Эй, вы там – на "Титанике"!

(Окончание. Начало на 1-й стр.)

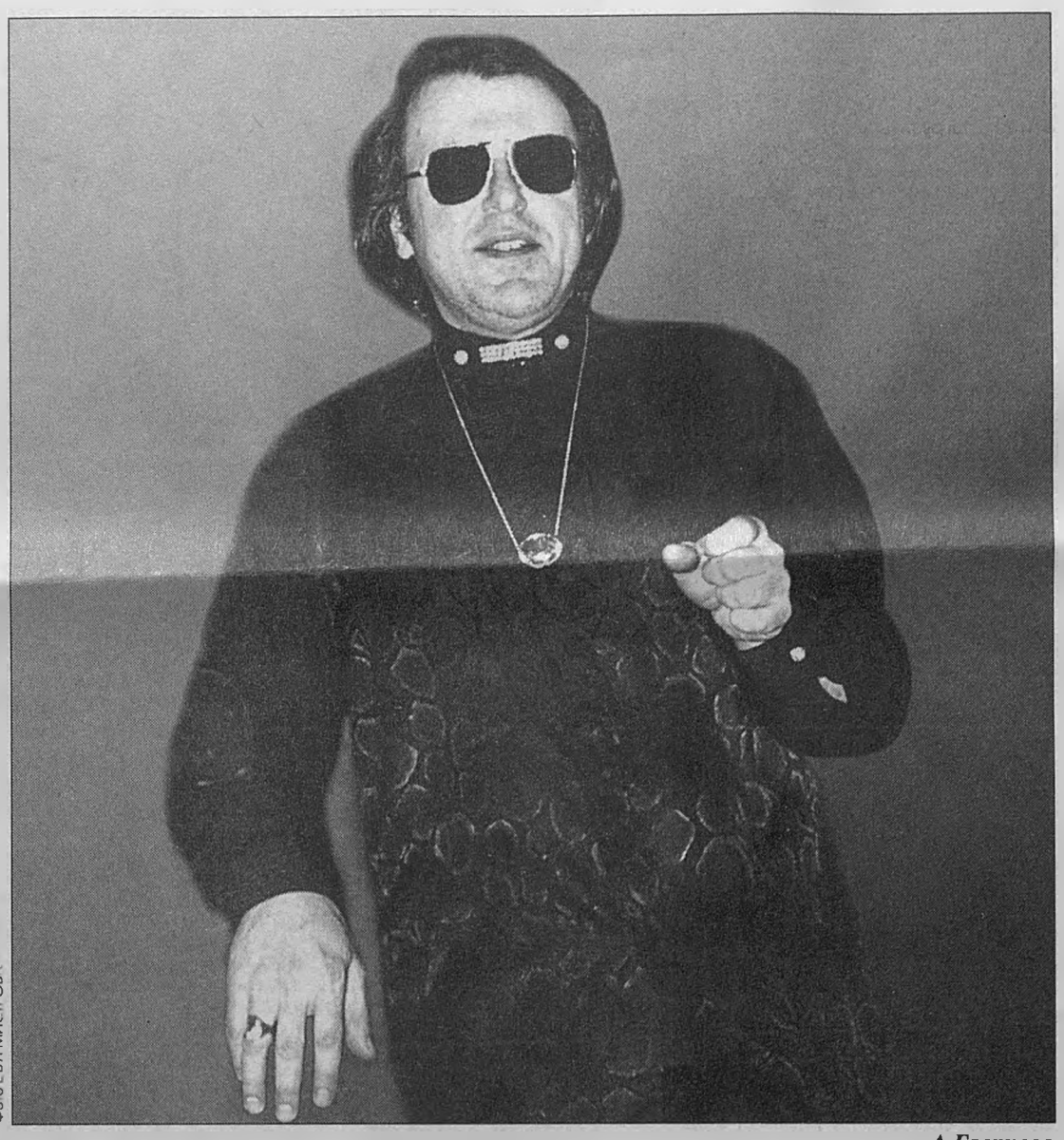

Фото Е.БУРМИСТРОВА

А.Гаврилов

– Насколько мне известно, вы не работаете с продюсерами и крупными агентствами. Почему?

