

## УРОКИ М. Л. РОСТРОПОВИЧА – АККОМПАНИАТОРА

**А. Н. Юдин,**

Российский государственный педагогический университет  
имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

**Аннотация.** В статье представлен первый опыт анализа исполнительской деятельности М. Л. Ростроповича в качестве пианиста-аккомпаниатора. Данная сторона творчества прославленного виолончелиста традиционно находится в тени и по сравнению со всеми остальными мало изучена. Между тем сохранившиеся материалы (в том числе и звукозаписывающие) убеждают в том, что обсуждаемое явление совершенно уникально и занимает особое место в истории исполнительского искусства. Кроме того, эта проблематика является одной из тем нового учебного курса «История и теория аккомпаниаторского искусства», который автор читает в РГПУ им. А. И. Герцена (Институт театра, музыки и хореографии). Деятельность М. Л. Ростроповича в этой области – прекрасный материал, дающий возможность познать принципы концертмейстерской работы мастера и тем самым принести пользу не только будущим аккомпаниаторам, но и тем, кто намеревается посвятить себя педагогической деятельности. Поэтому их изучение представляется важным в процессе подготовки пианистов, специализирующихся как в концертмейстерской, так и в педагогической сферах.

**Ключевые слова:** Мстислав Ростропович, пианист-аккомпаниатор, вокалисты, Галина Вишневская, методика концертмейстерской и педагогической работы.

**Summary.** The article offers the first attempt to analyze Mstislav Rostropovich as a piano accompanist. This aspect of the renowned cello performer's achievement compared to the other has so far been mostly neglected. However, the extant materials (including records) show that the phenomenon in question is quite unique and holds a special place in the history of the performing art. Besides, the subject is part of the new teaching course "History and Theory of the Art of Accompaniment" taught by the author in the Alexander Herzen Russian State Pedagogical University (Institute of Theater, Music and Choreography). The efforts of Mstislav Rostropovich in this field provide excellent materials for examination of the musician's engagement as an accompanist, which could be useful for both future accompanists and music teachers. Their study, therefore, seems important in the process of training piano performers majoring in both education and accompaniment.

**Keywords:** Mstislav Rostropovich, piano accompanist, vocalists, Galina Vishneuskaya, methods of accompaniment and teaching.

Деятельность пианиста даёт мне бездну музыкальных наслаждений, ничуть не меньшую, чем виолончель.

*М. Л. Ростропович* (цит. по: [1, с. 41])

**В** современном мире слова нередко теряют своё исконное значение. Случается это от частого и небрежного их употребления. В результате подобной неряшливости речи происходит своеобразная девальвация их смысла<sup>1</sup>. Такая судьба постигла и слово «гений» (от *лат.* *genius* – дух). Гением в русском языке принято называть человека, чьи интеллектуальные и творческие способности многократно превосходят средние, а гениальность – это проявление высшей степени одарённости. Об этом, к сожалению, нередко забывают, и с экранов наших телевизоров мы всё чаще слышим, как гениями именуют в лучшем случае просто одарённых людей, а в худшем – используют это слово для обозначения ничего не значащей фигуры речи. Истинные же гении появляются в разных областях человеческой жизни довольно редко, и в результате их деятельности человечество получает великие открытия, обретает прекрасные образцы искусства.

Безусловно, одним из таких гениев был великий музыкант и гражданин Мстислав Леопольдович Ростропович (1927–2007), редкий пример соединения творческого гения с величайшими проявлениями гуманизма. По словам моего покойного друга, пианиста Игоря Урьяша (1965–2014), которому посчастливилось играть с Ростропови-

чем в ансамбле, период творческого и просто человеческого общения с великим музыкантом стал для него счастливейшим периодом жизни. Как известно, музыкальная и общественная деятельность Ростроповича настолько велика и значима, что трудно найти человека, не знающего его имени. Думаю, не погрешу против истины, если скажу, что в настоящее время он является самым известным музыкантом планеты. Речь идёт не о виолончелисте, а о Музыканте, ибо его музыкальный гений перерастает рамки блестящего исполнителя-виолончелиста и проявляет себя в области дирижирования, педагогики и фортепианного исполнительства. Всё говорит о том, что М. Ростропович был выдающимся пианистом и в этой области он проявил себя, прежде всего, как пианист-аккомпаниатор. И об этом совершенно уникальном в истории исполнительского искусства явлении пойдёт речь в предлагаемой статье.

