

*С. А. Айзенштадт*

**Влияние русской фортепианной школы  
на формирование пианистической культуры Японии:  
10-е годы XX века**

**Аннотация**

Исследуется укоренение русской фортепианной школы в Японии начала XX века. Основное внимание уделено вкладу С. Прокофьева, А. Меровича, Е. Тодорович, Е. Залесской, В. Шпаковской. Доказывается, что эта деятельность подготовила расцвет национального фортепианного искусства Японии в последующие десятилетия.

**Ключевые слова:** японское фортепианное искусство, русская фортепианная школа, Мерович, Тодорович, Залеская, Прокофьев, Лео Сирота, Леонид Крейцер.

*S. A. Ajzenshtadt*

**The Influence of the Russian Piano School  
on the Formation of Piano Culture in Japan: the 1910s**

**Summary**

The study investigates the establishment of Russian piano art in Japan in the early 20<sup>th</sup> century. Special attention is given to the contributions of S. Prokofiev, A. Merovich, E. Todorovich, E. Zaleskaya, and V. Shpakovskaya. It is demonstrated that this activity paved the way for the flourishing of Japan's national piano art in the following decades.

**Keywords:** Japanese piano art, Russian piano school, Merovich, Todorovich, Zaleskaya, Prokofiev, Leo Sirota, Leonid Kreutzer.

Значение русской пианистической школы для становления фортепианной культуры стран Восточной Азии стало в последние десятилетия предметом значительного количества исследований. Подавляющая их часть связана с развитием китайского фортепианного искусства. Столь напряжённый интерес закономерен: русская школа оказала не просто большое, но определяющее влияние на соответствующий процесс. В то же время проблемы русско-японских пианистических связей разрабатываются далеко не столь интенсивно, хотя роль российских музыкантов в истории фортепианной школы Японии также весьма существенна.

Если вклад в японскую культуру русских пианистов, работавших в Японии на рубеже XIX и XX веков, а также в 20–40-е годы XX века — Р. Кёбера, П. Виноградова, А. Рутина, М. Шапиро, Л. Сироты, Л. Крейцера и др., нашёл более или менее значимое отражение в российских исследованиях (см., например, статьи С. Ханья о Р. Кёбере, В. А. Королёвой и Курата Юка о П. Виноградове, С. А. Айзенштадта о Л. Сироте и Л. Крейцере и др.), то деятельность представителей пианистического искусства России, осваивавших японское культурное пространство в 10-х годах XX века, изучена несоизмеримо меньше. Российских научных работ, непосредственно посвящённых данной теме, нам найти не удалось; исключение составляют исследования, связанные с гастролями С. Прокофьева [См.: 11]. Среди известных нам трудов японских учёных, связанных с этой тематикой, прежде всего следует указать на содержательную статью Сиба Рико, посвящённую Е. Тодорович [13].

Исключительная эффективность работы русских пианистов в рассматриваемый период во многом обусловлена реформами эпохи Мэйдзи (1868–1912). Одним из плодов этих преобразований, направленных на адаптацию страны к вызовам и требованиям современного мира, явилась организация в 1887 году Токийской музыкальной академии (*Tokyo Ongaku Gakko*). В конце XIX века для рабо-

ты в новом вузе были приглашены крупные западные музыканты — композитор и дирижёр Франц Эккерт, специалист в области сольфеджио Лютер Мэйсон, скрипач и органист Рудольф Диттрих и другие. Среди них был и представитель русской фортепианной школы Рафаил Густавович Кёбер, выпускник Московской консерватории, ученик Н. Г. Рубинштейна и К. Клиндворта по фортепиано и П. И. Чайковского по композиции. Кёбер стал первым профессиональным пианистом из России, поселившимся в Стране восходящего солнца. Под его руководством фортепианному искусству учились те, кто в первые десятилетия XX века составили музыкальную славу новой Японии: композиторы Кода Нобу и Таки Рэнтаро, пианисты Куно Хисако и Тачибана Итоэ, певица Миура Тамаки.

Русско-японская война 1904–1905 годов разрушила намечающиеся русско-японские музыкальные связи. Но после её окончания они стали постепенно восстанавливаться. Уже спустя четыре года в Японии появляется новая пианистка из России — Екатерина Яковлевна Тодорович. Родилась она в 1877 году в селе Килия, на территории Румынии. В конце XIX века семейство переехало в Одессу, где Екатерина (в девичестве — Гитл Шлезингер) начала серьёзное пианистическое образование. Затем последовала Венская консерватория, которую она окончила в 1900 году с серебряной медалью. Далее — возвращение в Россию и брак с уроженцем Сербии, выпускником физико-математического факультета Петербургского университета Душаном Николаевичем Тодоровичем. Некоторое время супруги жили в Хабаровске, где глава семьи работал в налоговой службе, а Екатерина Яковлевна давала частные уроки фортепиано. В 1909 году Д. Тодорович принимает приглашение японского правительства занять должность преподавателя русского языка в Военном училище [См.: 13. С. 203–212].