– Я прошел через болезненные, но необходимые отношения с громадными агентствами. Они используют артиста, высасывают из него все деньги, все соки, руководствуясь своей собственной политикой. В этой системе очень трудно сохранить свои индивидуальность и независимость. То же самое и со звукозаписывающими компаниями: подписывая с ними контракт, ты становишься их рабом. Они диктуют, что записать, когда и с кем, и ты не имеешь права своего голоса. У меня постоянно возникали с ними баталии, но без этих компаний невозможно было бы пробиться в группу лидеров. А когда на тебя уже повесили лейбл "легенды XX века" – можно многое изменить. В 1999 году вышла полиграммовская серия "Великие пианисты XX века", где и я фигурирую, хотя мне эта компания не совсем нравится. Дело в том, что начинался проект с семнадцати пианистов – это было очень мило, но когда он разросся до семидесяти одного "гения", это стало несколько обескураживать. Например, мне неясно, что делает в ряду Рахманинов – Рихтер – Гилельс Марк Тайманов. Он действительно мило играл камерную музыку, но если уж сказано "великие" – значит должны быть великие. Я написал письмо на Philips, который был основателем проекта, чтобы меня выбросили из этой серии, но не вышло. Они решили, что это мой очередной, пусть и несколько экстравагантный, поступок, что я слишком высокого о себе мнения. Конечно, это не совсем так (чтобы не возникли подозрения в ложной скромности). В смысле, я понимаю, что кое-что на фортепиано я делаю лучше других – иначе не имело бы смысла играть. Короче, когда ты имеешь такой статус, а у меня, кроме того, есть еще англо-американская награда ABI-Cambridge (Американский биографический институт + Cambridge University) – такая квазинобелевская премия в области искусства, я могу себе позволить заниматься тем, чем я хочу. Года четыре назад я разорвал все контракты. Но этого посоветовать никому не могу – нужно многое пережить и при этом выжить. Все эти большие компании жонглируют людьми, убирая талантливых, выдвигая средних и удобных. Когда появляется слишком яркая индивидуальность с независимым характером, они начинают бояться за свою сохранность и стараются всячески дискредитировать подобную личность: пустить в прессу информацию, что человек сумасшедший, что у него СПИД, что он сидит на наркотиках или что-нибудь в таком же роде.

– Как вы подбираете и составляете программы?

– Это связано с состоянием, в котором пребывает душа. Все композиторы для меня – компания именитых господ, к которым я как бы могу зайти на чашку чая. К кому душа просится, к тому и иду. А что касается чисто технического составления программы, то надо смотреть, чтобы она не была безвкусной по тональным соотношениям, по сочетанию имен. Я, например, никогда не играю Моцарта после Прокофьева. Потому что это свинство по отношению и к тому и к другому. После современного языка слушать Моцарта – для Моцарта пощечина.

– А современную музыку вы исполняете?

– Меня любая музыка интересует. Вообще я не вижу разницы: современная музыка или старинная. Вся музыка современная, если она достойная. Но и из классического наследия довольно мало произведений – даже самых больших композиторов – выдерживает испытание временем. Для меня, например, среди сочинений Моцарта и Бетховена – а это святыни для людей с музейным отношением к искусству – довольно много мусора. Из "Волшебной флейты" я бы выкинул почти половину, в "Реквиеме" оставил бы два-три номера действительно великолепных. Моцарт был приличный халтурщик, по всей вероятности, из-за денежных затруднений; Бетховен, конечно, гораздо более серьезно относился к тому, что делает, но он всю жизнь разрабатывал одну и ту же тему, двигался в одном направлении, и только в конце ему стало что-то открываться. Из сонат я бы играл 6 – 8, но ни в коем случае не 32. Если же говорить о том, какая музыка пишется сегодня, то я бы отметил некоторую растерянность в музыкальном мире. Многие композиторы находятся в состоянии поиска, а сформировавшейся концепции, на мой взгляд, нет. Сейчас такое богатство звуковоспроизведения – и электроника, и компьютеры и т.д. и т.п. По всему видно, что мы – на пути к новой эстетике. Насколько я понимаю, на данном этапе развития должен найтись человек, эквивалентный Баху. Ведь именно Бах смог скомпилировать все – от Египта и Греции до своего времени – и шагнуть на несколько веков вперед. Но для этого нужна была его башка плюс немецкая дисциплина! Уверен, такой человек опять обязательно найдется.

