энергии преподаванию, писал: *«...когда человек занимается с учениками, проходит этюдики и тут же рядом должен давать концерты – ничего хорошего не может выйти. Опустошаешь себя во имя чего-то другого, и это растрата капитала, а не процентов»*¹²³. Наиболее обнажённое обозначение контрасту между этими сферами музыкальной деятельности мне встретилось в воспоминаниях Р. Баршая, где он написал о работе в ансамбле с С. Рихтером: *«Мы с Берлинским преподавали в училище и назначили уроки на четыре часа дня. С девяти утра – репетиция... Четыре, полпятого. Я говорю: “Слава, все, прости, мы опаздываем на уроки”. Рихтер помолчал, потом захлопнул рояль и говорит: “Так, или мы даем концерты, или сеем доброе и вечное”»*¹²⁴.

Ничего подобного невозможно сказать о педагогической работе В. Топилина. Похоже, для него не было разницы – как присутствовать в музыке: то ли в качестве исполнителя, то ли занимаясь педагогической работой. К. Нестерова засвидетельствовала: *«Уроки продолжались часов по шесть»*¹²⁵. Но, я извиняюсь, это уже не уроки в прямом

¹²³ Нейгауз Г. Показательный урок и лекции для педагогов. Беседы с Б. Тепловым и А. Вицинским (стенограммы) // Вопросы фортепианного исполнительства. — Вып. 4. М.: Музыка, 1976. — С. 64.

¹²⁴ Нота. Жизнь Рудольфа Баршая, рассказанная им в фильме Олега Дормана // М.: АСТ, 2013. — С. 178.

¹²⁵ Прыгун Е. В. Приношение учителю... // Режим доступа : http://articulus-info.ru/wp-content/uploads/2016/07/4_2016_Pryigun-1.pdf 27.05.2017.

значении этого слова: это совместное музицирование, в котором педагог выступает в качестве дирижёра, а ученик в качестве оркестра. Сохранять исполнительскую концентрацию на уроке свыше часа – не просто, наступает усталость; уроки продолжительностью в два часа могут выдержать только наиболее способные ученики, а свыше двух – единицы. В этом причина того, что «Сева» не занимался с малышами: потому что малыши не в состоянии играть роль оркестра, потому что работа с малышами, в первую очередь, это работа над учеником, и о выражении себя как музыканта следует забыть, работая с детьми. А не выражать себя как музыканта В. Топилин не мог органически, и, на мой взгляд, эта его черта – особая форма эгоцентризма: он был слишком погружен в мир виртуальной реальности – музыку.

Если в детстве и юности каждое слово В. Топилина воспринималось мной как слово из Библии, то сейчас, при том, что я полнее понимаю смысл его замечаний, их природу, и полностью с ними согласен, я могу к ним кое-что и добавить. Например, уже упоминавшийся мной фрагмент из первой части сонаты Ф. Шопена № 2: «*Ми-бемоль – вот вершина!*» (первая нота в правой руке в первом такте второй строки примера – С. Ю.) – указал В. Топилин.

Да, ми-бемоль вершина, если рассматривать предыдущее развитие, однако это не только вершина, но и начало следующей четырехтак-



товой фразы, стремящейся к своей «тихой» кульминации – ля-бемоль в мелодии в правой руке в четвёртом такте второй строки примера.

Сейчас я не отношусь безоговорочно и к его требованиям. По воспоминаниям людей, присутствовавших на уроках В. Топилина, он требовал от учеников на первый же урок приносить произведение наизусть. Абсолютно справедливое требование, так как для того, чтобы воспринять что-либо от педагога, надо, чтобы голова было свободна, а если голова занята тем, чтобы не забыть нотный текст, то ни на что другое такая голова не способна. Но таких, кто в первый раз приносит произведение по нотам – восемь из десяти, как минимум, и что с ними делать? Отправлять восвояси, дожидаясь, пока они выучат наизусть? Так если сразу не направить учеников в нужное движение, не разобрать, в самых общих чертах, вопросы формы, и т. п., то возникает опасность, что они начнут заучивать совсем не в ту степь.

С этим требованием В. Топилина перекликается и его афоризм, приведенный А. Витовским: *«Любишь музыку – играй. Не играешь? Значит, не любишь музыку. Займись чем-нибудь другим»*¹²⁶. Тоже справедливо, однако если большинство из тех, кто играет, но не всегда, следует этому совету – с кем тогда работать армии преподавателей музыкальных училищ и консерваторий?

Сегодня я не могу согласиться и с тем, как В. Топилин построил программу упомянутого мной концерта В. Бойкова и В. Новикова в 1968 г.: в 1-м отделении – две тетради Вариаций Й. Брамса на тему Н. Паганини, а во 2-м отделении – соната Л. ван Бетховена № 29, «Hammerklavier». Такое построение говорит о том, что В. Топилин считал эту сонату величайшим творением фортепианной литературы, после исполнения которой следовало бы закрыть крышку рояля и переживать настолько долго, насколько хватит терпения; подобная оценка этой сонаты была, в общем-то, общепринята в годы его учебы и предшествовавшую эпоху. Правда, с ней вряд ли бы согласился А. Глазунов, согласно мемуарам Д. Шостаковича: *«Софроницкий любил рассказывать такую историю о Глазунове. К нему прибыл курьер: “Скорее*

¹²⁶ Витовский А. Ю. Любишь музыку – играй! Памяти Учителя – В. Топилина (1908–1970). К 100 летию со дня рождения / Київська фортепіанна школа. Імена та часи. ... — С. 225.

к Глазунову, ему надо срочно вас видеть”. Софроницкий бросил все свои дела и помчался к Глазунову домой. Добрался туда, и его впустили к Глазунову, который дремал в своем кресле, опустил голову на толстый живот. Молчание. Глазунов открыл один глаз и долго разглядывал Софроницкого, а потом спросил, едва шевеля языком: “Скажите, пожалуйста, вам нравится «Hammerklavier»?” Софроницкий с готовностью ответил, что, конечно, он ему очень нравится. Глазунов долго молчал. Софроницкий стоял и ждал, пока Глазунов не пробормотал еле слышно: “Знаете, а я не выношу эту сонату”. И снова заснул¹²⁷.

Для меня хронология написания музыки важнее устоявшихся мнений в отношении того – какое произведение «более гениальное». Могут быть исключения, если речь идет о незначительном промежутке между временами, в которых создавались произведения, но Л. ван Бетховен и Й. Брамс – это слишком большое расстояние и по годам, и по духу.

Мне очень жаль, что В. Топилина нет сегодня с нами. Он чутко принял Г. Гульда, и было бы крайне интересно, что бы он сказал о высочайших достижениях в области пианистического мастерства в лице таких феноменов, как А. Володось и Юджа Ванг (Yuja Wang) – после её исполнения супервиртуозных произведений впору вводить проверку на допинг. О многом бы я сегодня порасспросил «Севу», ведь В. Топилин и слышал немало, и общался с корифеями запросто, а воспоминания живых свидетелей творчества великих исполнителей – «золотой фонд» общечеловеческой памяти. Не забуду, как большой эстонский музыкант, Бруно Лукк, рассказывал мне о деталях исполнения С. Рахманинова, которого он слушал в Берлине. В частности, о нисходящем пассаже, приводящем к fortissimo в Adagio sostenuto перед речитативом в конце «Фантазии» фа-минор Ф. Шопена: С. Рахманинов, вопреки авторскому указанию, исполнял этот пассаж на diminuendo, в результате чего речитатив начинался с первой же ноты Adagio sostenuto сразу на piano, что, в исполнении С. Рахманинова, производило ошеломляющее впечатление непередаваемой словами таинственности. А ещё – об исполнении им своего Второго концер-

¹²⁷ Волков С. Свидетельство. Мемуары Шостаковича. С. 77 // Режим доступа : <http://www.docfoc.com/s-volkov-svidetelstvo-memuary-shostakovicha> 04.02.2017.



та под управлением Бруно Вальтера: после проведения оркестром главной партии, в первом такте цифры 3 С. Рахманинов произнес это *espressivo* с таким *rubato*, что такт увеличился раза в два, как минимум, если считать арифметически. Да, многое ушло вместе с В. Топилиным, и книге этой следовало бы появиться намного ранее, и в её появлении инициатива должна была бы исходить от его благодарных учеников, но – «шо маємо, то маємо», як то колись казав Л. Кравчук.

Закончу свой небольшой опус словами М. Резникова, артиста оркестра Ленинградской филармонии с 1926 г. Музыканты симфонического оркестра – это такая братия, которую на мякине не проведёшь. Они видят и слышат всех солистов, аккомпаниаторов и дирижёров насквозь, никому не пожелаю попасть под их острый язык, но уж если кто-либо удостоится их высокой оценки – то, значит, так оно и есть:

«В. Топилин был высокоодаренный пианист, выдающийся аккомпаниатор и ансамблист. Пожалуй, в начале их совместной деятельности Топилин был в этом дуэте более зрелым музыкантом, нежели Ойстрах, и годы работы и общения с Топилиным, безусловно, очень способствовали художественному становлению Д. Ойстраха. Невозможно осознать, что этот выдающийся музыкант и человек редкого душевного обаяния большую часть своей жизни провел в советских лагерях строгого режима. Вместо того чтобы сохранить эту драгоценную жемчужину для советского искусства, его отправили на фронт во время войны с фашизмом. Он попал в окружение и за это был впоследствии сослан в один из лагерей. Это была огромная потеря для Ойстраха. Никогда больше за все последующие годы его концертной деятельности не было у него подобного пианиста»¹²⁸.