В начале XX столетия круг японских любителей пианистического искусства, ранее ограниченный в основном высшим обще-

ством, существенно расширяется. Общество друзей музыки, организованное в 1903 году преподавателями и студентами *Tokyo Ongaku Gakko*, уже в год своего основания включало в себя более 700 человек [См.: 13. С. 205]. В 1912 году профессором этого учебного заведения стал известный немецкий пианист Пауль Шольц. К середине десятилетия значительную популярность приобретают национальные мастера пианистического искусства. Это воспитанница Кёбера и Шольца Куно Хисако и Огура Суеко, учившаяся в Европе у Генриха Барта.

Екатерина Тодорович сразу же включилась в токийскую музыкальную жизнь. Уже в 1909 году на июньском концерте Общества друзей музыки она представила весьма солидную программу, куда входили Первая баллада Ф. Шопена и Двенадцатая рапсодия Ф. Листа. Этот концерт стал первым в череде её выступлений в Обществе. Пианистка играла там как соло, так и совместно с профессорами вуза в составе камерных ансамблей [См.: 13. С. 210].

Прибытие новой пианистки вызвало резонанс и в русской общине. В том же году глава Японской православной миссии о. Николай (Касаткин) записывает в своём дневнике: «Отправился с визитом к учителю русского языка Тодоровичу, жена которого, Екатерина Яковлевна, превосходная пианистка, сыгравшая нам несколько вещей» [2. С. 616].

Если Кёбера, прибывшего в Страну восходящего солнца из Германии, музыкальная общественность воспринимала скорее как носителя общеевропейской и, в частности, немецкой культуры, то Тодорович безоговорочно считали представителем российского искусства. Именно её в Японии нередко называют первой русской пианисткой, обосновавшейся в Стране восходящего солнца. После 1917 года её стали именовать «белой русской»: это призвано было отличить членов «старой» русской общины и послереволюционных эмигрантов от тех, кто прибывал из Советской России [См.: 13. Р. 204].

Во многом это связано с гражданской позицией Екатерины Яковлевны. Е. Тодорович активно утверждала себя как посланец России. Уже спустя три месяца после прибытия

в страну она выступила на благотворительном вечере Российского посольства, организованном для помощи семьям убитых на войне военно-морских офицеров. Исполнялась музыка И. С. Баха, Ф. Шопена, Ф. Листа, Л. ван Бетховена, П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова. Согласно газетным сообщениям, на концерте присутствовало «более чем 160 отечественных и иностранных слушателей» [13. Р. 205]. В наши дни такое количество может показаться небольшим, но для Японии тех лет это довольно много. В благотворительных мероприятиях, устраиваемых в поддержку россиян, Тодорович играла и позже. Так, в июне 1917 года она появилась на концерте, устроенном Ассоциацией молодых христианок с целью помощи голодающим российским детям. Конечно же, Екатерина Яковлевна играла там преимущественно русскую музыку, в том числе Баркаролу А. К. Лядова, которую особенно любила [См.: 13. Р. 217].

Другая значимая сторона исполнительской деятельности пианистки — сотрудничество с национальными музыкальными коллективами. В японских источниках особо отмечена её совместная работа с симфоническим оркестром, возглавляемым молодым композитором и дирижёром Ямадой Косаку. Выступление с Ямадой прошло в марте 1916 года: Тодорович стала одним из первых музыкантов-солистов, сотрудничавших с этим коллективом [См.: 13. Р. 216]. Начинаящий тогда артист, Ямада стал классиком японской музыки, а создание оркестра явилось важной вехой в истории национальной культуры.

Ранее, в 1911 году, Екатерина Яковлевна участвовала в концерте, также вошедшем в историю японской музыки. То был вокальный вечер, состоявшийся в Императорском театре Токио. Пианистка аккомпанировала молодой, ещё малоизвестной вокалистке по имени Миура Тамаки [См.: 13. Р. 214]. Оглушительный успех выступления побудил певицу покинуть Японию для оперных сцен Европы и США, где она завоевала мировую славу.

И всё же главная память, которую оставила Тодорович в Японии, связана не столько с концертной, сколько с педагогической дея-

тельностью. Екатерина Яковлевна не получила предложения работать в *Tokyo Ongaku Gakko* и занималась лишь частной практикой. Двое её учениц составили гордость национального пианистического искусства: Иноуэ Соноко и Оримото Тоёко (см. ил. 1). Иноуэ Соноко после совершенствования в Европе явилась первым японским музыкантом, получившим премию престижного международного состязания: она стала дипломантом Венского международного конкурса, а позже приобрела известность как концертирующая пианистка. Оримото Тоёко стала крупным педагогом и музыкально-общественным деятелем.