Прежде всего необходимо понять, что же связывало маэстро с фортепиано и насколько глубокой была эта связь. Интересно, что исторически Мстислав Леопольдович был потомственным пианистом. Его дед по отцовской линии Витольд Ростропович (1856–1913) был в своё время известным педагогом-пианистом, автором ряда методических пособий

<sup>1</sup> Здесь не место рассуждать о причинах данного явления, это, скорее, задача учёных-филологов, но совершенно очевидно, что названная проблема является лишь одной из многих современных «болезней» языка.

для юных музыкантов. Эти сборники состояли из произведений музыкальной классики и его собственных сочинений. Леопольд Ростропович (сын Витольда и отец Мстислава) также был высокопрофессиональным пианистом, ибо, прежде чем сделать окончательный выбор в пользу виолончели, он получил основательную подготовку в Петербургской консерватории по двум направлениям – по классу виолончели А. В. Вержбиловича (1850–1911) и классу фортепиано А. Н. Есиповой (1851–1914). Этот путь повторит и его сын, обучаясь в Московской консерватории по классу виолончели у Семёна Матвеевича Козолупова (1884–1961), а по классу фортепиано у первого заведующего кафедрой общего фортепиано, ученика знаменитого К. Н. Игумнова (1873–1948) – профессора Николая Николаевича Кувшинникова (1888–1970).

О профессиональной подготовке, полученной Ростроповичем в классе Кувшинникова, можно судить хотя бы по тому, что на выпускном экзамене им был исполнен Второй фортепианный концерт С. Рахманинова, одно из сложнейших фортепианных сочинений. Кроме того, нельзя забывать, что мать М. Ростроповича Софья Николаевна Федотова (1891–1971) также была выдающейся пианисткой, ученицей самого К. Н. Игумнова. Таковы глубокие исторические и профессионально-генеалогические связи музыканта с фортепиано. Очевидно, отсюда истоки его известного высказывания о том, что «фортепиано – фундамент инструментализма» [2, с. 28). Представляется, что этими словами выражена мысль о том, что вся профессиональная эрудиция, все музыкально-теоретические знания и

осмысление самого музыкального материала невозможны без владения фортепиано.

В самом деле, если виолончелист (скрипач, флейтист и т. д.) знает только исполняемый им музыкальный материал и не способен хотя бы в общих чертах воспроизвести партию рояля (или переложение партии оркестра), то его знакомство с музыкой в лучшем случае состоится лишь наполовину. Не говоря уже о том, насколько губительным это оказывается в разного рода ансамблях с участием фортепиано – именно в ансамбле, как нигде, становится ясна его роль как «музыкального фундамента». Можно, конечно, услышать звучание рояля во время совместных репетиций, но насколько глубже музыкант будет знать исполняемую им музыку, если сможет самостоятельно познакомиться с партией фортепиано. Не менее важно владение этим инструментом при изучении таких музыкально-теоретических дисциплин, как гармония, теория музыки, полифония, не говоря уже об анализе музыкальных форм. Кроме того, в таком расширенном понимании участия фортепиано в ансамбле можно видеть продолжение традиции, берущей своё начало ещё в XIX столетии, когда понятие «музыкант» вбирало в себя много больше, чем ныне. Музыкант – это и исполнитель (как правило, на нескольких инструментах), и композитор. Все предки М. Ростроповича по отцовской линии были сочинителями, да и сам он, не считая себя профессиональным композитором, сочинял музыку. Сюда же следует добавить ещё две важные функции, входившие в обязательное представление о музыканте, – импровизатор, а зачастую и дирижёр.

