Айзенштадт Сергей Абрамович

ЛЕО СИРОТА И ЕГО МЕСТО В ФОРМИРОВАНИИ ЯПОНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена российскому пианисту, ставшему одним из создателей японской фортепианной школы. Приведен обзор жизненного пути Л. Сироты, обозначены черты его творческой личности. Некоторые данные впервые включены в обиход современного российского музыковедения. Сделан вывод, что исключительная значимость результатов деятельности Л. Сироты в Японии в первую очередь обусловлена тем, что он, претворив русские пианистические традиции, выступил как чрезвычайно яркий представитель виртуозного романтического стиля.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/4-2/2.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 4 (54): в 2-х ч. Ч. II. С. 16-21. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/4-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 78.071
Искусствоведение

Статья посвящена российскому пианисту, ставшему одним из создателей японской фортепианной школы. Приведен обзор жизненного пути Л. Сироты, обозначены черты его творческой личности. Некоторые данные впервые включены в обиход современного российского музыковедения. Сделан вывод, что исключительная значимость результатов деятельности Л. Сироты в Японии в первую очередь обусловлена тем, что он, претворив русские пианистические традиции, выступил как чрезвычайно яркий представитель виртуозного романтического стиля.

Ключевые слова и фразы: Лео Сирота; Япония; Токио; Леонид Крейцер; Феруччо Бузони; русская фортепианная школа; Киевское музыкальное училище.

Айзенштадт Сергей Абрамович, к. искусствоведения, профессор
Дальневосточная государственная академия искусств
mail@dv-art.ru

ЛЕО СИРОТА И ЕГО МЕСТО В ФОРМИРОВАНИИ ЯПОНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ КУЛЬТУРЫ[·]

Имя выдающегося представителя русской фортепианной школы, уроженца Украины Лео Сироты (1885-1965) пользуется в Японии особым почитанием. В Стране восходящего солнца его с полным основанием считают одной из ключевых фигур процесса формирования национальной фортепианной школы. В Японии изданы монография о Л. Сироте [26], мемуары дочери [21], создан документальный фильм , Семья Лео Сироты и XX векū (реж. Фудзивара Томоко). Достаточно содержательные труды, рассматривающие различные стороны биографии пианиста, выпущены в США [1; 20; 23]. Отдельные сведения опубликованы в Украине [10; 14]. Российские источники несоизмеримо скуднее: нам известны лишь две краткие биографические заметки [11; 17].

Несмотря на сравнительно большое количество материалов, положение с изучением наследия Лео Сироты нельзя назвать удовлетворительным. Перечисленные работы затрагивают лишь аспекты жизненного пути выдающегося музыканта. Черты творческого облика здесь практически не рассматриваются. При этом биографические труды нередко противоречат друг другу, оставляя целый ряд неясностей.

В настоящей статье автор стремился дать обзор жизненного пути Лео Сироты, выявить основные расхождения между источниками и, в некоторых случаях, определить свою позицию по соответствующим биографическим вопросам. При этом ряд данных впервые включён в обиход современного российского музыковедения. Также предпринята попытка обозначить главные особенности художественной личности Л. Сироты в контексте его связи с русской музыкальной культурой и роли в японском фортепианном искусстве.

Согласно большинству источников [14, с. 461; 20, p. 50; 26, с. 5], выдающийся музыкант родился 22 апреля (4 мая) 1885 года в г. Каменец-Подольском. Однако его дочь Беата Гордон в своих мемуарах в качестве родины отца называет Киев [21, p. 39]. Мальчик родился в многодетной еврейской семье. Отец, которого звали Гершон, содержал небольшую галантерейную лавку [Ibidem]. Настоящее имя пианиста – Лейба Григорович [20, p. 50; 22, p. 450], Лео Сирота – артистический псевдоним. Данных о происхождении псевдонима нам обнаружить не удалось; сообщается лишь, что пианист начал пользоваться им , очень раноū [20, p. 51]. Можно предположить, что новое имя взято в честь синагогального кантора Гершона Сироты – тёзки отца и широко известного в начале XX столетия еврейского музыканта.

Первым учителем музыки стал пианист Михаил Винклер, снимавший комнату в доме Григоровичей [21, p. 39]. В 1895 г. мальчик был принят в Киевское музыкальное училище, где обучался у Григория Ходоровского [20, p. 51], выпускника Петербургской консерватории по классу Т. Лешетицкого. Уже через год после поступления юный пианист провёл концертное турне, а в четырнадцатилетнем возрасте стал главным концертмейстером Киевского оперного театра и аккомпанировал Ф. Шаляпину [21, p. 41].