– Как вы оцениваете нынешнее состояние исполнительского искусства?

– На концертах современных музыкантов чувствуешь себя, как в ресторане, где подаваемое блюдо заранее известно. Любая трактовка исполнителя предсказуема. Посещение концерта, таким образом, – благопристойная потеря времени. Люди, которые занимаются так называемым "классическим" бизнесом, напоминают мне музыкантов, сидящих на тонущем "Титанике", – все уже почти затонуло, а они продолжают наяривать на своих инструментах. Совершенно другие времена на дворе, а у людей не хватает ни фантазии, ни сил открывать новые берега, да и нет желания, потому что они имеют крепкие ниши, хорошие гонорары, – что еще надо? А претерпеть какие-то бытовые неурядицы, посидеть без денег, побиться лысиной об паркет, подставить грудь под бешеный огонь идиотической критики – этого никто из моих коллег не хочет. Страшно, что происходит некоторое очерствение людей (в основном от скуки), и мне неприятно это видеть. Вот я и стараюсь не закрывать на это глаза, а предпринимать какие-то меры. Молодежь во всем мире очень чутко откликается на то, что я делаю, и довольно интенсивно выражает свою благодарность. Лет двадцать назад я откололся от Рихтера, от других советских музыкантов, потому что мне хотелось идти в совершенно новом направлении и попытаться открыть совершенно новый язык, в котором они просто не испытывали потребности. Для них традиции XIX века были идеалом, а для меня – лишь фундаментом, от которого надо было отталкиваться. Я принадлежу к поколению, которое было воспитано на рок- и поп-культуре. "Битлы" и студенческое движение 60-х годов – все это было очень живо, все это давало совершенно новую базу для развития нового языка в так называемой классической музыке.

– Ваша публика – молодежь. Вас донимают просьбами об уроках, мастер-классах?

– Я делал какие-то два мастер-курса, но у меня осталось от этого очень горькое ощущение. Дело не только в том, что это отнимает очень много энергии, которую я предпочел бы сберечь для себя. Есть и кое-что другое. Однажды я провел недельку на международных мастер-курсах, слетелись очень хорошие ребята, и в течение недели мы сделали замечательный концерт. Это был уже класс со своим собственным языком, и потом бросать этих очаровательных юнцов, которым я показал какие-то райские кущи, мне было больно. Они мне звонят до сих пор: кто-то плачет, у кого-то начинает личная жизнь ломаться… Я заклялся этим заниматься. Надо просто честно открыть школу в Сан-Франциско на берегу океана, как Яша Хейфец, собрать цветник молодняка всех рас "и жить, и трудиться" вместе с ними. Иначе получается обман.

– Как складываются ваши отношения с оркестрами?

– Больше всего боюсь коллективов с репутацией – здесь можно наткнуться на мастодонтовый снобизм и консерватизм. Например, Нью-Йоркский филармонический оркестр считает себя великим, а я на последнем нашем совместном концерте заснул.

– ?!

– Да, на второй части концерта Рахманинова – и упал со стула. Мне стало до такой степени скучно, потом смешно… Ну да – это был некоторый протест с моей стороны. Этот оркестр – мертвое тело.

– С кем из дирижеров работали и что запомнилось?

– Я работал со всеми дирижерами, и никто не запал в душу. Запоминаются ведь обычно неприятные вещи. Отвратительно было работать с Озавой, я ему чуть по физиономии не надавал во время репетиций и жестоко отомстил на концерте за его отменно хамское поведение во время репетиций. Вот если бы с Фуртвенглером удалось поработать, может быть, что-то всплыло бы. Хотя у него были такие плохие руки… Караян был шоуменом, с ним очень трудно было найти общий язык; Бернстайн настолько погряз в нарциссизме, что, кроме своего носа, его ничего не интересовало; Аббадо постоянно спит и кайфует от самого себя, Мути задирает нос и воображает себя Муссолини… Как правило, это все очень смешные господа.