В одном из интервью, данных ещё в 1968 году сотрудникам журнала «Музыкальная жизнь», Мстислав Леопольдович так говорил об этом: «...поскольку я играю на виолончели, на рояле и пытаюсь руководить оркестром<sup>2</sup>, то считаю себя *музыкантом* (курсив мой. – А. Ю.). И горжусь этим... учась в консерватории, я с большим увлечением занимался по композиции. А быть музыкантом – это хорошо для исполнителя любой специальности» [3, с. 6].

Совершенно очевидно, что в заключении процитированного высказывания М. Ростропович говорил о музыканте, способном выйти за пределы профессионального мышления, касающегося узких исполнительских проблем, связанных исключительно со своим инструментом. И подтверждением тому служит невероятное количество мастер-классов, данных маэстро по всему миру не только для виолончелистов, но и для пианистов, певцов и многих других исполнителей. Это были занятия выдающегося музыканта со своими младшими коллегами, и на его открытых уроках вопрос о том, на каком инструменте играет тот или иной ученик, приобретал второстепенное значение.

В этой связи также небезынтересен вопрос о некоторых педагогических принципах Ростроповича, которых он придерживался, занимаясь со своими студентами ещё в Московской консерватории. По свидетельству многих музыкантов, близко знавших маэстро (да и по его собственным словам), занимаясь со своими учениками, он практически никогда не брал в руки виолончель, а иллюстрировал

все свои замечания и рекомендации игрой на рояле. На первый взгляд это кажется странным. Ведь трудно представить, допустим, педагога-пианиста, готового взять в руки виолончель в процессе работы с учеником (даже если предположить, что он владеет не только игрой на фортепиано)! Думается, что, в первую очередь, такой способ ведения урока является практическим следствием той самой мысли о фортепиано как о фундаменте, инструменте, на котором можно выразить очень многое, даже оркестровые краски. Именно поэтому пианисту в его педагогической работе нет надобности прибегать к «помощи» другого инструмента.

Помимо этого, демонстрируя ту или иную свою мысль на рояле, Ростропович преследовал ещё одну чисто педагогическую цель. Ведь в этом случае ученик не имеет возможности продублировать, скопировать ту или иную фразу, так как очевидно, что технические средства у инструментов различны. Но логику мысли (логику музыкальной фразы) студент поймёт и попытается найти средства для её выражения на своём инструменте самостоятельно. Именно нежеланием слепого повторения игры мастера объясняется и то, что учитель часто играл ту или иную музыкальную фразу в иной фактуре и даже в других гармониях (!). Более того, иллюстрируя ту или иную свою мысль, Ростропович свободно обращался к фрагментам из опер, симфоний, квартетов, фортепианных сонат, исполняя эту музыку на рояле исключительно наизусть.

Безусловно, только свободное владение фортепиано давало такую

<sup>2</sup> М. Ростропович не считал себя настоящим дирижёром, очевидно, подразумевая под этим отсутствие специальной профессиональной подготовки.

возможность (см. об этом [3, с. 7]). Да и в собственной сольной исполнительской практике для разучивания новых виолончельных произведений Ростропович использовал рояль, предварительно выучив именно на фортепиано всю партию виолончели и аккомпанемент к ней. Таким образом, только опершись на фундамент, разобрав подробнейшим образом всю музыкальную ткань, он переходил к техническому овладению материалом на своём инструменте. Не случайно ему принадлежат слова, что «владение роялем – это, пожалуй, 50 процентов моего успеха как виолончелиста» [Там же].