¹²⁸ Резников М. Воспоминания... — С. 135.



БІБЛІОГРАФІЯ

1. Личное дело В. В. Топилина (1957–1962 гг.) [Рукопись] // Архив Харьковской государственной консерватории (ныне Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского), Харьковской музыкальной школы-десятилетки (ныне ХССМШ-и), Киевской консерватории и личный архив автора.
2. Татаринский И. О. Поколенная роспись рода Карякиных [Рукопись]. — М., 2010 // Личный архив И. О. Татаринского.
3. Бойков В. Г., Вітовський О. І. Згадуючи професора [Текст] / В. Г. Бойков, О. І. Вітовський // Музика. — 1984. — № 2. — С. 30–31.
4. Бойков В. Г., Вітовський О. І. В. В. Топілін – видатний учень П. К. Луценка [Текст] / В. Г. Бойков, О. І. Вітовський // Павло Кіндратович Луценко і сучасність : Зб. мат-лів Міжнародної наук. конференції. Харків, 17–25 жовтня 2000 р. — Харків : Факт, 2001. — С. 11–13.
5. Бойков В. Г., Витовский А. И. О работе над фортепианной фактурой в классе В. В. Топилина [Текст] / В. Бойков, А. Витовский. Рукопись / Донецкий гос. муз.-пед. институт. Кафедра специального фортепиано. — Донецк, 1983. — 24 с.
6. Витовский А. Ю. «Любишь музыку – играй!» Памяти учителя, В. В. Топилина (1908–1970). К 100-летию со дня рождения [Текст] / А. Ю. Витовский // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. — С. 220–225.
7. Гусев І. Креативні методики виховання музиканта у майстерні В. В. Топіліна [Текст] / І. Гусев // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. — С. 226–227.
8. Задерацька Алла. Всеволод Володимирович Топілін [Текст] // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. — С. 210–212
9. Кононова Е. В. Кафедра специального фортепиано [Текст] / Е. В. Кононова // Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского: 1917–1992. — Харьков, 1992. — С.109–133.
10. Кононова О. В. Спадкоємність поколінь: кафедра спеціаль-



ного фортепіано [Текст] / О. В. Кононова // Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. *Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.* — Х. : Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2007. — С. 20–56.

11. Лисенко Л. Видатні піаністи-гастролери В. В. Топілін, Л. Г. Сагалов, Н. Б. Ландесман – учні П. К. Луценка [Текст] Л. Лисенко // *Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи : мат-ли III наук.-практ. конференції Асоціації піаністів-педагогів України.* — Львів 17–20 жовтня, 1994 р. — Львів, 1994. — С. 110–113.

12. Лисенко Л. Ф. Павло Кіндратович Луценко та його учні: шляхи формування харківської піаністичної школи [Текст] // Л. Ф. Лисенко. — Вид. 2-ге, доп. — Харків : Лівий берег, 1998. — 80 с.

13. Пинчук Е. Г. Страницы жизни Всеволода Топилина [Текст] / Е. Г. Пинчук // *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури : матеріали III Всеукраїнської наук.-практ. конференції викладачів середн. спеціалізов. музичн. закладів.* — Харків, ХССМШ-і, 2009. — С. 11–16.

14. Пинчук Е. Всеволод Топилин: Триумф и трагедия [Текст] / Е. Пинчук // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 37: Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова.* — Харків : вид-во ТОВ «С. А. М.», 2012. — С. 160–176.

15. Пинчук Е. Унесенный штормом террора [Текст] / Е. Пинчук // *PianoФорум.* — 2013. — № 2. — С. 50–57.

16. Пинчук Е. Всеволод Топилин: человеческая интонация (штрихи к портрету пианиста) [Текст] / Е. Пинчук // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 43 / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова.* — Харків : вид-во ТОВ «С. А. М.», 2015. — С. 68–84.

17. Прыгун Е. В. Всеволод Владимирович Топилин. Повороты судьбы // *Культура и искусство сибирского города: традиции и со-*



временность / Материалы Всерос. науч. конференции 4–5 октября 2012. — Красноярск : ФГБОУ ВПО КГАМиТ, 2012. — С. 73–75.

18. Сиротин И. Д. Слово о В. В. Топилине [Текст] / И. Д. Сиротин // «О том, что вспомнилось...». — М., 2016. — С. 12–14.

19. Снегірьов О. М. Піаністи України ХХ ст. [Текст] / О. М. Снегірьов. — Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001.

20. Степаненко М. Б. Асистент Г. Нейгауза – Всеволод Топілін [Текст] / М. Б. Степаненко // Музично-історичні етюди. — Київ : Гроно, 2012. — С. 142–146.

21. Суслин В. Е. Всеволод Владимирович Топилин [Текст] / В. Е. Суслин // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури : матеріали III Всеукраїнської наук.-практ. конференції викладачів середн. спеціалізов. музичн. закладів. — Харків, ХССМШ-і, 2009. — С. 16–22.

22. Топілін Всеволод Владимирович // Музыкальный энциклопедический словарь (ред. Г. В. Келдыш) [Текст]. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 549.

23. Топілін Всеволод Володимирович (1908–1970) [Текст] // Київська фортепіанна школа. Імена та часи. Колективна монографія [автор проекту Т. О. Рощина, автори-упорядники Т. О. Рощина та О. В. Ринденко, редактори О. В. Сахарова, О. Є. Степанюк]. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. — С. 210–235.

24. Stepanenko M. Vsevolod Topilin, der Assistent von Heinrich Neuhaus [Текст] / Mikhaylo Stepanenko [Kiew, Ukraine] // Aspekte interkulturellen Beziehung in Pianistik und Musikgeschichte zwischen dem östlichen Europa und Deutschland. Konferenzbericht. Köln, 23–26 Oktober 1998. Band III. Heinrich Neuhaus (1888–1964). Zum 110. Geburtsjahr. — Köln : Editio IME, Studio Verlag. — S. 135–138.

Додатки



Полный список аудио- и видеозаписей В. В. Топилина
 (составил С. Ю. Юшкевич)

Аудиозаписи В. В. Топилина с Д. Ф. Ойстрахом

1. Ф. Шопен. Мазурка ор. 67, № 4, ля-минор¹
 транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1932 г.
2. Ф. Шопен. Этюд ор. 25, № 2, фа-минор
 транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1932 г.
3. А. Дворжак. Славянский танец ор. 46, № 8, соль минор
 транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1932 г.
4. И. Альбенис. Танго из сюиты «Испания»
 транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1934 г.
5. П. Чайковский. Вальс из струнной серенады
 транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1934 г.
6. П. Чайковский. «Размышление»
 транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1935 г.

¹ Согласно И. Ф. Ойстраху, «Первая запись на пластинки – тогда еще не долгоиграющие, на 78 оборотов, – была сделана Давидом Ойстрахом в 1934 году. Вместе с Всеволодом Топилиным он наиграл на диск Танго Альбениса – Душкина и скрипичную транскрипцию Вальса из Струнной серенады Чайковского» (В. Юзефович. «Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом». Москва, «Советский композитор», 1978 г., с. 117).

Однако, согласно вебсайту «russian-records.com» (<http://www.russian-records.com/search.php?l=russian>), первые записи Д. Ф. Ойстраха были сделаны в 1932 г. на «ГРАМПЛАСТТРЕСТ»: «Мазурка» и «Этюд» Ф. Шопена (№ 13575 2020, ГС 116) и «Славянский танец № 8» А. Дворжака – Ф. Крейслера (№ 13575 2022, ГС 116). Несмотря на то, что на тех пластинках концертмейстер не указан, у меня нет сомнений в том, что партнером Д. Ф. Ойстраха в тех записях был В. В. Топилин. Основанием этому, во-первых, стиль аккомпанимента, и, во-вторых, я не вижу причины, по которой Д. Ф. Ойстрах в 1932 г. стал бы менять своего постоянного партнера специально для этих записей.

http://www.russian-records.com/details.php?image_id=38901&l=russian.

7. Р. Шуман. «Посвящение»
транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1935 г.
8. Г. Вольф. «В уединении» (Verborgenheit)
(транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1935 г.
9. А. Дворжак. Славянский танец, ор. 46, № 8
транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1935 г
10. Л. Таунсенд. «Колыбельная». Запись 1935 г. (03:11)
11. Л. ван Бетховен. Менуэт. Запись 1938. (03:17)
12. Л. ван Бетховен. Рондино
(транскрипция для скрипки и фортепиано). Запись 1938 г. (02:35)
13. М. Глинка. Персидская песня
транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1940 г.
14. Б. Годар. Канцонетта. Запись 1940 г.
15. Е. Хубаи. «Зефир». Запись 1940 г.
16. И. Альбенис. «Песня любви»
транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1940 г.
17. А. Дворжак. Славянский танец ор 72 № 2
транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1941 г.
18. Ф. Крейслер. «Муки любви». Запись 1941 г.
19. З. Компанеец. Баллада.
20. Ф. Шопен – Д. Ойстрах. Мазурка фа минор
транскрипция для скрипки и фортепиано.
21. Ж. Дакэн – Х. Манен «Кукушка»
транскрипция для скрипки и фортепиано.

**Аудиозапись В. В. Топилина с Г. Темьянка**

22. Г. Венявский. Полонез Ля-мажор, ор. 21. Запись 1935 г.