– По-вашему, своей более чем широкой известностью они обязаны шоу-бизнесу?

– Да нет, скорее "партийной дисциплине"…..

Это недостатки мозгов и культуры. Люди, которые идут в классический шоу-бизнес, как правило, являются представителями исполнительских династий, и это отнюдь не аристократы, а люди низшего или среднего класса, которые зациклены исключительно на музыкальном образовании в узко техническом смысле. В этой среде найти человека, который обладал бы энциклопедическими познаниями, просто невозможно. А человека с аристократической культурой просто нет. Поэтому такие люди, как Святослав Рихтер, были очень ценны для меня. Рихтер тянулся ко всему, что было связано с высокой эстетикой. Но это такое исключение!

Ну что петь осанну Рихтеру: замечательный, великолепный был музыкант. Но зачем делать из него каменного болвана! Все-таки у русских это в крови, может быть, от долговременного рабства или от недавнего язычества. Хотя Библию все читают: а там – не сотвори себе кумира, не кланяйся идолу. Рихтер был единственным человеком, который целенаправленно шел к европейской культуре и который достиг очень больших успехов, синтезируя русскую культуру с европейской. И его пристрастия в сфере личной жизни были фактически отражением его эстетики, его философии.

– А с Синайским вы играли раньше?

– Нет, никогда. Но я знал, что это человек, открытый к сотрудничеству, человек, который не будет отмахиваться от тех или иных предложений. Я получил от него стопроцентную поддержку. Оркестр работал, не щадя себя, пытаясь преодолеть все свои русские барьеры в области звуковой палитры. И хотя за четыре репетиции полностью добиться желаемого результата было невозможно, я считаю, что уровень, на котором звучал ГАСО, был хорошим.

– На концерте дирижер стоял перед фортепиано – это вы придумали?

– Я очень долго шел к этому, как это ни смешно. Собственно, почему дирижер должен изворачиваться, глядя на солиста, терять при этом оркестр, мандражировать? Я последнее время почти совсем перестал играть с оркестрами, потому что не удается ничего: ни рубато, ни пластики никакой нет. Когда дирижер стоит перед солистом – глаза в глаза, у них возникает контакт. Даже если он допустит ошибку, катастрофы не случится, ведь я с ним, я все поймаю, а когда дирижер стоит спиной к солисту, в случае какой-то неточности катастрофы не избежать. Забавно, что потребовалось 150 лет, чтобы все вернулось на круги своя, ведь в такой расстановке играли до того момента, пока некий французский пианист Дюшамп не выдвинул рояль вперед. Он был очень красив и пользовался большим успехом у дам, с которыми переглядывался во время исполнения.

– Работаете ли вы в студии, и если да, то что записываете?

– Я ушел из мира звукозаписывающих компаний, как я уже сказал, а кроме того, просто CD мне уже неинтересно записывать. Но я делаю другое – видео. В прошлом году записал для канала BBC 12 баховских прелюдий и фуг из первого тома. Каждая прелюдия и фуга – отдельный фильм с маленькой словесной преамбулой. Со мной работали роскошные молодые операторы, которые способны делать фантастические вещи – не в ущерб, а именно в помощь музыке. Съемочная камера (последняя новация – камера под названием floating earth, то есть "плавающая земля") может в течение двух секунд заглянуть в лицо, на руки, под руки, в рояль, окружить интерьер… Такое чудо! Даже если случалась какая-то грязная нота, мы ее не урезали. Никакое химическое творчество в студии, как бы ни было оно стерилизовано, не сравнится с живым звучанием.

– Что значит для вас советская пианистическая школа?

– Это было очень консервативное и довольно дубовое образование, но оно дало мне базу, без которой я бы не смог двигаться в том направлении, в котором сейчас двигаюсь. Есть господа, которые хотят идти в этом же направлении, но у них нет такой базы. И получается жалкое зрелище. Например, Найджел Кеннеди, который путем неимоверного фиглярства и настойчивости привлек к себе внимание публики, теперь не знает, куда кинуться: у него нет интонации, плохая техника. Последний перл – его выход на сцену с зубами Дракулы. А дальше-то что?