Кроме того, владение фортепиано давало прославленному музыканту дополнительные возможности и расширяло его художественную эрудицию и исполнительские возможности, не позволяя замыкаться только в рамках виолончельного репертуара. И в этой области он, прежде всего, мог проявить себя как пианист-аккомпаниатор. Вероника Леопольдовна Ростропович (1925–2006), скрипачка, родная сестра маэстро, вспоминала: «У нас не было денег на аккомпаниатора-концертмейстера, чтобы я могла участвовать в конкурсах на вакантные места в оркестрах. <...> Меня спас Слава. Он мне аккомпанировал на фортепиано. Всегда! Он же феноменальный пианист. <...> Просто потрясающе играл на рояле» [2, с. 41]. В этих словах слышится искреннее восхищение аккомпаниаторским мастерством брата, способного своим сопровождением в незначительной степени содействовать успеху солиста. Совершенно естественно, что аккомпанировал Ростропович и своим ученикам, выступая при этом сразу в нескольких ипостасях:

- пианиста-концертмейстера высочайшего уровня, глубоко знакомого с особенностями солирующего инструмента;
- педагога, воплощающего вместе с учеником поставленные перед ним задачи;
- дирижёра (в особенности, когда исполнялись произведения для солирующей виолончели с оркестром в фортепианном переложении);
- и (до некоторой степени) режиссёра, выстраивающего план и логику драматургического развития произведения.

Интересно также отметить, что чаще всего Ростропович аккомпанировал в классе наизусть. Это, безусловно, противоречит общепринятым нормам. Однако его знание исполняемой музыки было невероятно полным и всеобъемлющим – казалось, что он играл по незримым нотам, неизменно присутствующим в его сознании.

Одна из самых ярких характеристик Ростроповича – вокального аккомпаниатора была дана в журнале «Советская музыка», в статье, посвящённой постановке оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в Большом театре, где маэстро выступал в качестве дирижёра. Несмотря на то что речь в ней идёт о дирижёрском, а не фортепианном аккомпанементе, в этом отзыве-рецензии очень точно отмечены общие принципы, которыми руководствовался музыкант, выступая в роли аккомпаниатора. По мнению автора статьи, его задача в данном случае «не сводится к чуткому аккомпанементу. Он всегда выступает полноправным исполнителем, несущим определённую нагрузку в раскрытии драматургии» [4, с. 63]. Далее в той же статье сказано: «Ростропо-

вич достигает идеального ансамбля с певцом. Голос естественно вплетается в развитие оркестровой ткани, и мы слышим не арию под аккомпанемент оркестра, а воспринимаем музыку в целостном звучании всех её компонентов» [4, с. 65].

Все эти слова можно отнести и к пианисту Ростроповичу. Достаточно послушать лишь несколько из сохранившихся аудиозаписей, чтобы убедиться в том, что звучащие с его аккомпанементом романсы в большой степени опираются на фортепианную партию как музыкальный фундамент, и мы невольно говорим не об идеальном сопровождении, а об идеальном звучании произведения, в котором солист и пианист составляют единое целое.

Совершенно уникальным является также тот факт, что, будучи в первую очередь виолончелистом-солистом, Ростропович абсолютно безупречен как пианист не только в ансамблевом отношении, но и в техническом. Понятно, что он не мог уделять фортепианной технике достаточно время, по крайней мере, хоть как-то соизмеримое с тем, что он уделял виолончели. А ведь в его концертмейстерский репертуар входили очень сложные с точки зрения техники исполнения произведения, такие, например, как «Сатиры» Д. Шостаковича, «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского и многие другие. Что же позволяло ему всегда находиться на вершине владения фортепиано?