Е. Я. Тодорович трудилась на ниве японской музыки более тридцати лет и покинула страну лишь в 1940 году, когда отношение к иностранцам, имевшим связи с Россией, становилось всё более нетерпимым. Обосновавшись

в Калифорнии (США), пианистка продолжила педагогическую работу. Скончалась она там же в 1974 году.

Первая мировая война существенно ограничила музыкальные связи Японии с остальным миром, но в известной мере способствовала укреплению культурных контактов с Россией. До середины 1910-х годов Япония практически не была ареной деятельности пианистов-гастролёров — выступали главным образом те, кто уже поселился в стране. Считалось, что круг ценителей фортепианного искусства в стране слишком узок, чтобы окупить столь далёкие вояжи. Но ситуация изменилась. В условиях резкого сокращения возможностей турне по странам Европы и Америки русские артисты стали присматриваться к дальневосточному соседу, оказавшемуся в новой войне союзником по оружию.



Ил. 1. После концерта Нового симфонического оркестра 4 июня 1929 г.

Третья слева — Е. Тодорович. Первая слева — Иноуэ Соноко.

Крайний справа — дирижёр Коноэ Хидемаро



Заслуга открытия гастрольного потенциала Японии принадлежит импресарио Авсею Давидовичу Строку (1877–1956). Уроженец прибалтийского Динабурга (ныне Даугавпилс) и брат знаменитого «короля танго», композитора Оскара Строка, он обосновался в Стране восходящего солнца в середине 1910-х годов и за два последующих десятилетия приобрёл в Восточной Азии поистине легендарную славу. С помощью этого выходца из Российской империи Япония и Китай получили возможность услышать многих гигантов мирового искусства, в числе которых были Фёдор Шаляпин, Фриц Крейслер, Артур Рубинштейн, Бенно Моисеевич и другие. Но первым «строковским» гастролёром-пианистом стал артист более скромный — выпускник Петербургской консерватории Альфред Бернгардович Мерович.

Если имена Кёбера и Тодорович до приезда в эту страну были мало знакомы широким кругам русских любителей фортепианного искусства, то Мерович уже успел завоевать на родине как концертирующий пианист определённую популярность.

Альфред Мерович (Меерович, Мирович) был воспитанником Анны Николаевны Есиповой. В 1909 году С. С. Прокофьев, его соученик по есиповскому классу, записал в своём дневнике: «Меерович — это лучший ученик Есиповой, вероятно кончит теперь с... золотой медалью» [6. С. 65]. К Есиповой пианист поступил после обучения у популярного петербургского педагога Блюмберга [См.: 9]. Концертировать Мерович начал ещё до выпуска из консерватории, состоявшегося в 1909 году. Уже в 1907 году он гастролировал на Кавказе и в Крыму совместно с виолончелистом Вержбиловичем. Выступал в Петербурге и как солист. Вот отзыв оставшегося неизвестным рецензента «Русской музыкальной газеты», датированный 1909 годом: «Г. Мерович ещё только в этом году кончает нашу консерваторию, а уже какая у него техника, какое умение держать себя на эстраде! Обладая прекрасным, мягким туше, г. Мерович в игре своей проявляет массу задушевности и поэтического чувства; впрочем, последнее вероятно наследие его профессора, симпатичнейшей пианистки г-жи Есиповой» [9]. Правда,

С. Прокофьев, слышавший Меровича в Японии, именовал его пианистом «неплохим, но не перворазрядным» [6. С. 706], но то был ценитель особо требовательный.

После окончания консерватории известность Меровича как концертанта упрочилась. В 1913 году петербургское издательство *Edicion Academique* выпустило ноты пьесы Ж.-Ф. Рамо «Тамбурин». На первой странице помещён портрет Меровича; произведение представлено как входящее в его репертуар (см. ил. 2).

EDITION ACADEMIQUE  
Repertoire Alfred MEROWITSCH.



№ 14.

Rameau, Tamburin.

20 Cop.

Ил. 2. Портрет А. Меровича  
в нотном издании пьесы Ж.-Ф. Рамо «Тамбурин»

Успешен он был и в педагогике. В 1913–1915 годах Мерович готовил к поступлению в консерваторию будущего знаменитого пианиста Александра Каменского [См.: 5. С. 31]. Интересы музыканта выходили за пределы профессиональной сферы: он дружил с поэтом Сергеем Городецким, входил в круг, близкий Александру Блоку [См.: 7. С. 81].

Альфред Мерович стал «первопроходцем» маршрута, по которому в течение следующего десятилетия попадали в Японию русские музыканты — через Сибирь. В 1914 году он, объединившись с другим выдающимся выпускни-

ком Петербургской консерватории, скрипачом Михаилом Пиастро, отправляется в большой сибирский тур. Далее следует Япония, где гастролёры встречаются с А. Строком, ещё только начинавшим свою дальневосточную карьеру.