После окончания училища Лео Сирота оставил Киев и поступил в Петербургскую консерваторию [26, с. 20-21]. Петербургский период его жизни в известных нам источниках освещен наиболее скудно. Сведений о датах выпуска из училища и зачисления в консерваторию обнаружить не удалось. Б. Гордон сообщает, что в Киеве Сирота был одноклассником пианиста С. Тарновского [21, p. 40]. Известно, что Тарновский окончил училище в 1903 г. [6, с. 144]; видимо, тогда же покинул Украину и Л. Сирота. А. Абаза называет его консерваторским преподавателем по специальности А. Есипову [1, с. 40], однако иных подтверждений этого мы не нашли. Вполне возможно, что консерваторию Сирота не окончил, так как согласно воспоминаниям дочери он уже в 1904 г. выехал из Петербурга в Вену [21, p. 41].

В столице Австро-Венгрии Сирота стал учеником Ф. Бузони, к которому попал по рекомендации А. Глазунова. Б. Гордон относит это событие к 1904 г. [Ibidem]. Ямамото Такаси пишет, что обучение Сироты у великого музыканта началось в 1907 г. [26, с. 21]. Последнее представляется более вероятным: именно в этом году Ф. Бузони приступил к ведению курса высшего пианистического мастерства в Вене [7, с. 146]. В июле 1905 г. Л. Сирота посетил Париж, где принял участие в IV конкурсе им. А. Г. Рубинштейна. Молодой артист потерпел неудачу. Первое место было присуждено В. Бакхаузу. Нет Сироты и в числе десяти пианистов, удостоенных почетных отзывов. В конкурсном состязании Сирота фигурировал как представитель Киева [19]: это является косвенным подтверждением того, что к тому времени он уже не учился в Петербурге.

[·] Айзенштадт С. А., 2015

Исполнительская карьера в Вене складывалась вполне благополучно. Ф. Бузони высоко оценил ученика. Свидетельством тому стало посвящение Лео Сироте Жиги, Болеро и Вариаций из бузониевского фортепианного цикла , Юношеству‖ (1909). В 1909 г. с большим успехом прошёл и первый венский сольный концерт. Программа включала сочинения, принадлежащие к вершинам фортепианного репертуара – Сонату ор. 106 Л. Бетховена, обе тетради Вариаций на тему Паганини Й. Брамса, *Reminiscences de , Don Juan‖* Ф. Листа и др. [26, с. 35]. Но подлинным началом своей карьеры сам пианист считал концерт 18 декабря 1910 г., когда он совместно с учителем исполнил четырёхручную Сонату В. А Моцарта *D-dur* и выступил в качестве солиста в Концерте Ф. Бузони для фортепиано, оркестра и мужского хора (дирижировал автор). Триумф был полным, Сироту вызывали шестнадцать раз [21, p. 43]. В том же 1910 г. молодой пианист снова принял участие в Конкурсе им. А. Г. Рубинштейна, проходившем на этот раз в Петербурге, и опять потерпел неудачу. Однако, судя по отзывам, ученик Ф. Бузони продемонстрировал на конкурсе высокий класс исполнения. Так гр. Прокофьев в заметке, опубликованной в , Русской музыкальной газете‖, отметил, что Л. Сирота обладает виртуозным размахом и , хороший музыкант, давший много интересного в сонате *B-dur*, ор. 106 Л. Бетховена и фуге Баха (*D-dur* из I части *Wol. Kl*)‖ [15].

Известность росла. Только зимой 1922 г. Л. Сирота побывал в Германии, Италии, Польше, Чехословакии и Швеции [21, p. 48]. С 1921 по 1924 гг. он вёл мастер-класс в Львовской консерватории [10, с. 152]. В 1921 г. С. Кусевицкий пригласил молодого пианиста в Берлин для исполнения фортепианных концертов П. И. Чайковского и А. Г. Рубинштейна [21, p. 44]. Сирота активно сотрудничал и с другим дирижёром-выходцем из России – Яшей Горенштейном. Сестра последнего, Августина, в 1920 г. стала женой пианиста. В 1923 г. у супругов родилась дочь Беата, которой, как и отцу, суждено было сыграть особую роль в истории Японии.

В начале 20-х годов Лео Сирота впервые сыграл Три фрагмента из балета , Петрушка‖ И. Стравинского. По утверждению Беаты Гордон, именно её отец осуществил мировую премьеру шедевра русского композитора. Как известно, этот опус посвящён автором Артуру Рубинштейну. Однако, по словам мемуаристки, тот, не успевая вовремя подготовить сложнейшее сочинение, попросил своего друга Лео заменить его [Ibidem, p. 47]. , Петрушка‖ стал с тех пор украшением репертуара Л. Сироты. Отметим, что первым исполнителем Трех фрагментов из балета , Петрушка‖ Сирота назван и в Словаре Гроува [22, p. 450]; однако в других источниках утверждается, что премьеру этого опуса в 1922 г. осуществил Ж. Вьенер [5, с. 416].