ЦМШ 60-х – это отлично сфокусированная, поставленная на конвейер система обучения – квинтэссенция мастерства, отвоеванного русской пианистической школой в конце XIX века. Я страшно счастлив, что застал именно такую школу. Когда я вышел из ЦМШ, все, как по команде, начали умирать. Наступала агония Советского Союза, и все это чувствовали, была смена поколений – такой перелом происходил, такой тектонический сдвиг, что многие не выдерживали. Умирали старики, умирали молодые – Зак, Флиер, Оборин, Стасик Нейгауз, Борис Землянский… – человек тридцать взяли и ушли. Они просто не выдержали напряжения времени.

– Конкурс Чайковского стал следующим этапом конвейера?

– Это был трамплинчик. Гораздо важнее была замена мною Рихтера на Зальцбургском фестивале – это произошло буквально через три недели после окончания конкурса. Вот там что-то такое для меня открылось. Когда я увидел, что в первом ряду сидит Майкл Йорк, очень впечатлился. Моя карьера началась не с Конкурса Чайковского, хотя без этой победы я не попал бы в Зальцбург. Но когда голливудские красавцы утащили меня на руках после первого отделения… Отсюда пошло движение вперед. Но довольно долго я был просто советским идиотом, эксплуатирующим технический арсенал, который получил. Пять-шесть лет я занимал нишу русского чуда, а потом мне это набило оскомину. Особенно когда мы стали с EMI вырабатывать стратегию моего репертуара. Пришли господа и сказали: вы будете играть Рахманинова, Чайковского, Прокофьева, немножко Стравинского – и баста. Вот тут я задумался и решил, что это очень опасно. И поставил свои условия: я выполняю один их заказ, а дальше записываю то, что сам хочу. Начал делать Баха, Моцарта, Шуберта, Шумана, и сначала все это было встречено в штыки. Шуберта и Шопена играет Циммерман, Шуберт и поздний Бетховен, а также Брамс – прерогатива Бренделя. У всех все распределено. Потом marketing директор пришел ко мне и сказал: "Я понимаю, что ты хорошо играешь, но люди в растерянности, они не знают, какого композитора от тебя покупать". На что я ответил: "Пусть покупают меня, черт побери!" Бытует отвратительно снобистская мысль трактовать, как должен звучать композитор. Откуда мы знаем, как должен звучать Бетховен, если он сам этого толком не знал? Он же меняется в зависимости от времени.

– Что вы думаете о нынешнем состоянии мировой культуры?

– Сейчас идет вульгарная демократизация общества, в смысле улучшения бытовых условий, в смысле генерализации потребностей. Раньше искусство было привилегией салонов, у него был совершенно другой социальный статус. Сейчас оно становится – и совершенно справедливо – достоянием громадных масс. Одна только рок-культура объединила сотни миллионов людей. Но страшно то, что вульгарный лозунг Французской революции становится все более актуальным, – меня от этого "равенства и братства" бросает в дрожь. Это, кстати, и Достоевский еще очень хорошо чувствовал (будучи демократом и революционером по натуре): помните, как у него сапожник во имя всеобщего равенства режет лик Сикстинской мадонны с криком: "Не нужен нам гений!" Демократия в смысле "всем колбасу" – пожалуйста, на это я согласен, а приравнивание гениальных достижений спирита и мозгов к колбасе – это уже отвратительно, не правда ли?

– Вы собираетесь еще приехать в Россию?

– Сейчас у меня никаких планов нет и быть не может – в связи с переездом. В настоящий момент я заканчиваю свой немецкий период, и мы с женой собираемся поселиться в Люцерне. Швейцария с точки зрения культуры, конечно, ничего из себя не представляет, но в бытовом отношении она для меня очень удобна: разумная система налогов, спокойствие, чистый воздух. Мы выбрали хорошее местечко – прямо напротив дачи Рахманинова.

– А как вы обустраиваете свое жилище?