Конечно, Мерович и Пиастро уступали по творческому масштабу будущим «главным звёздам» строковской антрепризы. Но их культурное значение в музыкальном развитии не только Японии, но и всего Восточноазиатского региона едва ли было меньшим. Это связано с размахом деятельности. Японские или китайские турне подавляющего большинства курируемых Строком великих артистов были «одноразовыми». Гастрольные же поездки Меровича и Пиастро по всей стране — в Токио, Киото, Иокогаме, Осаке, Нагасаки, Кобе, широко и планомерно пропагандирующие музыкальное искусство, продолжались регулярно, причём в течение нескольких лет.

Масштаб концертно-просветительской работы Меровича намного превосходил тот, что имел место у предшествующего поколения русских пианистов, обосновавшихся в Японии. Если Кёбер и Тодорович выступали сравнительно редко и, главным образом, в столице, то Мерович и Пиастро давали сотни концертов в год. Репертуар их в основном состоял из популярных классических и романтических сочинений, но порой Мерович в качестве солиста представлял слушателям и новинки европейской музыки, в том числе фортепианные произведения К. Дебюсси, своего любимого композитора.

Японская карьера дуэта завершилась в 1921 году. Партнёры по ансамблю перебрались в США, где Альфред Мерович продолжил в Нью-Йорке деятельность концертирующего пианиста и приобрёл значительную известность как фортепианный педагог [См.: 12].

В 1915 году Сибирь становится исходной точкой для ещё одного дуэта. На далёкое путешествие решились музыканты из Иркутска, преподаватели частной музыкальной школы, в ту пору — ведущего музыкального учебного заведения города. Это были скрипач Михаил Сеницын и пианистка Ванда Шпаковская. Первый из них был достаточно опытным артистом:

окончил Петербургскую консерваторию и заслужил известность многочисленными гастрольями по Сибири. Вторая лишь недавно завершила обучение в Варшавском музыкальном институте, но уже выступала в Варшаве и Берлине. Вполне возможно, что идею путешествия иркутянам подсказали Мерович и Пиастро, незадолго до того выступавшие в сибирском городе.

В «Русской музыкальной газете» главная цель поездки сформулирована М. Сеницыным следующим образом: «Просидеть это лето на месте и только пользоваться отдыхом как-то неловко в такую страшную годину испытаний нашей Родины, и мы решили по мере сил и возможностей внести и свою лепту мирным оружием — искусством на общее большое дело, для чего и организовали концертное турне в пользу раненых воинов» [8. С. 590].

Всего было дано четыре концерта — в Токио, Иокогаме, Осаке и Кобе. Первые два устраивал импресарио (имя его точно установить не удалось, но, по всей вероятности, это был всё тот же Строк). В Осаке и Кобе за организацию взялись местные музыкальные общества. Особый интерес к пианистке и скрипачу в этих городах объяснялся тем, что там недавно открылись учебные заведения с преподаванием соответствующих инструментов. Концерты сибиряков прошли вполне удачно. Немалую роль сыграло мастерство в подборе репертуара: много выступая в Сибири, иркутские артисты имели достаточный опыт работы с малоподготовленными слушателями. Особый успех имел М. Сеницын с до-минорной скрипичной сонатой Э. Грига, причём более всего пришёлся публике по вкусу энергичный, темпераментный финал. В. Шпаковская импонировала более всего в Шопене; игра молодой пианистки в японских рецензиях названа «вдохновенной» [8. С. 592].

Гастролёры узнали и сообщили читателям «Русской музыкальной газеты», что в Токио имеется «европейская (немецкая) консерватория, в которой обучается до тысячи японцев» [8. С. 591]. Сведения были, безусловно, новы: среди подписчиков этого издания едва ли нашлось хотя бы несколько десятков людей, знавших об этом учебном заведении ранее.

В столице страны Синицына и Шпаковскую ждало ещё одно свидетельство, что музыкантский уровень оказался выше ожидаемого: они услышали симфонический оркестр, состоящий только из японских музыкантов, причём во главе с дирижёром-японцем. Впечатления были следующими: «На красивой эстраде (всё в белом) помещается оркестр (человек 50) и тысячная толпа в своих живописных кимоно и с веерами слушает европейскую программу положительно с благоговением. Исполнение оркестра весьма стройное, правда несколько механическое: видимо, пока усвоена только внешняя сторона исполняемого, до внутреннего же понимания произведения они пока ещё не доразвились» [8. С. 593].

Речь, видимо, шла об оркестре Ямады Косаку — том самом, с которым сотрудничала Екатерина Тодорович. Сложно сказать, насколько соответствовало действительности мнение о «механичности» его игры. Однако бесспорно, что европейская музыка в исполнении коллектива вызвала большой интерес аудитории, коль скоро послушать её собралась «тысячная толпа».

Спустя два года после В. Шпаковской прошли гастроль ещё одной сибирской пианистки — Ядвиги Залесской (см. ил. 3).