В 1928 г. году пианист предпринял большое концертное турне по восточным районам СССР, круто изменившее его судьбу. Сохранились сведения о концертах в Новосибирске (март 1928 г.) [8] и во Владивостоке (апрель 1928 г.) [9, с. 108]. В последнем городе Сирота выступил целых четыре раза, исполнив как знакомые слушателям опусы – этюды Ф. Шопена, , Сонет Петрарки‖ Ф. Листа, так и новую музыку – , Танец огня‖ Мануэля де Фалья, , Петрушку‖ И. Стравинского. Приведём отзыв, почерпнутый из мемуаров известного российского учёного-лингвиста С. Б. Бернштейна: , Во Владивостоке был на концерте Лео Сироты из Вены, который блестяще исполнил “Петрушку” Стравинского‖ [3, с. 225].

Согласно первоначальному плану во Владивостоке гастроли должны были завершиться. Однако венскому виртуозу предложили выступить в северном Китае. Турне по городам Маньчжурии также прошло с исключительным успехом. Особый энтузиазм игра Сироты вызвала у эмигрантов из России. Вновь производил фурор , Петрушка‖ – русские изгнанники с радостью узнавали в этой свежей, непривычной музыке родные напевы [21, p. 29]. В Харбине, столице Маньчжурии, Сирота принимает решение продолжить турне в Японии. Обстоятельства здесь не вполне ясны. Достоверно известно лишь, что главную роль в устройстве гастролей сыграл выдающийся японский композитор и музыкальный деятель Ямада Косаку. Б. Гордон сообщает, что Ямада Косаку обратился с соответствующим предложением к отцу, услышав того в Харбине [Ibidem, p. 39]. В то же время, М. Иида, опираясь на воспоминания композитора, заключает, что Сирота сам проявил инициативу, направив японскому музыканту письмо с просьбой о помощи в организации турне [23, p. 113].

С 16 по 21 декабря 1928 г. в Токио, Осаке, Кобе и других крупных японских городах прошли 16 концертов Лео Сироты, имевшие огромное значение как для личной судьбы пианиста, так и для дальнейших путей развития японского фортепианного искусства. Музыкант постарался представить достаточно полную картину развития европейского фортепианного искусства. Исполнялись сочинения Скарлатти, Бетховена, Шопена, Листа, Прокофьева, Стравинского. [26, с. 89]. Успех был поистине оглушительным. , Японцы словно сошли с ума‖, – вспоминал сам Сирота [21, p. 40]. После окончания гастролей Ямада Косаку взял с гостя слово, что на следующий год тот снова приедет с концертами, а также рассмотрит возможность занять место профессора фортепиано в главном музыкальном учебном заведении страны – Токио онгаку гакко [Ibidem]. В 1929 г. Сирота прибыл в Японию уже с семьей. Первоначально речь шла о полугодичном контракте, однако пребывание в Стране восходящего солнца растянулось на 17 лет.

Именно в Японии творческий потенциал пианиста – как исполнительский, так и педагогический – раскрылся в наивысшей степени. Постоянные концерты Сироты стали важной составляющей культурной жизни страны. Не меньшее значение имела и педагогическая деятельность. За годы работы в Стране восходящего солнца он воспитал не менее 300 пианистов. Не ограничиваясь Токио онгаку гакко, Сирота широко занимался частной практикой в столице и проводил постоянные мастер-классы в Кобе и Осаке. Среди наиболее выдающихся его учеников – Сонода Тахакиро, впоследствии ставший одним из первых японских пианистов, добившихся мировой славы и признанным лидером национальной фортепианной школы. У Сироты училась и Фудзита Харуко – одна из наиболее известных в стране концертирующих пианисток. О степени успешности его преподавательской деятельности может говорить следующее: в 1932 г. в Японии был организован первый в стране ежегодный национальный конкурс пианистов. С 1938 по 1942 гг. на этом состязании первые места регулярно занимали ученики профессора из России [23, p. 141].

Класс Сироты стал подлинным средоточием фортепианного образования не только для Японии, но и для всего Дальневосточного региона. У Сироты занимались первые корейские пианисты, В их числе – Син Чжэ Док, видный организатор фортепианного образования в Корее [13, с. 76]. В середине 30-х годов у токийского профессора занимался русский вундеркинд из Харбина – Анатолий Ведерников, впоследствии переехавший в СССР и ставший одним из крупнейших российских пианистов.