Представляется, что здесь сыграли свою роль два фактора. Прежде всего гениальная одарённость исполнителя, позволившая в некоторой степени «не замечать» технических преград на пути к звучащему идеалу

(быть может, сравнение будет не совсем корректным, но вспомним легенду о В. А. Моцарте-ребёнке, впервые взявшем в руки скрипку и заигравшем на ней, несмотря на отсутствие первоначальных навыков). Вторая же причина, скорее всего, связана с определённым психологическим настроем музыканта, выходявшего на сцену именно в роли аккомпаниатора. Возможно, если бы ему пришлось выступить в роли солиста, то технических «потерь» было бы больше. Ведь во время концерта всё внимание пианиста-концертмейстера направлено на солиста и своя партия в какой-то степени воспринимается как нечто подчинённое, существующее лишь в той мере, в какой это необходимо певцу. Некоторым исполнителям это даёт большую психологическую свободу, нежели при сольном исполнении.

Безусловно, самое яркое своё воплощение талант Ростроповича-пианиста получил в совместной работе с его женой, выдающейся русской певицей Галиной Павловной Вишневской (1926–2012). Их творческое содружество послужило причиной появления многих музыкально-художественных исполнений. К счастью, остались аудио- и видеозаписи, дающие возможность получить представление об этом блестящем дуэте, прикоснуться ко многим из прекрасных шедевров вокальной музыки, которые можно рассматривать в качестве образцов исполнения, близкого к идеальному. Прекрасный голос Вишневской в сочетании с тончайшим, мастерским сопровождением М. Ростроповича производит сильнейшее впечатление на слушателя, буквально гипнотически захватывая его внимание. Вслушиваясь в игру

пианиста, невозможно поверить, что перед нами гениально одарённый солист-виолончелист. Мы слышим игру музыканта, целиком растворившегося и подчинившегося музыкальной воле солистки.

История знает очень мало таких примеров. Многие выдающиеся солисты, именно в силу специфики своего таланта, не могут быть хорошими ансамблистами-аккомпаниаторами. Ведь эта профессиональная область деятельности музыканта всегда требует в той или иной степени подчинения солисту, чего зачастую не происходит из-за особенностей сольного музицирования. Пожалуй, одним из немногих исключений из этого правила является исполнительская практика С. Т. Рихтера (1915–1997), гениально одарённого пианиста, который был одинаково блистателен в роли солиста, ансамблиста и аккомпаниатора. Но при этом Святослав Теофилович всегда оставался пианистом, то есть исполнителем на своём инструменте, в то время как Ростропович вместе со сменой «амплуа» менял и сам инструмент, превращаясь из виолончелиста в пианиста!

Когда же впервые возник дуэт Вишневецкой и Ростроповича? Сам маэстро в своих многочисленных интервью всегда говорил, что выступает вместе с женой начиная с 1955 года (то есть с того года, когда состоялось их знакомство и последовавшая через четыре дня после этого свадьба). Широкой же публике об этом творческом содружестве стало известно лишь в 1961 году, когда в Малом зале Московской консерватории состоялся сольный концерт Галины Вишневецкой с участием М. Ростроповича в качестве аккомпаниатора. В этом концер-

те были исполнены четыре романса Даргомыжского, вокальный цикл Прокофьева на стихи А. Ахматовой, а также «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского. Реакция публики и рецензентов была восторженной. Разумеется, часть восторгов следует отнести к тому, что уже известный тогда виолончелист неожиданно для всех блестяще проявил свой талант в новом для себя качестве. Пресса того времени писала: «Пианистический дебют Ростроповича прошёл блестяще: исполнение фортепианной партии было безупречным и в художественном, и в техническом отношении» [5, с. 164–165].

С тех пор все сольные концерты певицы проходили под аккомпанемент маэстро. Следует заметить, что такое удачное творческое содружество редко встречается между близкими родственниками. Очень часто личные отношения мешают профессиональным. Особенно это относится к музыкантам, каждый из которых является яркой, волевой, сильной и талантливой личностью. Возможно, это было нелегко и в случае с Ростроповичем и Вишневецкой. Не исключено, что в процессе подготовительной работы между ними были споры, быть может, даже весьма активные. Но, как неоднократно повторяла в своих интервью Г. Вишневецкая, аккомпанемент мужа с того момента, как она впервые его услышала, стал для неё «отравой» и она уже не могла себя заставить выступать с другим пианистом.