Ядвига Феликсовна Залеская (до замужества Ивановская) родилась в 1869 году в украинской Умани. В Варшаве училась у А. Михаловского. В 1888 году вышла замуж за химика

Станислава Залесского и в том же году перебралась вместе с ним в Томск — мужа ждала кафедра в университете. В сибирском городе Ядвига Феликсовна преподавала в Музыкальных классах Императорского русского музыкального общества, много выступала как пианистка, гастролировала по городам России. В 1892 году она побывала в Вене, взяла несколько уроков у Т. Лешетицкого.

В Томске Залеская входила в число лучших музыкантов города. Свидетельство тому — избрание её на престижный пост председателя местного отделения Императорского русского музыкального общества. В 1894 году супруги переехали в Петербург. Вскоре Ядвига Феликсовна заняла достаточно заметное место в музыкальной жизни столицы. Она сблизилась с кругом знаменитого мецената М. П. Беляева, подружилась с Ц. А. Кюи (тот даже посвятил ей шуточную пьесу под названием «Полька-Ядвиня»), выступала в концертах с Ф. Шаляпиным. Через Беляева Залеская познакомилась с А. Н. Скрябиным, помогала великому композитору в продвижении его музыки [См.: 10].

В материалах японских исследователей значится, что Залеская в Петербурге также общалась с Антоном Рубинштейном и брала у него уроки в то же время, что и прославленный виртуоз Иосиф Гофман [См.: 13. Р. 218]. Впрочем, данные сведения представляются весьма и весьма сомнительными. Великий пианист в



Ил. 3. Ядвига Феликсовна Залеская

те годы жил в Дрездене; там же у него учился и Гофман. По всей видимости, это плод рекламного воображения всё того же Строка.

Профессиональное мастерство Залесской критика оценивала высоко. В рецензии на иркутские гастроли её называли «прекрасной пианисткой, немало сделавшей для развития музыкального образования в Томске и позднее составившей себе имя в России» [10]. После концерта в Смоленске другой рецензент, работавший под псевдонимом «Б» (то был впоследствии знаменитый писатель-фантаст А. Беляев), написал: «Ядвига Залесская уже давно составила себе имя как пианистка с вполне законченной техникой и большим художественным вкусом. Её жанр — меланхолический Чайковский, нежный и капризный Шуман, глубоко чувствующий и искренний Шопен» [1]. Выступала Залесская и за рубежом. В парижской «Фигаро» за 1900 год она названа «знаменитой пианисткой Петербурга» [10].

В 1917 году, вскоре после революции Залесская (к тому времени вторично вышедшая замуж за художника В. Мазуровского) бежала из Петрограда в относительно спокойный Владивосток. Там она дала несколько концертов и устремилась дальше на Восток, в Японию, где начала сотрудничество с А. Строком. Он организовал её тур из 40 концертов. Уже первое выступление Залесской в Иокогаме 11 февраля 1918 года встретило восторженный приём. В феврале пианистка играла в Токио. В печати её отмечают как «самую блестящую пианистку, прибывшую из России» [13. Р. 217].

Пожалуй, именно Залесскую следует назвать наиболее активным пропагандистом русской фортепианной музыки в Японии конца 1910-х годов. Пианистка вступила в творческое сотрудничество с Екатериной Тодорович. Музыканты из России представляли местной публике малознакомый для неё жанр — фортепианный дуэт. Они исполнили Вторую сюиту для двух фортепиано А. Аренского [См.: 13. Р. 218]. Идея, по всей вероятности, принадлежала Ядвиге Феликсовне: в Томске она много выступала в фортепианном дуэте с ректором университета Николаем Александровичем Гезехусом — талантливым пианистом-любителем [См.: 4. С. 90–91].

Начинание имело успех. В следующих выступлениях пианистки из России играли в переложении для двух роялей концерты Чайковского и Рубинштейна. Залесская пропагандировала русскую музыку в содружестве и с японскими артистами. Так, совместно с Огурой Суеко она исполняла Сюиту для двух фортепиано Рахманинова. Гастроли были продолжены в китайском Тяньцзине, колониальных Гонконге и Сингапуре [См.: 13. Р. 218].

После триумфального путешествия по Восточной Азии пианистка переехала в родную Польшу. Она продолжила выступать, занималась преподавательской деятельностью. Жизнь Ядвиги Феликсовны окончилась трагически. В 1944 году она вместе с мужем убита нацистами при подавлении Варшавского восстания.

В 1918 году в Японии выступал с фортепианными концертами ещё один русский музыкант — фигура несоизмеримо большего творческого масштаба, чем артисты из России, что концертировали в Стране восходящего солнца ранее. Это Сергей Прокофьев.