Во многом благодаря Лео Сироте Токио онгаку гакко, основанное в 1887 г., к середине 30-х годов XX века приобрело значение важнейшего центра музыкальной культуры, вполне сопоставимого с ведущими учебными заведениями Европы. Разумеется, это было не только его заслугой. Вместе с Сиротой в тот период в первой японской консерватории трудились и другие выдающиеся музыканты с европейским именем. Среди них – пианист Л. Крейцер, воспитанник Петербургской консерватории, снискавший в Берлинской высшей школе музыки, где он работал ранее, славу одного из лучших преподавателей, знаменитый российский скрипач А. Могилевский, известный немецкий дирижер Й. Розеншток и др.

Живя в Японии, Сирота постоянно ощущал и утверждал свою принадлежность к русской пианистической традиции. Уже в первый год пребывания в Стране восходящего солнца он дал концерт, приуроченный к 100-летию со дня рождения А. Г. Рубинштейна. Там прозвучали сочинения русских композиторов, практически незнакомые японским слушателям: Соната № 1 А. Глазунова, , Исламейť М. Балакирева, балакиревская обработка , Жаворонкаť М. Глинки, пьесы А. Г. Рубинштейна и И. Стравинского [23, p. 116]. Любовь к русской музыке он прививал и своим ученикам. Так соната № 1 А. Глазунова и , Петрушкаť И. Стравинского заняли видное место в репертуаре Соноды Тахакиро, а Фудзита Харуко славилась исполнением Первого концерта П. И. Чайковского.

Казалось, будущее пианиста в экзотической, но гостеприимной стране вполне обеспечено. Однако в конце 30-х годов XX в. ситуация стала меняться. Япония стремительно шла к военному и идеологическому союзу с нацистской Германией. После вступления страны во Вторую мировую войну власти публикуют постановление, предписывающее отечественным музыкантам выступать лишь с немецкими и итальянскими артистами. В 1944 г. Министерство иностранных дел Германии направляет письмо, где указывает, что имеющее место активное присутствие лиц еврейской национальности в музыкальной жизни Японии не совместимо с духом союзничества. Подчиняясь категорическому приказу, руководство Токио онгаку гакко вынуждено уволить профессоров-евреев. В их числе – Л. Сирота и Л. Крейцер [Ibidem, p. 146]. Пианист утратил и средства к существованию, и возможность покинуть страну. Он был поселён в г. Каруидзаве, в летнем курортном доме, не приспособленном к зимним условиям. Выжить помогли ученики. Они приносили учителю еду и топливо, вставляли стёкла, вылетавшие от постоянных бомбёжек [Ibidem, p. 150].

Избавление пришло с окончанием войны. Уже 16 ноября 1945 г. в переполненном зале пианист дал первый послевоенный концерт. Исполнялись Испанская рапсодия Ф. Листа в переложении Ф. Бузони для рояля и симфонического оркестра и *Konzertstück* М. Вебера [Ibidem, p. 151]. В том же 1945 г. в Японию вернулась дочь Сироты Беата, которую он отправил в США незадолго до начала войны. Молодая девушка, имевшая юридическое образование, была привлечена к работе над составлением японской Конституции и стала автором конституционной статьи, трактующей о правах женщин. Сироте, как и другим профессорам еврейского происхождения, принесли официальные извинения и призвали его к продолжению работы. Предложение было отвергнуто. В 1946 г. пианист покинул Японию и обосновался в США.

В 1947 г. Лео Сирота после триумфального выступления в Карнеги-холле получил приглашение занять место профессора в Музыкальном институте г. Сент-Луиса. В этом учебном заведении музыкант проработал до конца своих дней. Но связи с Японией потеряны не были. В 1963 г. 79-летний пианист посещает Страну восходящего солнца с гастрольной поездкой. Многочисленные ученики встречали учителя слезами благодарности. В концертах он играл сочинения русских и зарубежных композиторов, а также произведения своего друга Ямады Косаку. Ушел из жизни Лео Сирота в 1965 г.

Рассмотрев основные вехи жизненного пути пианиста, попытаемся обозначить некоторые проблемы, встающие в связи с определением места и роли Лео Сироты в становлении фортепианной культуры Японии.

Остановимся на следующих вопросах: первый – чем объяснить то, что из всех иностранных педагогов-пианистов, работавших в Японии, именно Лео Сирота воспринимается в этой стране в качестве центральной фигуры; второй – в какой мере роль этого музыканта в становлении японской музыкальной культуры обусловлена влиянием традиций русской фортепианной школы?

Эти вопросы представляются взаимосвязанными.