В интернете есть еще упоминание о двух аудио записях с романсами В. Б. Гомоляки (вроде бы хранящихся на Киевском радио): <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=1347&highlight=%D2%EE%EF%E8%EB%E8%ED>. Но предпринятый поиск, к сожалению, не дал положительного результата.

И. Д. Сиротин свидетельствует, что в его фонотеке была пластинка с записью Концерта А. Хачатуряна, сделанная в 1940 г.: партию скрипки исполнял Д. Ойстрах, партию оркестра в переложении для фортепиано – В. Топилин. К сожалению, эта пластинка в его фонотеке не сохранилась, а найти её не удалось (по-видимому, это была пластинка из экспериментальной серии советской студии грамзаписи, выпущенная в ограниченном количестве экземпляров).

Любительская аудиозапись с сольного концерта В. В. Топилина

Зал Красноярского музыкального училища, апрель 1955 г.
Рояль «J. Becker», запись осуществил В. В. Глаголев.

23. Л. ван Бетховен. Соната № 31, Ля бемоль мажор, ор. 110.

24. И. Альбенис. «Кордова».

25. М. Равель. «Игра воды».

Архивная кинохроника: В. В. Топилин и Д. Ф. Ойстрах

26. К. Дебюсси. «Более чем медленно / Le plus que lente».

<https://www.youtube.com/watch?v=xWfXekF0EZQ>

С титрами: «К. Дебюсси. Медленный вальс. Исполняет профессор Д. Ойстрах. У рояля – В. Топилин».

В фильме Б. Монсенжэна «ДАВИД ОЙСТРАХ, НАРОДНЫЙ АРТИСТ?» (EURIPIDE PRODUCTIONS / IMALYRE Groupe France Télécom / LA SEPT-ARTE / 1994) фрагмент из этой же кинохроники представлен без титров. То ли Б. Монсенжэну в Российском государственном архиве кинофотодо-



кументов сделали копию без титров, то ли титры были навечно удалены из оригинальной записи – неизвестно.

27. Р. Шуман – Л. Ауэр «Посвящение» (фрагмент, с титрами: «Партия фортепиано – Всеволод Топилин». В фильме Б. Монсенжёна титры отсутствуют.
https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=ТН-f7Y5mS6t8

Список аудиозаписей В. В. Топилина, представленных на диске

Все ансамблевые записи осуществлены в Москве (записи 03–07 сделаны для польской фирмы «Syrena Electro»). Продолжительность записи указана в скобках.

Аудиозаписи В. В. Топилина с Д. Ф. Ойстрахом

01. Ф. Шопен. Мазурка ор. 67, № 4, ля минор,
транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1932 г. (01:44).
- Ф. Шопен. Этюд ор. 25, № 2, фа минор,
транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1932 г. (01:12)
02. А. Дворжак. Славянский танец ор. 46, № 8, соль минор,
транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1932 г. (02:27)
03. П. Чайковский. «Размышление»,
транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1935 г. (06:11)
04. Р. Шуман. «Посвящение»,
транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1935 г. (02:33)
05. Г. Вольф. «В уединении» (Verborgenheit),
транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1935 г. (03:15)
06. А. Дворжак. Славянский танец, ор. 46, № 8,
транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1935 г. (02:43)
07. Л. Таунсенд. «Колыбельная». Запись 1935 г. (03:11)



08. К. Дебюсси. «Более чем медленно» («Le plus que lente»), транскрипция для скрипки и фортепиано. (04:01)
09. Л. ван Бетховен. Менуэт. Запись 1938 г. (03:17)
10. Л. ван Бетховен. Рондино, транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1938 г. (02:35)
11. М. Глинка. Персидская песня, транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1940 г. (02:59)
12. Б. Годар. Канцонетта. Запись 1940 г. (03:03)
13. Е. Хубаи. «Зефир». Запись 1940 г. (02:53)
14. И. Альбенис. «Песня любви», транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1940 г. (03:00)
15. А. Дворжак. Славянский танец ор. 72 № 2, транскрипция для скрипки и фортепиано. Запись 1941 г. (05:11)
16. Ф. Крейслер. «Муки любви». Запись 1941 г. (03:35)

Любительская аудиозапись с сольного концерта В. В. Топилина

Зал Красноярского музыкального училища, апрель 1955 г.
Рояль «J. Becker», запись осуществил В. В. Глаголев.

17. Л. ван Бетховен. Соната № 31, Ля бемоль мажор, ор. 110. (19:44)
18. И. Альбенис. «Кордова». (05:56)
19. М. Равель. «Игра воды». (05:52)



Світлини та копії документів різних років

Світлини різних років



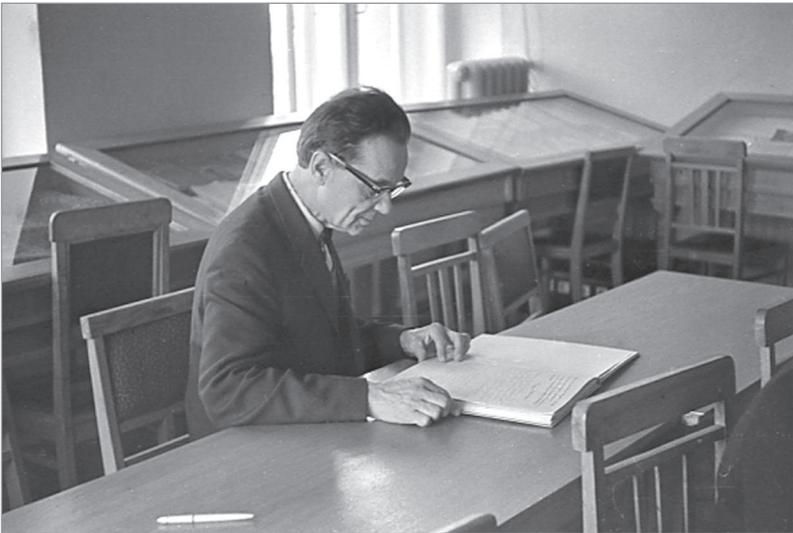
Портрети різних років



Фотосесія Ю. Л. Щербініна (кінець 60-х років)



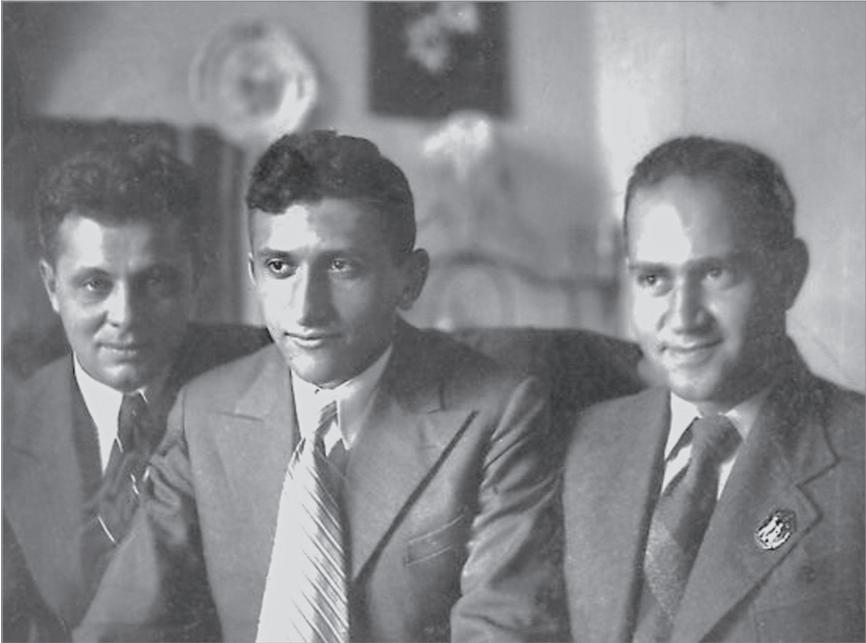
В кабінеті історії та теорії музики Харківської консерваторії



В 16 класі Харківської консерваторії



В перерві між заняттями в Київській консерваторії



*Друзі юності. Зліва направо: В. В.Топілін, Г. І. Букштам, Д. Ф. Ойстрах
(1938)*



На початку творчої співпраці.

***В. В. Топілін в другому ряду зліва, Д. Ф. Ойстрах в першому ряду у центрі.
З фільму Б. Монсенжона «Давид Ойстрах, Народний артист?»¹***

¹ Монсенжён Б. Фильм «DAVID OISTRAKH, ARTIST OF THE PEOPLE?» («ДАВИД ОЙСТРАХ, НАРОДНЫЙ АРТИСТ?») EURIPIDE PRODUCTIONS/ IMALYRE Groupe France Télécom/ LA SEPT-ARTE/ 1994.



13. В. В. Топілін, Д. Ф. Ойстрах та П. С. Столярський на зустрічі з дітьми (з кінохроніки 1930-х рр.)

Кадр взято не из кінохроніки, а з фільму «Тайна скрипичной души», програму (фільм) створено телекомпанією «Вектор-Русь» за замовленням телеканалу «Культура», © ГТРК «Культура», 2003 р.