– Я люблю окружать себя искусством. Это, очевидно, идет от Рихтера – это наша с ним философия: каждая минута твоего бытия должна превращаться в искусство. У меня всегда были красивые дома с продуманным интерьером, где все эстетизировано до предела: удобство, хай-тек – мне это очень нравится. Некоторое время я получаю отдачу от сделанного объекта, а потом мне становится скучно, и я делаю что-то новое. Сейчас займусь этим в Люцерне.

Беседу вела
Анна ВЕТХОВА

Парадоксальная легкость глубины

Постсветлановский период Госоркестра до сих пор вызывал во мне тоскливое чувство, подобное тому, что возникает, когда видишь на фасаде исторического памятника табличку: "Закрыт на реставрацию". Наблюдая за действиями худрука ГАСО Василия Синайского, какими-то неимоверными усилиями собирающего из почти развалившегося организма существо, способное звучать, и порой очень неплохо звучать, все равно верилось с трудом, что законсервированные и уставшие от долгого безвременья оркестранты заразятся от дирижера непостижимым русским энтузиазмом.

Поднять боевой дух Госоркестра удалось пианисту Андрею Гаврилову. Речь, безусловно, не идет о том, что ГАСО внезапно заиграл на уровне Берлинской филармонии, – проблема сыгранности между группами инструментов осталась проблемой струнных и духовых, спустя рукава относящихся к возможности достижения баланса; никуда не испарилось и небрежное отношение оркестрантов к дирижерскому жесту, следствием чего становились несинхронизированные вступления, особенно выпиравшие со стороны ударных (литавры), при том что жест Синайского абсолютно конкретен и образен. Но за внезапно проявившуюся на российской сцене последних нескольких лет колоссальную самоотдачу, за невероятную увлеченность процессом взаимодействия с солистом, за абсолютную искренность Госоркестру можно было простить многое, если не все.

Андрей Гаврилов с самого начала отмел все стереотипы, заявив в концерте четыре (!) произведения для фортепиано с оркестром и ловко миновав привычные стандарты при выборе персоналий. "Джинны" Франка, Концерт Сен-Санса, Первый Прокофьева и леворучный Равеля выстроились в соответствии с непостижимой гавриловской логикой в абсолютно гармоничное целое, где каждое сочинение – этап в раскрытии музыкантской грани, а не цель для показа виртуозного мастерства. Говорить о метком попадании в клавиши рояля и о безупречном чувстве стиля в данном случае – абсурд: харизма пианиста такова, что при оценке его исключительного феномена, во главу угла становятся совершенно иные критерии, прежние всплывают лишь потому, что являются неотъемлемой частью его художнической личности, заглянувшей далеко вперед существующих писаных и неписаных законов и традиций исполнительства. Он способен удержать внимание публики на длительном и непостижимо тихом пианиссимо, во время звучания которого и испытываешь чувство полного растворения в шелесте фортепиано, и ощущаешь непреодолимое движение мысли – вперед, внутрь себя, в глубины пространства? И как следствие, в "Джиннах" оркестровая палитра становится живописным фоном, обрамляющим фортепианное "я". Потом, забыв о французской куртуазности, голосом Баха заговорит Сен-Санс. А когда почти на девяносто лет помолодеет Прокофьев, перечтенный языком современного стеба, обалдевший Госоркестр станет выделывать потрясающие нюансы во фразировке тем, но в конце все же сорвется на штурм звучности и утопит своего героя в оркестровом тутти. И – после этого! – не будет пропасти безбрежней, чем родившаяся внутри равелевского опуса, одной своею гранью светящегося легкостью и юмором ранних джаз-оркестров (брависсимо, тромбон!), другой – проваливающегося в черную дыру небытия.

Выходя на сцену, он, облаченный в свободного покроя "прикидистые" рубашки, закрывший глаза большими очками с затемненными, почти черными стеклами, сверкающий каким-то необычным камнем на золотой цепочке, словно являет собой вызов существующему академическому пространству. Когда Андрей Гаврилов издает первый звук на рояле, становится понятна вся эфемерность дразнящего ортодоксов имиджа: встречаем мы и по сию пору по одежке, но и провожаем… Жаль, что надолго, если не навсегда.

Анна ВЕТХОВА