Мория Риса в диссертации, посвященной взаимопроникновению российской и японской музыкальных культур, называет четырёх педагогов-пианистов из России, в наибольшей мере способствовавших распространению фортепианного искусства в Стране восходящего солнца. Это Р. Кёбер, Л. Коханьский, Л. Крейцер и Л. Сирота [12, с. 35]. Но лишь последнего из них японский музыковед удостаивает наименования , благодетеля в области японского фортепианоť [Там же, с. 36]. Лео Сирота стал , героемť первой японской монографии, посвященной иностранному пианисту, работавшему в этой стране [26]. Концерты русского музыканта нашли отражение в романе классика японской литературы Дзюнъитиро Танидзаки, описывающем семейный быт 30-х годов: , …все три сестры получили приглашение <…> на концерт, который давал Лео Сирота для избранного круга гостей. От любого другого приглашения Юкико с лёгкостью отказалась бы, но лишить себя удовольствия послушать хорошую фортепианную музыку было свыше её силť [18, с. 61]. Исключительное значение этого музыканта подчёркнуто и в упомянутых в начале данной статьи двух российских публикациях (основанных исключительно на японских источниках): Л. Сирота здесь безоговорочно назван основоположником японской фортепианной школы [11; 17].

Между тем, на столь же значительную роль, которую Мория Риса отводил Л. Сироте в формировании национальной фортепианной культуры, могли бы претендовать и другие выходцы из России, названные японским музыковедом. Рафаил Кёбер, первый западный профессиональный фортепианный педагог, работавший в Токио онгаку гакко, ещё в конце девятнадцатого столетия обучал первое поколение японских пианистов. Леонид Коханьский, предшественник Сироты в должности профессора в этом учебном заведении, подготовил целый ряд музыкантов, позднее занявших ключевые позиции в национальном фортепианном образовании. Наконец, Леонид Крейцер, работавший вместе с Сиротой, никак не уступал коллеге из Киева ни по мировой известности, ни по числу выдающихся японских учеников (см. об этом у автора настоящей статьи: [2]). Не следует забывать и о вкладе других крупных иностранных пианистов (как русских, так и западноевропейских), трудившихся в Стране восходящего солнца в 20-е и 30-е годы XX столетия. Среди них – П. Виноградов, А. Рутин, М. Шапиро, В. Бардас, П. Виллаверде, А. Э. Жиль-Марше, П. Шольц и др.

Уникальное место, отводимое в Японии Лео Сироте, можно объяснить несколькими причинами. В их числе – особое обаяние его личности. Исключительная доброта и благородство русского пианиста постоянно подчёркивается в японских источниках (См. напр.: [23, p. 109]). Большую роль сыграла и деятельность Соноды Тахакиро: этот ученик Сироты, ставший одной из наиболее авторитетных фигур японского музыкального мира, неустанно и широко пропагандировал наследие любимого учителя. Определённое значение имеет и широкая известность дочери Лео Сироты Беаты, которую в стране почитают как одного из авторов Конституции.

Однако решающую роль, по нашему мнению, имели черты творческого облика выдающегося музыканта.

В 1927 г. Сирота опубликовал в венском музыкальном журнале небольшую заметку, во многом объясняющую как его творческие устремления, так и мотивы переселения в Японию. Заметка названа ‚За современную виртуозность‘ [25, p. 386]. Автор замечает, что в последнее время слово ‚виртуозность‘ приобрело в некоторой степени дурную славу. Если во времена Листа и Тальберга оно обозначало высшую степень пианистической доблести, то теперь стало лишь синонимом формально-технического совершенства. Ныне ‚пустому, поверхностному виртуозу‘ противопоставляется подлинный ‚художник‘ (‚Künstler‘) [Ibidem]. Между тем, продолжает автор, противополагать виртуозность содержательности – дилетантская ошибка. Подлинная виртуозность несёт художественный смысл и заключена не только в скорости и точности, но и в индивидуальных, не всегда поддающихся логическому осмыслению особенностях фразировки, ритма, динамики. Пассажи настоящего виртуоза несут больше музыкального содержания, замечает Сирота, чем ‚бесчисленные бесцветные клавирабенды‘ [Ibidem] иных исполнителей, слывущих настоящими художниками. Именно поэтому, заключает пианист, концерты виртуозов, как и встарь, любимы широкой публикой.

Сегодня мысли, высказанные автором, представляются очевидными. Но во второй половине 20-х гг. XX в. полемический тон статьи был вполне актуален. В европейских отзывах на концерты Л. Сироты, как правило, констатировалось, что пианист принадлежит к типу романтического виртуоза. При этом нередко подчёркивалось, что тип этот является в наши дни *исчезающим.* Так, по словам венского критика той эпохи, Л. Сирота – ‚один из последних представителей исчезающего типа великих виртуозов, подобных Листу или Рубинштейну‘ [Цит. по: 21, p. 45]. Через несколько десятилетий Б. Моррисон напишет, что ‚естественный и безыскусный романтизм‘ исполнителя выглядит несколько странным, если учесть, что ‚Шнабель, Бакхауз и Кемпф жили и играли примерно в ту же музыкальную эпоху‘ [24, p. 96].