В отличие от работы других российских пианистов, действовавших в стране в разбросанный период, визит Прокофьева привлёк достаточно пристальное внимание российских исследователей. При этом нередко утверждается, что приезд гениального музыканта оказал существенное влияние на японскую музыкальную жизнь того времени [См.: 3. С. 262]. Однако приходится признать, что двухмесячные гастроли Прокофьева не оправдали его собственных надежд и не произвели ожидаемого воздействия на японскую культуру.

Прокофьев появился в Японии через несколько месяцев после Залесской. Маршрут был примерно таким же — через Сибирь и Владивосток. Сходными были и побудительные причины. Прокофьев тоже стремился покинуть погрузившуюся в хаос Гражданской войны страну. В России, по его собственным словам, «пока было „не до музыки“» [6. С. 632]. В Японии планировалось пробыть всего несколько дней: представлялось, что это лишь пересадочный пункт по дороге к главной цели — Америке.

Обстоятельства визита великого музыканта в Японию свидетельствуют, что в этой стране к



тому времени уже сформировалась пусть пока ограниченная, но функционирующая русская музыкальная общность, оказывающая определённое влияние на культурную жизнь. Гуляя по Токио, Сергей Сергеевич увидел токийскую афишу концертов Меровича и Пиастро. У него появилась мысль: «Не лучше ли вместо журавля в американском небе взять верную синицу у берегов Азии?» [6. С. 712]. Консерваторские товарищи, полностью одоббив такое решение, свели Прокофьева со Строком. Он взялся за дело с энтузиазмом. Организовать концерты, правда, оказалось делом сложным — лето, гастрольная жизнь замерла до осени. Но антрепренёру всё же удалось арендовать самую престижную концертную площадку Токио, Императорский театр — тот самый, где совсем недавно выступали с фортепианными дуэтами Тодорович и Залесская. Токийский дебют должен был состояться лишь через месяц. Пока же Прокофьев изучал японскую публику на концертах Меровича и Пиастро. Гость из России пришёл к выводу о её чрезвычайной неразвитости в музыкальном отношении. Привлекли японцев, по его мнению, лишь «внешние занятости» — скрипичное пиццикато, «жемчужные» пассажи пианиста и т. п. [См.: 6. С. 702].

6 и 7 июля состоялись долгожданные концерты в Императорском театре. Но до успеха соучеников по консерватории оказалось далеко. Публики на концерт Прокофьева пришло мало и принимали именитого гостя довольно сдержанно — за исключением немногих профессиональных музыкантов, пришедших на второе выступление [См.: 6. С. 703]. В Иокогаме ситуация была ещё печальнее. Собралось всего 40–50 человек. Последующие концерты в Кобе и Осаке пришлось отменить из-за отсутствия интереса публики. Прощаясь с импресарио перед отбытием в Америку, Прокофьев сказал: «В кои-то веки Бог послал вам настоящего первоклассного артиста, но тут-то вы ничего и не сумели сделать» [6. С. 715].

В том, что знакомство русского гения с Японией прошло не так, как должно, вина Строка отчасти была: собрать публику он действительно не сумел. Но дело не только (и не столько) в недостаточно эффективном импресарио. Глав-

ное объяснение сравнительно холодного приёма, оказанного Прокофьеву японской публикой, следует искать в программе концертов. Основу её составили сочинения самого композитора. Японцы слышали Первую, Третью и Четвёртую (финал) сонаты, его же «Мимолётности», Токкату ор. 11, «Призрак», «Отчаяние» и «Наваждение» из ор. 4, «Марш», «Гавот», «Прелюд» и «Скерцо» из ор. 12. Понимая, что такая музыка может показаться сложной, концертант включил в программу также сочинения Ф. Шопена — Третью балладу и несколько миниатюр [См.: 11. С. 296–297]. Но и с такими дополнениями подобный репертуар был слишком непривычен местным любителям фортепианного искусства.

Обвинение японцев в «полном непонимании европейской музыки», брошенное уязвлённым гением, не представляется справедливым. Ведь Шпаковской и Синицыну, Залесской и Тодорович, Меровичу и Пиастро в Токио или Иокогаме аплодировали дружно и искренне. По всей видимости, Бетховен, Григ, Лист, Шопен, Чайковский, Аренский, которых они представляли публике, были ей понятнее.

Думается, «внешние занятости», которыми, по словам Прокофьева, привлекал малообразованных слушателей Альфред Мерович, уместнее было бы назвать виртуозным мастерством. Ведь ныне забытый соученик великого мастера был в те годы признан в качестве виртуоза не только в Японии, но и в самой России. И вполне возможно, что в этом плане он в чем-то превосходил Прокофьева, ведь великий композитор, в отличие от Меровича, занимался на рояле лишь периодически.

Впрочем, как минимум одного благодарного и тонкого ценителя своего творчества великий музыкант всё же нашёл. Это был известный в Японии музыкальный критик Отагуро Мотоо, отозвавшийся на его концерты восторженной рецензией и взявший у Прокофьева большое интервью, где обоими участниками было высказано немало интересных мыслей о современном состоянии искусства [См.: 11. С. 299–306] (см. ил. 4).