Широк был и репертуар музыкантов. В него входили произведения Даргомыжского, Чайковского, Рахманинова, Прокофьева, Мусоргского, Шуберта, Шумана, Вагнера, Форе, Р. Штрауса и многих других. Геогра-

фия их выступлений весьма обширна: это и концерты в Москве, турне по Советскому Союзу, и зарубежные гастролы. В 1963 году Вишневская и Ростропович записали пластинку, состоящую из произведений Мусоргского, Чайковского и Прокофьева и получившую Гран-при Французской академии звукозаписи как лучшая пластинка 1963 года. Пресса сравнивала этот дуэт с такими исполнителями, как Елена Герхардт (1883–1961) и Артур Никиш (1855–1922), Элизабет Шварцкопф (1915–2006) и Вальтер Гизекин (1895–1956).

Несомненно, аккомпаниаторская деятельность давала маэстро возможность прикоснуться к совершенно иному виду музыкантской работы. На протяжении своей долгой творческой жизни ему приходилось сталкиваться с разными музыкантами, выступая в самых различных ролях: это, в первую очередь, сольное исполнительство, участие в разного рода ансамблях, аккомпанемент инструменталистам и вокалистам. Последнее разделение не случайно. Для пианистов, чья профессиональная жизнь так или иначе связана с концертмейстерством, оно совершенно естественно. Работа с певцами отличается своей спецификой, обусловленной многими причинами, главная из которых – особенности творческого пути вокалиста, начинающиеся с процесса обучения и заканчивающиеся особым способом существования в профессиональной среде. В результате на пианиста-аккомпаниатора ложится гораздо больше обязанностей, чем при работе с инструменталистами (не случайно основной обучения концертмейстерскому мастерству в вузах и музыкальных училищах является аккомпане-

мент вокалистам). Зачастую это подразумевает активное музыкальное руководство. Во всяком случае, анализ исторического развития концертмейстерского дела показывает, что, несмотря на выдающиеся музыкальные и вокальные способности солистов, при изучении конкретных произведений без педагогических наставлений профессионального концертмейстера обойтись невозможно [6]. В этой связи особо важной задачей является работа над смыслом исполняемого произведения, над осознанным произношением текста.

Рассказывая о совместной работе с Вишневской над романсами П. И. Чайковского, Мстислав Леопольдович, в частности, отмечал: «В моём пути к Чайковскому мне помогла совместная работа с Г. Вишневской над романсами композитора, когда мы настойчиво стремились прочесть в них *не звуки (как порой делают это вокалисты), а мысли*» (курсив мой. – А. Ю.) [1, с. 68]. Прежде всего, нельзя не обратить внимание на слова о «своём» пути к творчеству великого композитора, важной вехой на котором стала его аккомпаниаторская работа. Таким образом, можно говорить о непосредственной связи концертмейстерской деятельности Ростроповича с его же сольной практикой, а шире – со всей музыкальной деятельностью мастера. Быть может, работа над «вокальным» Чайковским (то есть работа со словом) помогла ему глубже понять интонационные, гармонические и многие другие особенности стиля композитора.

Второе же замечание, присутствующее в процитированном отрывке, связано с пониманием причин весьма распространённого явления: слиш-



ком многие певцы уделяют основное внимание не словам (тексту, смыслу исполняемого произведения), а произносимым слогам. Разумеется, корни этого следует искать в вокальной технике и в тех или иных традиционных профессиональных приёмах, с помощью которых исполняются (пропеваются) те или иные сочетания букв. Это, безусловно, важно. Но в результате такого гипертрофированного внимания к слогам, в памяти певца нередко остаются запечатлёнными слоги, а не слова. В результате романс исполняется без осознания его смысла!<sup>3</sup> Сюда же следует добавить, что в этом кроется одна из причин «выпадения» текста из памяти во время концертного исполнения. Условно такую ситуацию можно сравнить с теми случаями, когда пианист выучивает наизусть музыкальное произведение, полагаясь лишь на свою «мышечную» память.