Действительно, в западноевропейском фортепианном искусстве 20-х и 30-х десятилетий прошлого столетия набирали силу несколько иные тенденции. Присущие творческому облику Сироты страстно-чувственная, стихийная эмоциональность, бурная, виртуозная концертность, импровизационная свобода выражения часто уступали место интеллектуализму, продуманному балансу лирического чувства и разума, благородной и строгой чистоте стиля, одухотворённости серьёзных и возвышенных размышлений.

Таковым было искусство многих из тогдашних ‚властителей дум‘ европейской пианистической молодёжи: к их числу принадлежал и победитель Л. Сироты в Конкурсе им. Рубинштейна В. Бакхауз, друг и старший товарищ по классу Ф. Бузони Э. Петри, В. Кемпф, А. Шнабель, отчасти – Артур Рубинштейн (особенно в период рубежа 20-х и 30-х гг. XX в.). Этими же качествами характеризовался и творческий облик прославленного коллеги по работе в Японии – Л. Крейцера. С такой точки зрения, содержание статьи Л. Сироты представляется более широким, чем отстаивание права на существование ‚виртуозности‘ в современном мире. По существу, здесь утверждается эстетическая ценность *романтического пианизма*, нисколько не потускневшего, по мнению автора, со времён Листа и Рубинштейна и вполне актуального в современную эпоху. Полемический же тон свидетельствует, что Л. Сироте казалось (причём – небезосновательно), что тип виртуоза-романтика, к которому он принадлежал, в Западной Европе недостаточно востребован. Однако прибыв в Японию, пианист ощутил, что здесь этот тип востребован в высшей степени.

Заметим, что Лео Сирота был далеко не единственным пианистом мирового класса, выступавших в Японии в ту эпоху. В 1918 г. там гастролировал С. Прокофьев, в 1922 г. – выступал Л. Годовский. Незадолго до приезда Сироты Страна восходящего солнца принимала М. Левицкого и Б. Моисеевича, несколько позже – И. Фридмана, Ш. Черкасского, А. Браиловского, А. Рубинштейна, В. Кемпфа [23, p. 141]. Но далеко не все получили столь же экстатический приём как виртуоз из Киева. Так достаточно прохладное отношение встретили концерты С. Прокофьева [16, с. 714-715]. Нет у нас сведений о каком-либо особом, из ряда вон выходящем успехе А. Рубинштейна. Зато выступления Л. Годовского, одного из ярчайших представителей типа романтического виртуоза, получили громадный резонанс, вполне сравнимый с тем, который имели первые гастроли Л. Сироты [26, с. 89]. По всей видимости, японской публике импонировали присущие виртуозам-романтикам яркость, душевность, теплота и непосредственность эмоций; вероятно, притягивала и азартная, эффектная пальцевая ‚эквилибристика‘, оценить которую мог даже неподготовленный слушатель.

Л. Крейцер во время своей работы в Берлине славившийся как адепт новой музыки, в Японии изменил свои исполнительские приоритеты и играл, прежде всего, популярные сочинения виртуозно-романтического репертуара [2, с. 18]; Л. Сирота в подобной , перестройкеЗ не нуждался.

Романтизм виртуозной манеры пианиста отчётливо слышен в сохранившихся записях Сироты. По нашему мнению, соответствующие стилевые черты ощущаются здесь не только в интерпретациях композиторов-романтиков XIX в., но и в , РусскойЗ из , ПетрушкиЗ И. Стравинского. Свобода темпо-ритмических отклонений, гибкость динамических линий, яркое противопоставление остро-пикантной танцевальной колкости и мягко-лирической изящной элегантности подчёркивают романтическое начало трактовки (*Leo Sirota. 3 Movements from Petrushka: I. Danse Russe. A To Z Of Pianists. Naxos. 8.558107-10*; впечатления об исполнительской манере Л. Сироты можно также составить по следующему диску: *Leo Sirota: Tokyo Farewell Recital. Arbiter Records 123*).

Связана ли романтическая виртуозность Сироты с русскими истоками его пианизма? По нашему мнению, можно присоединиться к Б. Б. Бородину в том, что в эпоху доминирования антиромантических тенденций в мировом пианизме именно русская школа выступила главным аккумулятором и продолжателем традиций фортепианного романтизма [4, с. 64]. Как представляется, это положение вполне актуально и для художественного облика Л. Сироты. Однако следует добавить: романтические стилевые устремления (в целом характерные для русской пианистической школы) в первые десятилетия XX века особенно ярко воплотились в творчестве мастеров, сформировавшихся в культурно-музыкальной атмосфере Киева. Здесь можно назвать В. Горовица, А. Браиловского, Г. Нейгауза. В этом ряду – и Лео Сирота, вскормленный киевской пианистической школой, органически входившей в то время в российское культурное пространство.