У класі Г. Г. Нейгауза. Кінець 1930-х рр. (з книги Г. Г. Нейгауза. «Об искусстве фортепианной игры», видання третє, Москва : Музыка, 1967 р.). В. В. Топилин стоїть третій зліва



*Еліта фортепіанної педагогіки України. Сидять зліва направо:
 К. С. Донченко, М. С. Хазановський, О. Р. Криштальський,
 І. І. Сухомлинов, ?, В. В. Топілін, Т. П. Кравченко.
 Стоять зліва направо: ?, ?, В. Д. Захарченко, інші – невідомі
 (фото Ю. Л. Щербініна)*



*В. Пегова, В. Чернявський, В. Топілін
 (Красноярськ, 1955, фото А. Оводова)*



Похід у заповідник «Стовпи», поблизу Красноярська (1955)



Похід у заповідник «Стовпи», короткий привал



Короткий привал на скелі Верхонуз

*На великому привалі**На привалі**На стежках заповідника «Стовпи»*



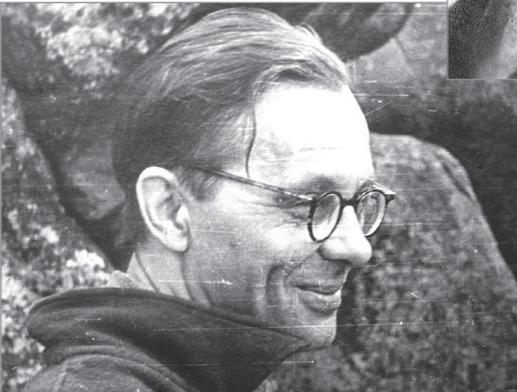
У хвилини відпочинку



У саду (В тайзі?)



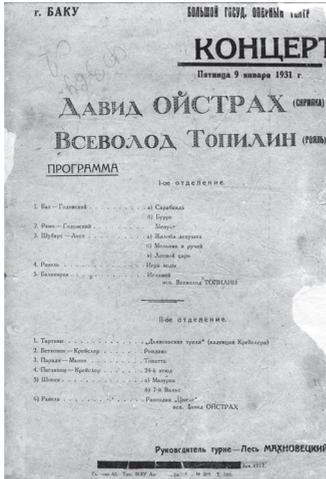
З улюбленцем



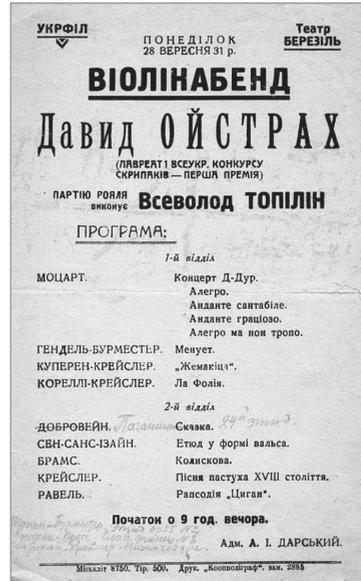
Ось таким він був завжди



Фотодокументи різних років

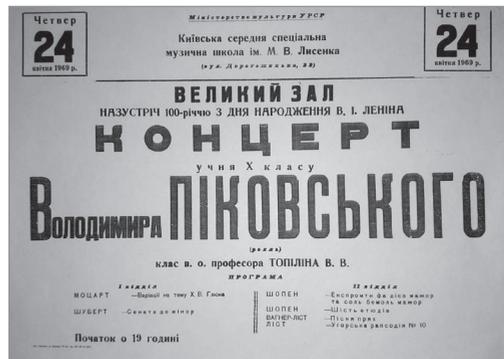
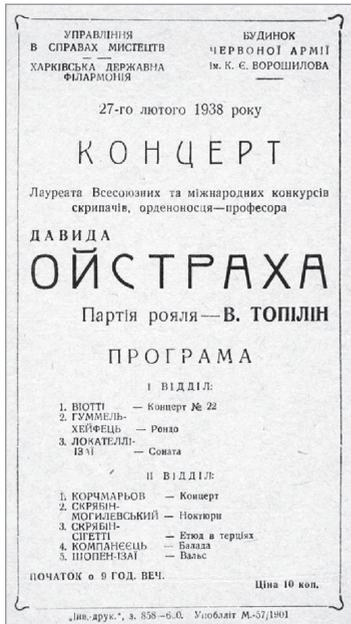


Афіша концерту в Баку
(1931 р.)



Афіша концерту у Харкові
(1931 р.)

← Афіша концерту у Харкові
(1938 р., фото Ю. Л. Щербініна)



Афіша концерту учня В. В. Топіліна
В. Піковського

Надає дружині
 публікаційного
 Меморіалу Визвольної
 війни в В. Косенко
 21/11/68

**Дарчий напис від дружини
 В. С. Косенка А. В. Косенко
 на книзі спогадів про
 В. С. Косенка**

Dem Herr Prof. Kopsch,
 im Namen meines Mannes
 herzlichsten Dank für die
 Verehrung mit den jungen
 Menschen.

Prof. Kopsch
 u. Prof. Rudolf Kopsch.

16. 5. 1969.

**Дарчий напис професора Лейпцигської
 консерваторії на книзі, присвяченій
 ювілею Лейпцигської консерваторії**



ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОБЛАСТНОЙ СОВЕТ
 ПО ТУРИЗМУ
 ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОБОЮ КУЛЬТУРНО-И
 СПОРТИВНОМУ

**БЛАГО-
 ДАР-
 НОСТЬ**

Товарищу Топилину В. В.
 За активное участие в общественной работе по орга-
 низации экскурсионных и культурно-массовых мероприя-
 тий во время путешествия на теплоходе
«А. С. Попов» в навигацию 1968 года.
 Директор Ремин
 турбазы теплохода
17 июля 1968 г.

Владимир Ремин

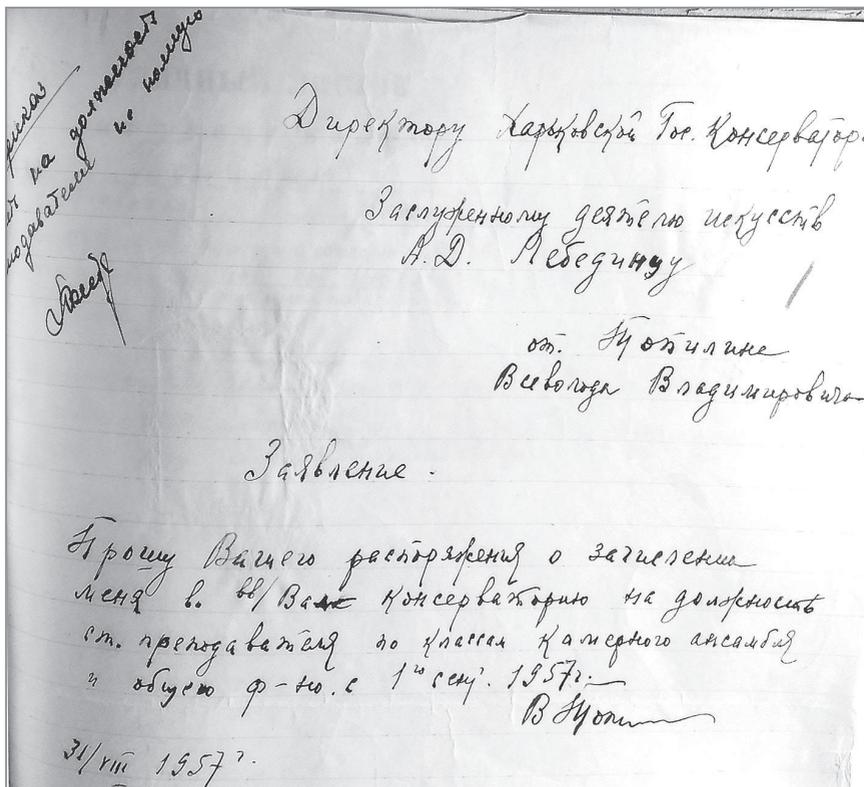


1-7711, № 217-200
 К-1018, 100-85

Подяка за активну участь в організації культурно-масових заходів



Фотодокументи різних років з архівів Харкова та Києва



Заява В. Топіліна про прийом на роботу до ХГК (1957 р.)

Директору Х.Т.У.
 ч.о. професора Лебединчу Г.Д.
 від ст. прес. Топіліна В.В.
 Заявлення.
 Вважаю стаття, що мене погодився вийти
 з площарь, в котрій я кохайне перебуваю,
 з винуватен перейти на основну роботу
 в ХСМШ.
 Прошу Вашого розпорядженія о переводи
 мене, як совмещател, не поставляти
 в 1-ю категорію 1960.
 30/11/60, Не позростало
 В.Топілін

Заява В. Топіліна про перехід на основну роботу до ХСМШ

Автобіографія

Я, Глопичин Всеволод Володимирович, народився в с. Ізюве бив. Південної губ. (Полтава) в 1908 р. в сім'ї військовослужбовця, політика в часи першої світової війни.

Дитинство пройшло в с. Песедани, нині Воронезької обл. з 1922 р. поселився з матір'ю та братом в с. Харківці. В 1932 р. переїхав в с. Москву, де проживав до 1941 р.

Трудову діяльність почав в 1922 р. в віці 14 років в 1-й сев. лікарні, с. Харківці, в категорії санітарів, продовжуючи займатися музикою та естетичним вихованням. В 1924 р. почала під керівництвом не музичальних працівників в Муз. студії Директора КДФ. Д.-Д., де я працював в категорії концертмейстера, а згодом педагога по кл. спец. ф-но до квітня 1929 р.

В 1927 р. поступив в Харків. Муз.-драм. інститут, який закінчив в 1928 р. по ф. арт. П. К. Пузенко.