В результате анализа и сопоставления всех материалов, так или иначе относящихся к концертмейстерской деятельности Ростроповича, возникают вполне закономерные два вопроса:

1. Можно ли считать М. Ростроповича выдающимся пианистом-аккомпаниатором в сравнении с его же сольной виолончельной практикой?

2. Можно ли вслед за композитором Б. Чайковским (1925–1996) утверждать, что Мстислав Леопольдович «мог бы быть и пианистом-солистом, если бы стремился к этому»? [1, с. 101].

На первый из этих вопросов можно ответить утвердительно с той лишь

оговоркой, что здесь не применимы математические критерии, так как нелепо было бы сравнивать количество концертов, данных маэстро в качестве виолончелиста и в качестве пианиста-концертмейстера. Но если говорить о качестве исполнения, о полноте владения профессиональными и техническими навыками, то приходится признать, что в этой сфере музыкальный гений Ростроповича проявился в меньшей степени, чем во многих других.

Что же касается ответа на второй вопрос, то одно представляется несомненным: если бы Ростропович посвятил свою жизнь фортепианному исполнительству, он непременно стал бы выдающимся пианистом-солистом. Но возможно ли это было в реальной его жизни? Скорее всего, нет. Профессия исполнителя-солиста на любом музыкальном инструменте требует практически полной отдачи сил и времени. Если же учитывать огромную любовь музыканта к выбранному им инструменту, техническую свободу исполнения на нём (что требует постоянных многочасовых занятий), психологическую уверенность в себе как солисте-виолончелисте и невероятную востребованность именно в этом качестве, то представляется абсолютно невозможным, даже чисто теоретически, столь же глубокое овладение фортепиано. А без этого не приходится говорить о настоящем пианисте-солисте.

Кроме того, не следует забывать общеизвестную истину, которая распространяется и на исполнительское

<sup>3</sup> В связи с этим целесообразно дать практикующим концертмейстерам совет: попросите «своего» солиста прочесть вам наизусть слова исполняемого романса как стихотворение, **без всякой вокализации**. Если он не сможет этого сделать – он не знает текста.

искусство: история не терпит и не знает сослагательного наклонения!

Как сложно и как одновременно просто говорить о гении. Древние римляне, когда встречались с гениальностью, говорили, что это уже не сам человек, а его дух проявляет себя. Возможно, оттуда берёт своё начало известная мысль о том, что гениально одарённый человек гениален во всём, ибо к чему бы ни прикоснулся дух такого человека, всё несёт на себе отблеск его гения. Вся деятельность М. Ростроповича – яркое тому подтверждение. Его концертмейстерская одарённость – лишь одна из граней его великого таланта.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гайдамович, Т. А.* Мстислав Ростропович [Текст] / Т. А. Гайдамович. – М. : Советский композитор, 1969. – 127 с.
2. *Грум-Гржимайло, Т. Н.* Слава и Галина. Симфония жизни [Текст] / Т. Н. Грум-Гржимайло. – М. : Вагриус, 2007. – 510 с.
3. *Григорьев, Л., Платек, Я.* Беседы с мастерами [Текст] / Л. Григорьев, Я. Платек // Музыкальная жизнь. – 1968. – № 24. – С. 6–8.
4. *Осипова, В.* Рождение прекрасного [Текст] / В. Осипова // Советская музыка. – 1968. – № 8. – С. 63–65.
5. *Лятохин, Б.* Поёт Галина Вишневская, аккомпанирует М. Ростропович [Текст] / Б. Лятохин // Советская музыка. – 1961. – № 4. – С. 164–165.
6. *Юдин, А.* Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства [Текст] / А. Юдин. – СПб. : Невская нота, 2008. – 122 с.