Подведём итоги статьи.

Анализ источников, связанных с биографией Л. Сироты выявляет ряд противоречий. Необходимы дальнейшие исследования, связанные с архивными изысканиями в России, Украине, Японии и США.

Исключительная значимость результатов деятельности Л. Сироты в Японии, предопределившие его роль в качестве ключевой фигуры становления национальной фортепианной школы, в первую очередь, обусловлена тем, что этот музыкант выступил в этой стране как наиболее яркий и убедительный представитель виртуозного романтического стиля, органически связанного с претворением русских пианистических традиций и оказавшегося особо востребованным в Японии 20-х и 30-х годов XX столетия.

Список литературы

1. **Абаза А. Б.** Пианист Леонид Крейцер: некоторые моменты жизненного и творческого пути: исполнительские принципы педагогики Л. Д. Крейцера: популярный очерк. San Francisco: San Francisco Alexis Abaza Music Academy, 1979. 40 p.
2. **Айзенштадт С. А.** Творческий путь Л. Д. Крейцера и становление японской фортепианной школы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 12 (50): в 3-х ч. Ч. 1. С. 15-19.
3. **Бернштейн С. Б.** Зигзаги памяти. М.: Институт славяноведения РАН, 2002. 373 с.
4. **Бородин Б. Б.** Отечественная фортепианно-исполнительская школа: к проблеме идентичности // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия: сборник мат-лов Междунар. науч. конф. (14-19 апреля 2014 г.). М. – Edinburgh, 2014. С. 63-73.
5. **Вершинина И. Я.** Хронологический указатель произведений И. Ф. Стравинского // Стравинский И. Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005. С. 403-423.
6. **Зильберман Ю., Смилянская Ю.** Киевская симфония Владимира Горовица. Киев, 2002. 191 с.
7. **Коган Г. М.** Ферруччо Бузони. М.: Советский композитор, 1964. 192 с.
8. **Концерты Л. Сироты** // Советская Сибирь. 1928. 10 марта.
9. **Королѐва В. А.** Музыкальная культура Дальнего Востока России. Владивосток: Дальнаука, 2004. Кн. 1. 271 с.
10. **Куржева Т.** Польські піаністи у Львові та їх внесок у розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки (80-ті рр. XIX ст. – 40-і рр. XX ст.): дисс. … к. искусствоведения. Львів, 2016. 177 с.
11. **Лео Сирота – основоположник школы фортепианной музыки в Японии** [Электронный ресурс]. URL: http://www.eri-21.or.jp/russia/opinion/opinion/20090904.shtml (дата обращения: 19.01.2015).
12. **Мория Риса.** Взаимопроникновение двух музыкальных культур в XX – начале XXI в.: Япония – Россия: дисс. … к. искусствоведения. М., 2010. 273 с.
13. **Пак Кѐн Хва.** История фортепианной культуры Кореи. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2007. 342 с.
14. **Печенюк М. А.** Музиканти Кам'янеччини. Хмельницький: Поділля, 2003. 480 с.
15. **Прокофьев Г.** V Международный конкурс имени А. Г. Рубинштейна // Русская музыкальная газета. 1910. 8-15 августа.
16. **Прокофьев С. С.** Дневник 1907-1933: в 3-х т. Paris: Sprkfv, 2002. Т. 1. 813 с.
17. **Сухман Г.** Права женщин, Япония и Сирота [Электронный ресурс]. URL: http://kuvaldn-nu.narod.ru/2013/02/suhman-yaponiya.html (дата обращения: 19.01.2015).
18. **Танидзаки Дзюнъитиро.** Снежный пейзаж / пер. Т. Редько-Добровольской. СПб.: Северо-Запад Пресс, 2003. 701 с.
19. **Хроника. С.-Петербург** // Русская музыкальная газета. 1905. 14-21 августа.
20. **Allison J. K.** Leo Sirota: One of Life's Unsung Heroes // International Piano Quarterly. 1997. № 4. P. 50-60.
21. **Gordon B.** The Only Woman in the Room: A Memoir. Tokyo: Kodansha Internazional, 1997. 171 p.
22. **Hopkins C.** Sirota, Leo [Leiba] Gregorovich // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition. Grove, 2001. Vol. 23.
23. **Iida M.** The Acceptance of Western Piano Music in Japan and the Career of Takahiro Sonoda: a document submitted to the graduate faculty in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. Norman, Oklahoma, 2009. 271 p.
24. **Morrison B.** Leo Sirota – Tokyo Farewell Recital // Gramophone. 2000. № 11.
25. **Sirota L.** FЗr das modern Virtuosentum // MusikblЗtterdes Anbruch. Wien: Universal Edition, 1927. Neunter Jahrgang.
26. **山本 尚志.** 日本を愛したユダヤ人ピアニストレオ・シロタ. 毎日新聞社 2004. 262 ページ (**Ямамото Такаси.** Лео Сирота: еврейский пианист, который любил Японию. Токио: Майнити синбунса, 2004. 262 с.).