С 1929 р. по 1932 р. працював в системі Укрфільму та Укр. Радіоцентру, як соліст та концертмейстер. С 1932 р. по 1941 р. переїхав в с. Москву, займаючись концертною діяльністю, головним

образом в ансамблі со скрипачем Д. Ойстерманом,
 работал в Москве, Всес. Радиокомитет
 и Всес. Газетный Центр
 В 1938 г. был принят в число аспирантов при
 Мос. Гос. Консерватории. Аспирантский стаж
 закончил под руководством прор. Г. Нейгауза
 в 1941 г.
 В июне 1941 г. вступил добровольно в ряды
 Нар. ополчения в Москве (89 Красноармей. дивизия)
 В октябре 1941 г., находясь в окружении, попал
 в плен, где находился до конца апреля 1945 г.
 В ноябре 1945 года вернулся в Советский Союз.
 В 1946 г. был осужден. Находился в заключении
 до декабря 1954 г., а затем в ссылке.
 Указом Президиума Верховного Совета СССР
 от 17 сент. 1955 г. из ссылки освобожден
 со снятием судимости.
 С декабря 1954 г. проживал в г. Краснодаре, где
 работал в Муз. училище в качестве педагога
 до июня 1956 г.
 В 1956 г. переехал на жительство в г. Карагану
 В течение 1956/57 гг. года работал в ХМ.
 а с 1957 г. в ХТК, а затем в ХСМД.

Сторінки автобіографії В. В. Топіліна
 (архів ХНУМ ім. І. П. Котляревського)



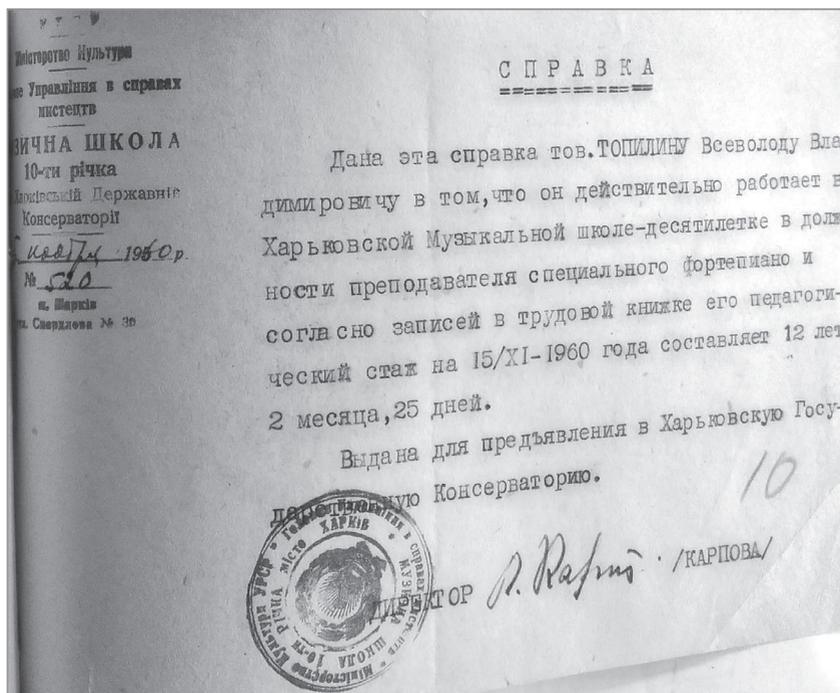
Моя мати, Губчилик Варвара Гаврилівна,
 1880 р.р., пенсіонерка, проживає в г. Керківце
 2^{ої} Холодногорської пер. №3.

Отаць Губчилик Володимир Іванович,
 1876 р.р., офіцер, був убитий во время першої
 мирової війни в 1916 р.

Брат, Губчилик Олег Володимирович, 1909 р.р.
 Військовий лікар, в настоящее время полковник.
 Закаса. Проживає: Пеннінград, г. Буццун
 ул. Кр. Артиллерист д. №4 кв. 11.

23/VIII 61. В. Пінчук

Сторінка автобіографії В. В. Топіліна
 (архів ХНУМ ім. І. П. Котляревського)



Довідка про педагогічний стаж В. В. Топіліна



ЛИЧНЫЙ ЛИСТОК
по учету кадров

Фамилия Шопилин
Имя Васильевич, отчество Владимирович
Пол муж. - 3. Год, число и м-ц рождения 1908 27-10-09
Место рождения г. Нов. Бив. Пюблицкой уез.
(Пюблицы) село, деревня, гор.л., район, область

Национальность русская 6. Соц. происхождение служащий
Партийность бесп. партстаж _____ партбилет № _____
месяц и год вступления _____ к/карточка _____

Состоите ли членом ВЛКСМ, с какого времени и № билета _____
Образование высшее

Название учебного заведения и его местонахождение	Факультет или отделение	Год поступления	Год окончания или ухода	Если не окончил, то с какого курса ушел	Какую специальность получил в результате окончания учебного заведения, указать № диплома или удостоверения
<u>Муз.-драм. институт</u> <u>г. Харьков</u>	<u>др.-п.</u>	<u>1927</u>	<u>1928</u>		<u>инженер-педагог</u> <u>Дипл. № 120/1936</u>
<u>Институт МГУ</u> <u>г. Москва</u>	<u>др.-п.</u>	<u>1938</u>	<u>1941</u>		<u>инженер-педагог</u> <u>Удосл. №</u>

Какими иностранными языками и языками народов СССР владеете французским
английским. Умение без словаря, могу общаться
читаете и переводите со словарем, читаете и можете общаться, владеете свободно

Ученая степень, ученое звание не имею
Каким имеете научные труды и изобретения не имею

13. Выполняемая работа с начала трудовой деятельности (включая учебу в высших и средних специальных учебных заведениях, военную службу, участие в партизанских отрядах и по совместительству)

При заполнении данного пункта учреждения, организации и предприятия необходимо именовать так, как они являлись в свое время, военную службу записывать с указанием должности.

Месяц и год		Должность с указанием учреждения, организации, предприятия, а также министерств (ведомств)	Местонахождение учреждения, организации, предприятия
исполн. должн.	увола		
1922	1923	рабочий 13 Сов. больницы	г. Харьков
1924	1924	консерватор, педагог	
		на ф. п.-о. Муз. (уч.) Директората НКД. С.	г. Харьков
1929	1932	Укр. Р. Ч. Востр. радио фод. и инж.-селик и констру- кционер	г. Харьков
1924	1928	Студент Харьк. Муз. - драм ин-та	г. Харьков
1932	1941	Москвич В. С. Р. О инженер	г. Москва
1938	1941	аспирант М. У. З.	г. Москва
1941	1956	педагог на ф. с. п. ф.-по Красноб. Муз. училище	г. Красноарм
1956	1957	педагог. Муз. училище	г. Харьков
1957	1960	ср. уч. Х. У. З.	г. Харьков
1960		ср. уч. Х. У. З. совм. с уч. п.	г. Харьков
1958		педагог Харьк. ср. муз. училища	г. Харьков

Перша та друга сторінка листка обліку кадрів
(архів ХНУМ ім. І. П. Котляревського)

16. Какже имете правительственные награды не награждался когда и кем награжден

17. Имее ли партизанский да Когда, кем, за что и какое положено поощрение да, лет

18. Отношение к воинской обязанности и воинское звание по возрасту. Узловой. снят с учета

Состав Состав Род войск Состав
 командный, политический, административный, технический и т. д.

19. Семейное положение в момент заполнения листка холост
мать Фабрицын Вербаде Гаврилович 1880 г.р.
 перечислить ядром семьи с указанным возрастом

20. Домашний адрес: г. Харьков ул. д. Маркса д. 13

28. августа 1961 г.
 дата заполнения 1961 г.

Личная подпись В. М. Овчин

(Работая, заполняющий листок, обязан о всех последующих изменениях (в образовании, партийности, ученой степени, ученом звании, наименовании и составе партийно-офицерского звания и т. п.) сообщать по месту жительства эти изменения в его личное дело).

Третя та четверта сторінки листка обліку кадрів
 (архів ХНУМ ім. І. П. Котляревського)

УРСР
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ

КІЇВСЬКА ДЕРЖАВНА ОРДЕНА ЛЕНІНА
КОНСЕРВАТОРІЯ

№ _____

Кієв, К. Маркса 1/3
Тел. 9-07-92



і.м. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

_____ 196 р.

ХАРАКТЕРИСТИКА

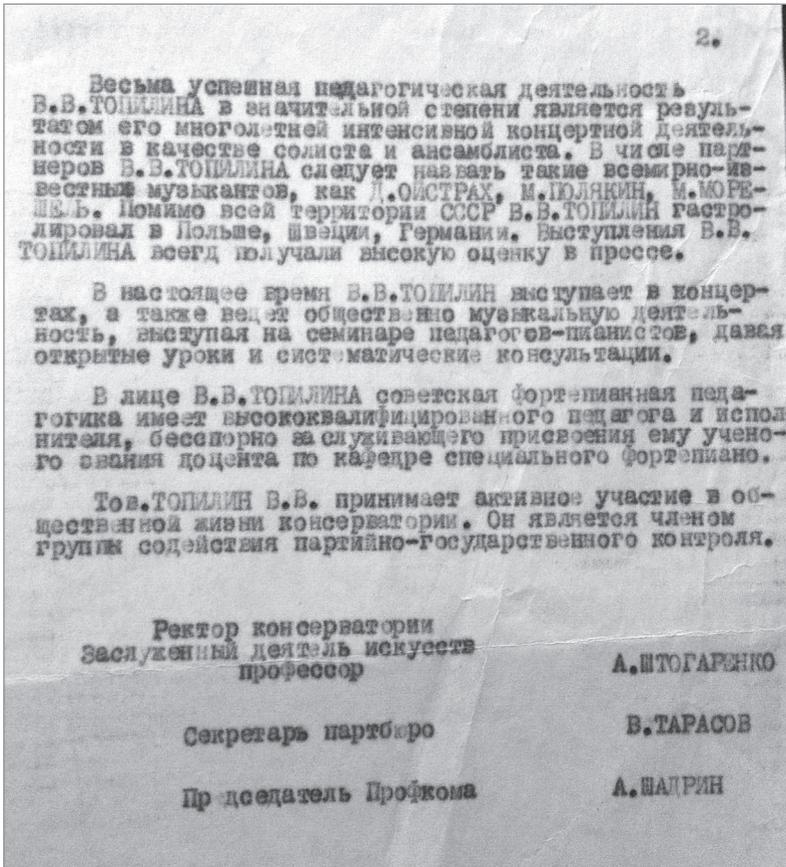
На и.о.доцента кафедри спеціального фортепіано, Київської консерваторії - тов.ТОПІЛІНА Всеволода Володимировича, 1908 года рожд., русского, беспартийного, образование высшее.