Итак, японский вояж Прокофьева никак нельзя назвать удачным. Но в целом значение



Ил. 4. Токио. На концерте в Императорском театре.  
Слева направо: супруга Отагуро Мотоо,  
С. Прокофьев, Отагуро Мотоо

работы российских пианистов 10-х годов XX столетия для фортепианной культуры Страны восходящего солнца переоценить трудно. И это значение обусловлено не только их непосредственной просветительской деятельностью, но и тем, что эти музыканты проложили дорогу следующей, более мощной и плодотворной волне представителей русской фортепианной школы.

В годы российских катаклизмов, последовавших за Октябрьским переворотом, поток пианистов, стремящихся обосноваться в соседней дальневосточной стране, резко возрос. Это нередко были профессионалы очень высокой квалификации — как, например, серебряный медалист Московской консерватории Павел Виноградов, выдающаяся выпускница Петербургской консерватории Екатерина Хуциева, один из лучших учеников Н. К. Метнера Максим Шапиро, видный хабаровский пианист Алексей Рутин, профессор Одесской консерватории Сергей Ковалёв и другие. Позже, когда над Западной Европой стала нависать угроза

нацизма, в Японию устремились воспитанники русской школы уже подлинно мирового масштаба — прославленный виртуоз Лео (Лев Григорьевич) Сирота и один из самых авторитетных профессоров Берлинской музыкальной академии Леонид Давидович Крейцер.

Музыканты этой плеяды воспитали целое поколение японских пианистов, сыгравших ключевую роль в становлении молодой японской фортепианной школы. Среди них ученица М. Шапиро Кай Мивако — победительница первого японского национального фортепианного конкурса; Сонода Тахакиро — воспитанник Л. Сироты, первый пианист из Японии, получивший широкую международную известность; ученица Л. Крейцера Танака Киёко — лауреат II премии Женевского международного конкурса и многие другие.

Разумеется, эмигрантские пути этого поколения русских пианистов были очень сложны. Но всё же их адаптация к иной культуре в определённом отношении проходила с меньшими затруднениями, чем у предшественников. До

их прибытия, в начале XX столетия, фортепианное искусство воспринималось в Японии в первую очередь как выражение австрийской и немецкой культурных традиций. Но усилиями тех, чья деятельность стала главным предметом рассмотрения в настоящей статье, среди широких кругов японских профессионалов и любителей музыки всё более активно утверждался престиж русской пианистической школы. И когда А. Рутин, П. Виноградов и другие стали открывать музыкальные школы в Токио, Кобе или Иокогаме — там, где незадолго до этого преподавали или гастролировали Тодорович, Мерович и др., — «русское музыкальное происхождение» уже воспринималось не в качестве чего-то не вполне знакомого, но как знак высокого профессиональной квалификации.

Подводя итог, следует сказать, что музыканты, представлявшие русскую фортепианную школу в Японии 10-х годов прошлого века, внесли значительный вклад в становление молодой японской национальной фортепианной культуры. Их исполнительское и педагогическое творчество способствовало укоренению фортепианного искусства в стране, совсем недавно ставшей на путь адаптации западных культурных ценностей. Одновременно она создавала благоприятные условия для работы следующей волны русских пианистов, чья деятельность имела ключевое значение для развития молодой японской фортепианной школы.

Вклад тех, кто своими самоотверженными усилиями способствовал укреплению русского искусства в далёкой восточной стране, содействуя развитию её национальной культуры, не должен быть забыт. Тема зарождения и первоначального становления русско-японских связей в фортепианном искусстве вполне может стать основой для статей и диссертаций, а также найти свое место в учебных курсах по истории как русского, так и зарубежного пианистического искусства. Работа такого рода во многом должна опираться на обширный корпус как японских, так и российских архивных материалов, которые ещё ожидают своих исследователей.