LEO SIROTA AND HIS PLACE IN FORMATION OF THE JAPANESE PIANO CULTURE

Aizenshtadt Sergei Abramovich, Ph. D. in Art Criticism, Professor
Far Eastern Academy of Arts
mail@dv-art.ru

The article is devoted to the Russian pianist, who became one of the founders of the Japanese piano school. The review of the life course of L. Sirota is given, the features of his creative personality are revealed. Some data are put into the use of the modern Russian musicology for the first time. The author concludes that the exceptional significance of the results of L. Sirota's activity in Japan is conditioned first of all by the fact that he having realized the Russian piano traditions acted as an extremely outstanding representative of virtuosic romantic style.

Key words and phrases: Leo Sirota; Japan; Tokyo; Leonid Kreutzer; Ferruccio Busoni; the Russian piano school; Kiev School of Music.

УДК 94(479.25)
Исторические науки и археология

Статья посвящена анализу римско-парфянских отношений начала I в. до н.э., в особенности рассмотрению положений договора 92 г. до н.э., заключенного между государствами. Политика завоеваний 90-х гг. до н.э. армянского царя Тиграна II затрагивала интересы ведущих держав региона. Поэтому «армянский вопрос» мог стать одним из ключевых на переговорах между Римом и Парфией. Анализ свидетельств античных авторов дает основания полагать складывание римско-парфянского антиармянского сближения в конце 90-х гг. до н.э. Однако анализ контекста сложившейся ситуации на Переднем Востоке к 92 г. до н.э. показывает, что римско-парфянские переговоры не могли быть направлены против армян, по крайней мере, с римской стороны.

Ключевые слова и фразы: Рим; Парфия; Великая Армения; Каппадокия; Тигран II Великий.

Акопян Павел Арменович
Нижегородский государственный университет имени Н. И. Лобачевского
pavel-aa@mail.ru

РИМСКО-ПАРФЯНСКИЙ АНТИАРМЯНСКИЙ ДОГОВОР КОНЦА 90-Х ГГ. ДО Н.Э.: МИФ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?©

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ, проект № 13-01-00088. Работа частично поддержана грантом (соглашение от 27 августа 2013 г. № 02.B.49.21.0003 между МОН РФ и ННГУ).

Одним из важных последствий каппадокийского конфликта [2; 10; 17] стало расширение зоны контактов Рима с восточными государствами и установление первых контактов с Парфией. Среди них наибольший интерес представляют римско-парфянские переговоры 92 г. до н.э. Несмотря на обилие научных публикаций по этой теме [1; 2; 3; 4; 5; 14; 15; 16; 17; 19], лишь некоторые касаются такого ее аспекта, как роль Великой Армении на этих переговорах [6, с. 67; 11; 12].

Как сообщает Плутарх к Сулле, после возвращения каппадокийского престола Ариобарзану I прибыл посол парфянского царя Митридата II Оробаз (Plut. *Sulla*, V). Между римским военачальником и парфянским послом состоялась встреча, на которой Оробаз предложил заключить договор о союзе и дружбе. Вопрос о том, было ли соглашение оформлено, является спорным – в современной историографии имеются как сторонники [16, p. 47; 17, p. 198], так и противники [3, с. 4; 14, с. 223] версии о подписании официального договора. Независимо от того, какую форму приобрело римско-парфянское соглашение, сомневаться в самом его существовании не приходится.

Небольшое свидетельство Плутарха относительно римско-парфянских переговоров 92 г. до н.э., к сожалению, подводит нас к некоторым трудностям в выявлении причин и целей состоявшегося мероприятия. Вся информация древнегреческого автора сводится к следующему: , Когда Сулла стоял у Евфрата, к нему явился парфянин Оробаз, посол царя Арсака. До тех пор оба народа еще не соприкасались друг с другом; видимо, счастью своему Сулла обязан и тем, что первым из римлян, к кому обратились парфяне с просьбой о союзе и дружбе, оказался именно он. Рассказывают, что Сулла поставил три кресла – одно для Ариобарзана, другое для Оробаза, третье для себя – и во время переговоров сидел посрединеī (Plut. *Sulla*, V).

В исследовательской литературе имеется ряд высказываний относительно того, что Сулла и Оробаз пришли к соглашению, носившему характер конкретного договора, по которому Евфрат должен стать границей территориальных интересов Рима и Парфии [19, S. 22-23]. Исходя из предположения Циглера, следует, что уже в 92 г. до н.э. перспектива раздела Передней Азии на две сферы господства означала для Армении

© Акопян П. А., 2015