т.ТОПІЛІН В.В. был единогласно избран по конкурсу в 1962 г. на должность доцента кафедры специального фортепиано Киевской консерватории. В его лице Консерватория приобрела ведущего высококвалифицированного педагога.

Ученик Народного артиста СССР профессора Г.Г.Нейгауза, у которого он окончил аспирантуру при Московской консерватории, В.В.Топилин ко времени начала своей работы в Киевской консерватории имел десятилетний педагогический стаж и многолетний блестящий опыт концертно-исполнительской деятельности.

Обладая огромной эрудицией в области музыкальной литературы, прекрасным знанием всех тонкостей пианистического мастерства, безупречным вкусом и владая современной методикой обучения игре на фортепиано, В.В.ТОПІЛІН быстро завоевал авторитет среди педагогов и студентов фортепианного факультета и всей консерватории.

В его классе не прекращается тяга талантливых молодых учащихся. За сравнительно короткий срок своей деятельности в Киевской консерватории В.В.ТОПІЛІН сумел подготовить ряд юных талантливых пианистов, которым несомненно окажут в недалеком будущем честь советскому пианизму. На проведенных недавно республиканских смотрах учащихся-исполнителей консерваторий и муз.десятилеток, ученики В.В.Топилина /В.Селиховий, А.Битовский, В.Байков/ заняли первые места. Уровень их подготовки позволяет им давать самостоятельные концерты со сложной, ответственной программой.



Характеристика яку дано В. В. Топіліну при затвердженні його на посаді в. о. доцента кафедри спеціального фортепіано КДК



УРСР
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ

Копія.

КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА ОРДЕНА ЛЕНІНА
КОНСЕРВАТОРІЯ

№ 333
Київ, К. Маркса 1/3
Тел. 9-07-92

ім. П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО
16 июля 1962 года 22

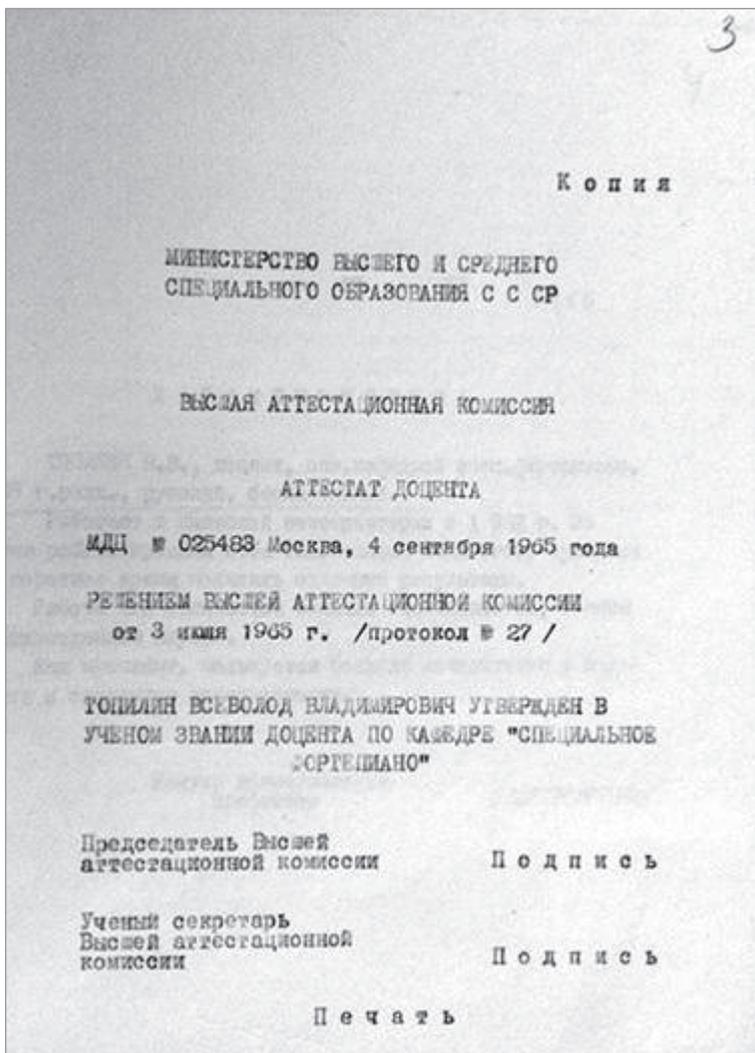
Тов. ТОПИЛИНУ В.В.
гор. Харьков, ул. К. Маркса
дом 19, кв. 1.

Согласно решения Совета Киевской Государственной ордена
Ленина консерватории им. П.И. ЧАЙКОВСКОГО от 14/VI-1962 г.
Вы избраны на должность доцента кафедры специального фортепиано

ИНСПЕКТОР КОНСЕРВАТОРИИ
ПО КАДРАМ / О. КАСАТКИНА /

ВЕРНО:

Довідка про прийом на роботу до Київської консерваторії



Копія аттестату доцента В. В. Топіліна, виданого ВАК СРСР



... Совета Киевской государственной
ордена Ленина консерватории им. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

№ 24 декабря 198г.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ проф. Павлюченко С.А.

ЧЛЕНЫ КОМИССИИ ст. преп. Козятник Н.В., преп. Белофастов О.П.

Заседание по присвоению почетного звания профессора
Шопилу Всеволоду Владимировичу

пленарно Совета 824 по прилагаемому списку 17

Кучево бюллетеней 17 членов Совета

урне обнаружено 17 бюллетеней

„Согласен“ 16

„ Не согласен“ —

„ Недействительный“ 1

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СЧЕТНОЙ КОМИССИИ Шопил

8. Коголь И.И.

9. Бойко М.Ф. Шопил

10. Гелло М.М.

11. Бгормичева М.И. Шопил

12. Завина А.С. Шопил

13. Козятник Н.В. Шопил

14. Миньоловская А.З.

15. Намиченко С.А. Шопил

16. Таранов Г.П. Шопил

17. Топляни В.В.

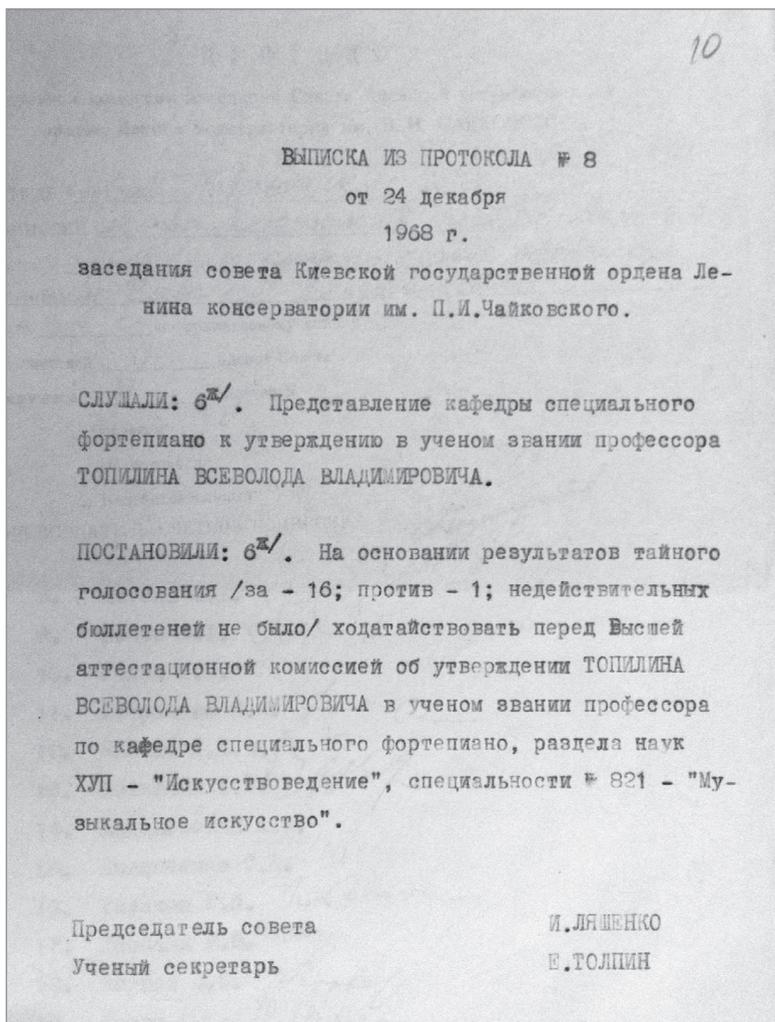
18. Чернов В.С. Шопил

19. Фреер А.Н. Шопил

20. Фогаронко А.Л.

