

Александр Гиндин как зеркало современного русского пианизма

Рос. муз. газета. — 2000 — нояб. (№ 11). — с. 9

Так случилось, что впервые я услышал игру молодого пианиста в прошлом сезоне на концерте в КЗЧ. Исполненные им в тот вечер в ансамбле с ГСО Радио и Телевидения под управлением П. Сорокина Первый концерт Листа и Пляска смерти того же автора вызвали во мне чувство близкое к восторгу. К тому времени я уже, конечно, слышал о раннем взлете карьеры этого питомца М. Воскресенского, в 17-летнем возрасте ставшего лауреатом Конкурса имени Чайковского. После прошлогодней листо-вой программы мне уже не терпелось услышать его еще раз. Это удалось сделать на его концерте 13 ноября в БЗК. Впечатления от этого концерта — по-своему также яркие — и послужили причиной написания данной заметки.

Первое, что меня удивило, программа. Согласитесь, что начинать концерт прямо с Полонеза-фантазии Шопена, ор. 61 довольно странно. Скорее этой вещию концерт следует завершать. После Полонеза прозвучали два Ноктюрна, ор. 48, затем Баркарола, ор. 60, Три мазурки, ор. 53 (кстати, прелестно сыгранные) и, под конец первого отделения, Скерцо *cis moll*.

Достаточно странным (по крайней мере вначале) показался мне и сам стиль исполнения, впрочем достаточно распространенный в последнее время (откуда и название нашей заметки).

За неимением адекватных русских слов попытаемся обозначить такой стиль (точнее, такой образ исполнения) английским выражением «very tired gentleman», поскольку звук А. Гиндина, при всей его приятности, округлости и пластичности, все-таки наделен мускулатурой, очевидная «дряблость» которой напоминала временами атмосферу декадентского салона эпохи Пруста (оговаривая, впрочем, гораздо большую сдержанность в *rubato*, нежели то было принято в означенную эпоху). Слух исполнителя в этом случае как бы устало внимаает вялому течению музыкальной мысли (tempo здесь не имеет значения) и почти не делает попыток придать музыкальному времени импульсы к активному продвижению вперед — тому самому *impet* weiter, которым А. Шнабель любил подгонять своих замечтавшихся учеников. Дальше, дальше! — хотелось мне не раз и не два воскликнуть, вслушиваясь в чарующие замирания шопеновской фразы, которые с большим звуковым мастерством (тут надо отдать ему должное) и с совершенной свободой виртуозного движения (воздадим должное и в этом случае) продвигал, а если сказать прямее — «влачил» А. Гиндин. Нигде атмосфера приятной созерцательности, блаженного и ничем, даже в виртуозных эпизодах, не нарушаемого покоя не позволяла даже помыслить о напряженно-экзистенциальной, драматичной, трагичной — да какой угодно — атмосфере шопеновской музыки. Можно сказать, что вся шопеновская часть программы вылилась в сплошную *Verseuse* — отметим, что этой, действительно безмятежной пьесе, в программе не значилось...

Заддадимся теперь вопросом, правомерна ли подобная, условно говоря, «шубертовская» трактовка шопеновской драматургии? Актуальна ли она? Мне кажется, что именно сегодня Шопен становится особенно труден для исполнения, и я мог бы назвать много очень известных имен, оказавшихся перед лицом неудачи именно в Шопене. Мы явно стоим перед кризисом шопеновской интерпретации, при том, что популярность Шопена у публики отнюдь не уменьшилась. Более того, скажу честно, я видел вокруг себя лица людей, откровенно наслаждавшихся теми звучаниями, которыми одаривал их пианист. Вправе ли я не соглашаться с этими людьми? Вправе ли я не доверять им? Вправе ли я, наконец, говорить о «кризисе», учиты-

вая ту отзывчивость аудитории на музыку Шопена, которую никогда нельзя было отрицать? И все-таки критика, которую я здесь пытаюсь, в меру своих сил, представлять — это вовсе не «глас народа», критик — не социолог, он озабочен не процентным уровнем наслаждения искусством, а перспективами бытия самого искусства. Критик относится к искусству как к живому организму, который порой может, сохраняя цветущий вид, оказываться на самом деле глубоко больным. В этом плане критик в первую очередь — диагностик, пусть его диагнозы часто оказываются не точными. Что же касается до «гласа народа», то весьма верно угадывая содержательность момента, последний как раз очень часто ошибается в перспективе. Так, при встрече с обаятельнейшим В. Клиберном был вдруг «позабыт» предшествовавший ему годом раньше гениальный Г. Гульд, так М. Дихтер в свое время снижал куда большую любовь в Москве, нежели Г. Соколов. А — ближе к сегодняшнему дню — совершенно ошибочно, по-моему, Ф. Кемпф был истолкован как антигея победителю последнего, печально прославившегося Конкурса имени Чайковского. Одним словом, публика тоже ошибается, только причины ее ошибок кроются в так называемом «коллективном бессознательном». Тогда как критик несет ответственность за свои выводы лично сам.