## Список литературы

## References

1. Б. Концерт Ядвиги Залеской // Смоленский вестник. 1910. № 213. С. 3.  
B. Koncert Yadvigi Zaleskoj [Concert of Jadwiga Zaleskaya]. *Smolenskij vestnik*. 1910, no. 213, p. 3. (In Russ.)
2. Дневники Святого Николая Японского. Т. 5. СПб.: Гиперион, 2004. 880 с.  
Dnevniky Svyatogo Nikolaya Yaponskogo [Diaries of Saint Nicholas of Japan]. Vol. 5. St. Petersburg, Hyperion, 2004, 880 p. (In Russ.)
3. Есипова М. В. К проблеме: японцы и русская музыкальная культура // 100 лет русской культуры в Японии. М.: Наука, 1989. С. 258–279.  
Esipova M. V. K probleme: yaponcy i russkaya muzykal'naya kul'tura [To the problem: Japanese and Russian musical culture]. *100 let russkoj kul'tury v Yaponii*. Moscow, Nauka, 1989, pp. 258–279. (In Russ.)
4. Зима Т. Ю. Ректор Императорского Томского университета Н. А. Гезехус и музыка. Вокруг одного письма // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 370. С. 87–92.  
Zima T. Ju. Rektor Imperatorskogo Tomskogo universiteta N. A. Gezekhus i muzyka. Vokrug odnogo pis'ma [Rector of the Imperial Tomsk University N. A. Gezekhus and music. Around one letter]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2013, no. 370, pp. 87–92. (In Russ.)
5. Михайлова Е. А. Материалы к творческой биографии А. Д. Каменского // Musicus. 2018. № 2. С. 29–33.  
Mikhailova E. A. Materialy k tvorcheskoj biografii A. D. Kamenskogo [Materials for the creative biography of A. Kamensky]. *Musicus*. 2018, no. 2, pp. 29–33. (In Russ.)
6. Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. Ч. 1. Paris: Sprkfv, 2002. 813 с.  
Prokofiev S. S. Dnevnik. 1907–1933. Ch. 1. [Prokofiev S. Diary. 1907–1933. P. 1]. Paris, Sprkfv, 2002, 813 p. (In Russ.)
7. Пяст В. А. Встречи. М.: Новое литературное обозрение, 1997. 431 с.  
Pyast V. A. Vstrechi [Meetings]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 1997, 431 p. (In Russ.)
8. Синицын М. Н. Наше концертное турне по Сибири и Японии // Русская музыкальная газета. 1915. № 39–40. С. 590–594.  
Sinicyn M. N. Nashe koncertnoe turne po Sibiri i Yaponii [Our concert tour of Siberia and Japan].

- Russkaya muzykal'naya gazeta*. 1915, no. 39–40, pp. 590–594. (In Russ.)
9. С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. 1909. № 9. С. 246.  
S.-Peterburg. Koncerty [St. Petersburg. Concerts]. *Russkaya muzykal'naya gazeta*. 1909, no. 9, p. 246. (In Russ.)
  10. Ядвига Залесская. Режим доступа: [https://www.rodacynasyberii.pl/rodacy\\_numery/2006/42/118/](https://www.rodacynasyberii.pl/rodacy_numery/2006/42/118/) (Дата обращения: 03.08.2025).  
Jadwiga Zaleskaya [Jadwiga Zaleskaya]. Available at: [https://www.rodacynasyberii.pl/rodacy\\_numery/2006/42/118/](https://www.rodacynasyberii.pl/rodacy_numery/2006/42/118/) (Accessed: 03.08.2025). (In Russ.)
  11. Якубов М. А. Прокофьев в Японии. Отречение от футуризма // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма документы, статьи, воспоминания. М.: Композитор, 2016. С. 289–316.  
*Yakubov M. A. Prokof'ev v Japonii. Otrechenie ot futurizma* [Prokofiev in Japan. Renunciation of Futurism]. S. S. Prokof'ev: k 125-letiju so dnja rozhdenija. Pis'ma dokumenty, stat'i, vospominaniya. Moscow, Compozitor, 2016, pp. 289–316. (In Russ.)
  12. Alfred Mirovitch, Pianist, Dead; Concert Artist Taught Music // The New York Times. August 4, 1959. P. 27.
  13. Shiba R. Katerina Todorović (1877–1974): a Central European Pianist and the Japanese Reception of Western Music in the Early 20th Century // The 20<sup>th</sup> Century Through Historiographies and Textbooks Chapters from Japan East Asia, Slovenia and Southeast Europe. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2018. P. 203–220.  
*Shiba R. Katerina Todorović (1877–1974): a Central European Pianist and the Japanese Reception of Western Music in the Early 20th Century. The 20<sup>th</sup> Century Through Historiographies and Textbooks Chapters from Japan East Asia, Slovenia and Southeast Europe*. Ljubljana, Inštitut za novejšo zgodovino, 2018, pp. 203–220. (In Engl.)

---

### Об авторе

**Айзенштадт Сергей Абрамович**

Дальневосточный государственный институт искусств

- профессор кафедры фортепиано
- доктор искусствоведения, профессор

Россия, Владивосток

eisenstadt1955@mail.ru

---

### About the author

**Sergej A. Aizenshtadt**

The Far Eastern State Institute of Arts

- Professor of the Piano Department
- Ph.D. of Art History, Professor

Vladivostok, Russia

eisenstadt1955@mail.ru

---

**Для цитирования:** Айзенштадт С. А. Влияние русской фортепианной школы на формирование пианистической культуры Японии: 10-е годы XX века // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской гос. консерватории им. Н. Г. Жиганова. 2025. № 3(51). С. 97–108. DOI: 10.48201/22263330\_2025\_51\_97