21. Яблоцкий В.М. Шопил

22. Белофастов О.П. Шопил



Оригінал та витяг з протоколу засідання Ради КДК з приводу затвердження В. В. Топіліна у вченому званні професора кафедри спеціального фортепіано



25 декабря 1968

Дело № _____, поступило в Высшую Аттестационную комиссию
"_____" _____ 1968 года

С П Р А В К А

об утверждении ШОПИЛИНА ВАСИЛИЯ ВАСИЛЬЕВИЧА в ученом звании профессора по кафедре специального фортепиано без наличия ученой степени Киевской государственной ордена Ленина консерватории им. П.И.Чайковского.

1908 года рождения, русский, беспартийный.

Окончил в 1935 году фортепианный факультет Харьковского музыкально-драматического института и в 1941 году аспирантуру при Московской консерватории.

Практический стаж работы после окончания вуза - 26 лет:

- а/ 1935-1937 г.г. - пианист-солист и пианист Харьковской филармонии.
- б/ 1938-1941 г.г. - пианист БИКО, Московской филармонии и Московского Радиокомитета.
- в/ 1955-1956 г.г. - педагог специального фортепиано Красноярского музыкального училища.
- г/ 1956-1957 г.г. - педагог Харьковского музыкального училища.
- д/ 1957-1962 г.г. - старший преподаватель Харьковской консерватории.
- е/ 1962-1965 г.г. - и.о. доцента Киевской консерватории
- ж/ 1965-1967 г.г. - доцент Киевской консерватории
- з/ с 1961 г. - и.о. профессора и зав. кафедрой специального фортепиано Киевской консерватории.
- и/ 1967-1968 г.г. - зав. кафедрой спец. фортепиано и педагог Государственного музыкально-педагогического института.

Педагогический стаж в вузах - 11 лет:

- а/ 1957-1962 г.г. - старший преподаватель Харьковской государственной консерватории.

р/с 1963 года - и.о. профессора кафедры специального фортепиано Киевской консерватории.

Выбран по конкурсу и утверждён в должности профессора приказом № 7 от 2 января 1967 года ректора Киевской консерватории.

Краткая хроника жизни :

В.В.Топіліна обладает огромной эрудицией в области музыкальной литературы, прекрасным знанием всех тонкостей исполнительского мастерства, безупречным вкусом; владеет славянскими языками обучая игре на фортепиано.

В его классе не прообразуются типы талантливых молодых музыкантов.

На последнем государственном конкурсе из пяти тысяч человек среди студентов В.В.Топіліна были отмечены следующие заслуги.

В течение многих лет численно отличает концертную деятельность в качестве солиста и ансамблиста. Его партнерами были А.Оботрак, А.Сонякин, А.Шаровая и др.

В.В.Топіліна гастролировала в СССР, Польше, Швеции, Германии, получая высшую оценку в Лоссае.

В последние годы В.В.Топіліна с большим успехом сотрудничает в составе ансамбля с ягуэлатом международных конкурсов О.В.Козлов.

Активным учебно-методическим работам В.В.Топіліна занимается в педагогической трической школе специально для педагогов Рокотовского и доктрального музыкально-педагогического института, Киевской консерватории, а также в музыкальном училище. Много выступает с лекциями, докладами и семинарами уроками по вопросам исполнительства, исполнительского мастерства, фортепианной методики и др.

Совет 24 декабря 1968 г. голосовал: "за" - 10, "против" - 0, неподготовительных баллотов - 1.

Учедный секретарь

/: /

Довідка про затвердження В. В. Топіліна із зазначенням практичного та педагогічного стажу у ВНЗ



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Білокур Світлана Нікодимівна – доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

Бойков В'ячеслав Григорович (1947–2012) – піаніст, педагог, випускник аспірантури КДК (клас В. В. Топіліна), був професором та завідувачем кафедрою ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва.

Вітовський Олександр Юрійович – піаніст, педагог, випускник КДК (клас В. В. Топіліна), Заслужений артист України. У 1966–1967 – викладач кафедри спеціального фортепіано Київської консерваторії; в 1967–2004 – професор кафедри спеціального фортепіано Донецької консерваторії. З 2004 живе в Німеччині, виступає з сольними концертами та у складі ансамблів.

Глаголев Валерій Федорович – піаніст, педагог, випускник Красноярського музичного училища і Новосибірської державної консерваторії, від 1993 – Заслужений працівник культури Росії, від 1999 і донині – викладач музичної школи у місті Саяногорську.

Гусєв Ігор Іванович – піаніст, педагог, Заслужений працівник культури України, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ ім. І. П. Чайковського, вихованець В. В. Топіліна.

Дубров Марк – піаніст. Закінчив Донецьке музичне училище і Донецький музично педагогічний-інститут (клас учнів В. В. Топіліна – Е. І. Попової і В. Я. Бакіса). Працює викладачем фортепіано в консерваторіях у регіоні Хайфи (Ізраїль). Художній керівник і диригент хору «Donna Maris».

Євдокимов Сергій Анатолійович – професор кафедри струнно-смічкових інструментів ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Випускник Львівської консерваторії, клас Д. М. Лекгера та Б. Д. Каськіва; асистентури-стажування Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського, творчий керівник – Б. Которович. З 1976 викладав у Донецькій консерваторії ім. С. С. Прокоф'єва, де у 1979–1987 завідував кафедрою струнно-смічкових інструментів. У 1987–90 працював за контрактом у консерваторії міста Алеппо (Сирія). З 1992 до нинішнього часу викладає у ХНУМ ім. І. П. Котляревського



Єрмаков Віктор Володимирович – викладач-методист Київської ДШМ № 1.

Задерацька Алла Пилипівна – піаністка, педагог. Професор кафедри спеціального фортепіано № 1 НМАУ ім. І. П. Чайковського, вихованка О. Л. Ейдельмана.

Коровай Надія Анатоліївна – піаністка, педагог. Після закінчення Ростовського державного музично-педагогічного інституту працювала провідним концертмейстером і педагогом в ряді музичних училищ і у спеціальній школі при Державному музично-педагогічному інституті імені М. М. Іпполітова-Іванова в Москві.

Карцуб Маргарита Павлівна. Після закінчення КДК (клас В. В. Топіліна, 1967) стала викладачем Черкаського музичного училища, де працює донині вже 50 років. Під час навчання в консерваторії працювала концертмейстером у класах М. Канерштейна, Н. Рахліна, О. Пархоменко, Є. Бучинської та ін. Паралельно з викладацькою діяльністю в училищі працювала концертмейстером Черкаської філармонії, а також солісткою камерного та симфонічного оркестрів.

Козіна (Здоренко) Наталія Петрівна – Заслужений діяч мистецтв України.

Корженко (Гузенко) Лариса Петрівна – педагог відділу спеціального фортепіано в Миколаївському вищому музичному училищі.

Круценко (Сапельник) Лариса Семенівна – концертмейстер кафедри скрипки НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Куц Галина Іванівна – Заслужений працівник культури Хакасії і Росії; довгий час працювала в Абаканському музичному училищі; зараз – викладач ДШМ № 5 міста Брянська.

Лібероль Нінель Борисівна – найстаріший музикознавець Харкова.

Лозова Вікторія Іванівна (1933–2000) – піаністка, педагог. Закінчила ХДК (1955, клас А. Л. Лунца). Стажувалася у Н. Є. Перельмана в Ленінградській, В. В. Сечкіна в Київській, С. А. Бунатян в Єрванській, М. С. Воскресенського в Московській консерваторіях; у своїх старших харківських колег – проф. В. В. Топіліна та І. М. Полян. Від 1997 – була доцентом кафедри спеціального фортепіано ХДІМ.

Максимов Олексій Борисович – піаніст, педагог, доцент кафедри спеціального фортепіано ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва. Навчався



у О. Л. Ейдельмана (ЛДК ім. М. В. Лисенка), а також у В. В. Топіліна, В. С. Белова, О. О. Олександрова і М. П. Сука (КДК ім. П. І. Чайковського). З 1993 працював як запрошений професор в Музичній Академії ім. К. Шимановського (Катовіце, Польща).

Новіков В'ячеслав – піаніст, випускник КДК (клас В. В. Топіліна). З 1989 живе і працює в Фінляндії. У 1992–1998 викладав в Музичній академії ім. Я. Сібеліуса. З 1998 викладає в Естонській Академії Музики і Театру. Виступав із сольними і камерними концертами в країнах Європи, в Японії, Південній Кореї, Бразилії, Росії та Україні. Співпрацював з відомими диригентами, такими як Юкка-Пекка Сарасте, Неємія Ярві, Андрес Мустонен, Юрій Альперт. Від 1994 щорічно брав участь у фестивалі камерної музики в Кухмо (Фінляндія). Лауреат державної премії за розвиток фінської культури (2012).

Ольшанська Лариса Яківна – піаністка, педагог Сумського вищого училища мистецтв і культури ім. Д. С. Бортнянського.

Пригун Олена Вікторівна – піаністка, кандидат мистецтвознавства, лауреат всеросійського і міжнародних конкурсів, заслужений працівник вищої школи Красноярського краю, професор. Випускниця ГМШ ім. Гнесіних. З 1981 року працює на кафедрі камерного ансамблю та концертмейстерської підготовки в Красноярській академії музики і театру.