Но вернемся все же к описываемому концерту. Как быть с Шопеном, нужна ли, возможна ли сегодня его «актуализация», то есть возможна ли новая интерпретация его музыки, и без того любимой, и без того до последней ноты известной и знакомой? Если искусство — живой организм, ему необходимо куда-то двигаться, а не замирать, пусть в очень приятных и блаженных точках, достигнутых нашими предшественниками. Если так, то актуализация (то есть болезненная для многих исполнителей и тем более слушателей смена интерпретации) неизбежна. И то, что она возможна, доказывают, например, шопеновские трактовки М. Плетнева, далеко отходящие от романтических канонов и нашедшего, как мне кажется, след за А. Б. Микеланджели, новую, в своей основе импрессионистскую трактовку времени и звука в шопеновском творчестве. Основным здесь становится не экспрессивная интонация в том виде, как мы ее слышим, скажем, у Г. Нейгауза или В. Софроничского, но тембр (особым образом организованный во времени, разумеется). Звук становится в этом случае менее чувственно-глубоким, менее «вокальным», скорее в нем подчеркивается регистровая, «инструментальная» красочность, а на место чувственной «вертикали» становится линейно ориентированная «горизонталь», кстати, у Плетнева всегда необычайно энергетически насыщенная. Тогда как — я вынужден, к сожалению, здесь сравнить — у А. Гиндина, при всей, повторяю, приятности и красоте звука само музыкальное время оказывается неким вторичным фактором, как бы не принимающим действительного участия в построении формы. Трудно постигаемое русской традицией немецкое понятие *Formwille*, можно сказать, очень в слабой степени осуществляется в данном случае. Слух пианиста будто не создает собственного течения времени интерпретации, а только доверяется течению звука как таковому. Это наверно тоже своего рода «импрессионизм», но в его, так сказать, рудиментарной, неразвитой фазе. Ведь недаром современники так любили упрекать Дебюсси в вялости и отсутствии энергии. Это становится понятным, если учесть, что тогда еще не было создано адекватных интерпретаций этой гениальной музыки. Дебюсси я упоминаю не случайно, поскольку

в области трактовки фортепианного звука и времени он несомненный наследник Шопена...

Исполненная в начале второго отделения скрябинская Соната № 1 *f*mol лишь подтвердила все вышесказанное. Очевидный трагизм произведения, насыщенность остро-экспрессивными интонациями — все это предстало в исполнении А. Гиндина в каком-то «транквилизированном» и размытом виде. Из-за этого возникла «обезвжившая» музыки во второй и особенно в финальной, медленной частях. При этом пианистические достоинства А. Гиндина (например, замечательное качество октав в Скерцо) тоже достаточно бросались в глаза, но как-то изолированно, вне настоящего контекста, которого явно не хватало.

Концерт завершило исполнение рavelевского Вальса (которому предшествовала прелестно прозвучавшая Павана того же автора). Вальс — сочинение, становящееся все более популярным на нашей страде и в определенном плане начинающее замещать некогда сверхпопулярные Рапсодии и виртуозные парафразы Листа. А. Гиндин не удовлетворился авторской транскрипцией, усложнив и без того замысловатую ткань фортепианного переложения своими эффектными ретушами. Здесь он продемонстрировал очень точную, очень приятную в своей мягкости, без тени агрессивности, виртуозность, предоставленную в этом случае во всем блеске. И все же в данном случае мне лично не хватило взрывчатости, собственной рavelевским кульминациям. И здесь, будучи во всеоружии своих пианистических средств, талантливый 23-летний пианист временами снова являл собой образ того самого *very tired gentleman*, о котором шла у нас речь в самом начале. Он играл, как бы намеренно избегая пылкости, резких и неожиданных нюансов, свойственных рavelевской драматургии, и, наконец, все пройдя мимо той иронии, которой, как мне кажется, напоен замысел Равеля и которая прекрасно ощущается, например, в оркестровой трактовке Ш. Мюшса или в фортепианной — у Г. Гульда.

Во всем ощущалось стремление к своего рода нейтрализации крайностей, сглаживанию раздражающих острых углов, к объектаемости и неприоречивости. Такой стиль действительно не раздражает. Он скорее утешает своей комфортабельностью, «приятностью во всех отношениях», которые, в сочетании с беспорным мастерством, принесли исполнителю заслуженные овации зала.

И все-таки не слишком ли много в подобном стиле, так сказать, «диетического» начала? Имя этому стилю — если говорить без околичностей — неосалонность, но без ароматов и приправ, которые всегда были свойственны гигантам этого направления, например, раннему Горовицу. Собственно говоря, современная неосалонность, зеркалом которой по-моему является пианистическая манера А. Гиндина, и питается горювцевскими «соками», но попытка консервации этого стиля сегодня может привести (и приводит) разве что к более или менее удачно замаскированному эпитонству.

И мне очень хотелось бы, чтобы талантливый пианист все-таки нашел бы свой собственный путь в интерпретации, который заставил бы не только наслаждаться звучанием его роля и безмятежной прозрачностью виртуозных рулад, но и в гораздо большей степени, нежели сегодня, побудил бы к размышлениям об его исполнении и может быть даже к принципиальному спору с ним.

Андрей ХИТРУК.