Петрова Ольга Володимирівна – концертмейстер та педагог ХМУ ім. Б. Лятошинського.

Піковський Володимир Михайлович – піаніст, вихованець КССМШ по класу В. Топіліна. Протягом останніх 25 років працює педагогом спеціального фортепіано в музичних школах Ізраїлю.

Ржанов Євген Олександрович – піаніст, педагог, Заслужений артист України (1969), лауреат Міжнародного конкурсу піаністів у Брюсселі (1964). У 1964–1985 працював в Київській консерваторії, останні 5 років на посаді професора, завідуючого кафедрою спеціального фортепіано. У 1986–1992 соліст Республіканського будинку органної і камерної музики. З 1992–2011 жив і працював у ФРН. Зараз є професором інституту музики ім Р. М. Глієра.

Сиротін Ілля Давидович – альтист, диригент, педагог, випускник ХДК. У 1991–1996 – концертмейстер групи альтів Російського державного симфонічного оркестру кінематографії і Російсько-япон-



ського симфонічного оркестру KIREN. У 1997–2012 – іноземний фахівець-професор класу камерного ансамблю і професор-диригент камерного оркестру Державної консерваторії Анкари (Туреччина).

Снігірьов Олександр Михайлович (1930–2003) – піаніст, педагог (у ХДК та КДК), доцент, згодом – професор, завідуючий кафедрою спеціального фортепіано № 1 НМАУ ім. П. І. Чайковського, засновник та керівник благодійного фонду допомоги молодим піаністам, благодійного фестивалю «Regina-Vladimir Horowitz in Memoriam», президент української асоціації піаністів-лауреатів міжнародних конкурсів, автор дослідження «Піаністи України ХХ століття».

Степаненко Михайло Борисович – композитор, піаніст, музикознавець, Народний артист України, Заслужений діяч мистецтв України, Заслужений діяч мистецтв Російської Федерації, кандидат мистецтвознавства, професор. Закінчив Київську консерваторію за фахом «фортепіано» (1966) та «композиція» (1971). З 1967 працює на кафедрі спеціального фортепіано в Київській консерваторії, в даний час – професор, завідувач кафедрою.

Суслін Віктор Овсійович (1942–2012) – піаніст та композитор, випускник ХССМШ (клас фортепіано В. В. Топіліна, композиції – І. М. Дубініна, Л. М. Булгакова), ДМПШ ім. Гнесіних (клас фортепіано А. Г. Ведернікова, композиції М. Пейко), викладав у МДК ім. П. І. Чайковського. Від 1981 жив у Німеччині, викладав у музичній академії міста Любека, редагував твори сучасних російських композиторів і видавав власні твори у видавництві Сікорського. Займався музично-видавничою діяльністю у складі дирекції видавництва «Біляїв».

Тахаєва Ірина Борисівна – концертмейстер кафедри скрипки Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Фадєєва Катерина Вікторівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Фейгін Григорій Якович – скрипаль, камерний виконавець, педагог. Закінчив Харківську муздесятирічку по класу А. А. Ліщинського та Московську консерваторію і аспірантуру по класу Д. Ф. Ойстраха та Д. М. Циганова. Лауреат всесвітнього фестивалю демократичної молоді і студентів, тричі був призером всесоюзних конкурсів, лауреат



Міжнародного конкурсу скрипалів у Празі (1964). З 1995 – професор Токійської музичної академії Мусашино (Японія).

Хенкіна Нонна Львівна – колишній концертмейстер і керівник педагогічної практики в ХДК. Нині живе в Нью-Йорку (США).

Шабалтіна Світлана Марківна – професор кафедри старовинної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Шукайло Валентина Федорівна – професор кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Випускниця ХДК (1963, клас А. Л. Лунца), факультету підвищення кваліфікації МГК ім. П. І. Чайковського (керівник – Л. Власенко). Об'єднує педагогічну діяльність з науково-методичною та виконавською; в її репертуарі монографічні програми з творів Метнера, Шопена, Шумана.

Юшкевич Сергій Юрійович – піаніст та педагог. Заслужений артист України. Навчався у ХССМШ-і та ЦМШ (Москва), випускник МДК ім. П. І. Чайковського (клас В. К. Мержанова). Лауреат міжнародного конкурсу Королеви Єлизавети у Брюсселі (Бельгія). Від 1976 працює на кафедрі спеціального фортепіано ХДІМ (тепер ХНУМ ім. І. П. Котляревського), від 2016 – професор.



ЗМІСТ TABLE OF CONTENTS

Передмова	5
Abstract	19

Частина перша

Canto sospeso / Перервана пісня

Дитинство, Отроцтво, Юність

Батьки, родина. Генеалогічне коріння	24
Рання юність. «Топілінські університети». Роки навчання (1922–1928)	36

Роки творчого зростання та слави (1929–1941)

Харківський період (1929–1932)	49
Московський період (1932–1941 рр.)	57
Роки «мандрів і випробувань» (1941–1955)	79

Повернення у професію (1955–1970 р.р.)

Красноярський період (1955–1956 рр.)	88
Другий харківський період (1956–1962)	95
Київський період (1962–1970)	106
Школа Топіліна (замість висновку)	125



Частина друга

Матеріали до творчої біографії В. В. Топіліна.

Спогади. Статті. Дослідження

Из рассказов В. В. Топилина (в записи М. Б. Степаненко)	134
БЕЛОКУР С. Н. Мои первые учителя	138
БОЙКОВ В. Г., ВИТОВСЬКИЙ О. І. Згадуючи професора	140
БОЙКОВ В. Г., ВИТОВСКИЙ А. И. О работе над фортепианной фактурой в классе В. В. Топилина	145
ВИТОВСКИЙ А. Ю. «Любишь музыку – играй!»	162
ВИТОВСКИЙ А. Ю. О В. В. Топилине: записки ученика	168
ГЛАГОЛЕВ В. В. «Его игра сформировала мое музыкальное сознание, представления и вкус»	184
ГУССОВ І. І. Креативні методики виховання музиканта. У майстерні В. В. Топіліна	200
ДУБРОВ М. М. Воспоминание детства	202
ЕВДОКИМОВ С. А. В. В. Топилин и его ученики	204
ЕРМАКОВ В. В., ФАДЕЕВА Е. В. Всеволод Владимирович Топилин: великий музикант и пианист	205
ЗАДЕРАЦЬКА А. П. Всеволод Володимирович Топілін	213
КАРАВАЙ Н. А. Воспоминания о великом музыканте с трагической судьбой	215
КАРЦУБ М. П. Преданность музыке	218
КОЗИНА Н. П. Воспоминания об учителе	222
КОРЖЕНКО Л. П. Он научил меня слышать музыку	225
КРУЦЕНКО Л. С. «Крупная личность, мощный музыкант»	227
КУЦГ. И. Памятные мгновения	231
ЛИБЕРОЛЬ Н. Б. Отзвук необыкновенного урока	232



ЛОЗОВАЯ В. И. Аристократ духа	237
МАКСИМОВ А. Б. Незабываемые уроки-потрясения	239
НОВИКОВ В. Г. Из письма к матери	247
НОВИКОВ В. Г. Размышления о музыке, музыканте, учителе	248
ОЛЬШАНСКАЯ Л. Я. Воспоминания о В. В. Топилине	251
ПЕТРОВА О. В. Светлой памяти моего учителя посвящается	253
ПИКОВСКИЙ В. М. Рядом с учителем	256
ПРЫГУН Е. В. Всеволод Владимирович Топилин. Повороты судьбы ...	260
РЖАНОВ Е. А. Мои встречи с Всеволодом Владимировичем Топилиным	267
СИРОТИН И. Д. Слово о В. В. Топилине	270
СНЕГІРЬОВ О. М. «Дуже багато розкрив мені Топілін»	273
СТЕПАНЕНКО М. Б. Асистент Г. Нейгауза – Всеволод Топілін (матеріали до біографії)	280
СУСЛИН В. Е. Всеволод Владимирович Топилин	285
ТАХАЕВА И. Б. Чудо-уроки гения	294
ФЕЙГИН Г. Я. В памяти навечно	295
ХЕНКИНА Н. Л. Мой Топилин (воспоминания его ученицы)	298
ШАБАЛТИНА С. М. «Звуки и ароматы реют...»	303
ШУКАЙЛО В. Ф. О прошлом и настоящем	306
ЮШКЕВИЧ С. Ю. «Сева»	311
Часть 1. Из лабиринтов памяти	311
Глава 1. Знакомство	311
Глава 2. Дальнейшие встречи	315
Глава 3. Исполнительские указания	320
Часть 2. По струнам истории	328
Прелюдия	328
Глава 1. Крещендо	334
Глава 2. Ludus fate – игра судьбы	360
Постлюдия	391



БІБЛІОГРАФІЯ406

ДОДАТКИ

Додаток 1. Список аудио- и відеозаписів В. В. Топіліна409

Додаток 2. Світлини та копії документів різних років 415

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ445

Наукове видання

**Олена Григорівна
Пінчук**

**CANTO SOSPESO/
ПЕРЕРВАНА ПІСНЯ:
КНИГА ПРО В. В. ТОПІЛІНА**

Монографія

Комп'ютерна верстка: О. Б. Мальцев

Підписано до друку 27.09.2018. Формат 60 x 84 1/16.

Умов. др. арк. 25,8. Об. вид арк. 28,0.

Зам. № ЕП -08/10/1-18. Тираж 100 прим.

Видавництво «Естет Прінт»

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 6381 від 3.09.2018

тел.: +38(057) 751-15-95

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*