

О МУЗЫКЕ ЖИВОЙ И МЕРТВОЙ

Рос. муз. газета — 2002 — № 1 — с. 1, 5

Название некогда знаменитой, а ныне почти забытой книги Г.М. Шнеерсона вспомнилось на концертах некоторых пианистов, которые мне довелось недавно слушать на «Декабрьских вечерах». Начну с того пианиста, выступление которого, собственно, и побудило вспомнить название вышеупомянутой книги. Речь идет о Евгении Кисине.

Надо сказать, что, несмотря на различие в лексике и в выборе метафор, большинство критиков вроде бы сошлось на том, что мир его интерпретаций представляет из себя нечто искусно сделанное и «умышленное». Например, в одной из рецензий можно было прочесть о «декадентстве» искусства Кисина, о «пустоте, одновременно клаустрофобично замкнутой и бездонной», тогда как в другой утверждалось, что в интерпретациях Кисина присутствует «мир дробный, нервный и всклокоченный». И никто, кажется, не воспринял его музицирование как органичное и естественное.

Таким 30-летний пианист

воспринимается в Москве, в России. На Западе же, очевидно, многое слышится совсем иначе, в противном случае не считался бы столь мертвенный в отношении интерпретаций пианист, как М. Поллини, одним из наиболее крупных музыкантов-исполнителей, неизменно выигрывающим рейтинги популярности, по крайней мере среди западных критиков (мы в России еще не дожили до хит-парадов в области академического музицирования, и я даже боюсь предполагать, кто составил бы, если бы такое произошло, первую десятку).

Мне кажется, что феномен Кисина или, если выразиться резче, трагедия Кисина состоит в том, что, с одной стороны, мы видим изумительный пианизм, способность к абсолютному контролю, отчетливость, чистоту и красоту любой виртуозной (и не виртуозной, разумеется) фразы, но, с другой стороны (я прослушал для подтверждения того, что собираюсь сейчас сказать, множество его записей), все более очевидно, что способы построения

интерпретации, которыми он пользуется, пригодны разве для школьника, когда с помощью педагога и по его наущению продумывается логика кульминаций, смена красок и тому подобные аспекты исполнения.

На описываемом концерте (мне не довелось, к сожалению, услышать Е. Кисина на концерте в БЗК 14 декабря) от этого особенно пострадали медленные прелюдии Шопена, где время, этот важнейший и тончайший фактор выразительности в подобной музыке, постоянно оказывалось слишком упрощенным, слишком «правильным» (примерно то же самое я слышу и в шопеновских интерпретациях М. Поллини). Это проявлялось и в других частях шопеновской программы — назову, например, трио в Скерцо и средний эпизод Похоронного марша из Сонаты си бемоль минор (кстати, финал ее у Кисина, по моему, явился чистой воды плагиатом с известной интерпретации Плетнева), а также в Баркарале.

Рискну утверждать, что му-

зыкальная форма у Кисина, что называется, «шита белыми нитками», и эти «нити» тем более «белы», что, как подзреваю я и еще многие люди помимо меня, в построении его интерпретаций до сих пор важную роль играет его первая (и, видимо, последняя) учительница А.П. Кантор. Я отнюдь не склонен винить в этой прискорбной ситуации уважаемую Анну Павловну. Тут дело не в учителе, а в ученике, который, если он на самом деле представляет собой творческую личность, рано или поздно устраивает «бунт на корабле» и отправляется в самостоятельное плавание. Увы, с Кисиним этого не произошло.

Как бы ни восхищаться высочайшим уровнем пианизма и прекрасным звуком, искусство это все же неживое, и прежде всего потому, что оно не органично, а умышленно. Шесть лет тому назад я опубликовал в газете «Век» статью о Кисине. Там, придя примерно к тем же выводам, что и сейчас, я писал: «Он до сих

Окончание на с. 5

О МУЗЫКЕ ЖИВОЙ И МЕРТВОЙ

Окончание, начало на с. 1

пор остается неким загадочным суперучеником, не способным вырваться из-под гнета авторитетов. И если в школьные годы известная творческая зависимость была вполне естественной, то теперь он оказался в более опасном плену, так сказать, общих мест мировой пианистической культуры, знание, или даже «суммирование» которых во все не гарантирует образования своего индивидуального стиля».

Читатель, возможно, тут удивится: чего это критик так обеспокоен судьбой Е. Кисина? Разве не видел он на том же фестивале киоска, буквально заваленного CD с его записями? Разве не читал восторженных рецензий в престижных западных журналах? Разве не стоили билеты на его концерт в БЗК столь дорого, что пройти туда можно было разве что без билета? И потом: автор так рьяно выступает против «умышленности», а ведь «умышленность» тоже разная бывает!

Вот именно, умышленность умышленности разнь — достаточно вспомнить глубокие интерпретации А.Б. Микеланджели. На «Декабрьских вечерах» это доказал концерт нашего бывшего соотечественника (увы, число таких «бывших» соотечественников пока не сокращается, а растет) Олега Майзенберга. Здесь налицо явный и четкий замысел, в котором импрессионистические аспекты музыки Дебюсси и Равеля доведены, можно сказать, до возможного предела, заставляющего, конечно, вспоминать о родоначальнике импрессионизма в фортепианном исполнительстве Вальтере Гизекинге.

Майзенберг — мастер тончайших звуковых красок. И не только красок. Он, пожалуй, как никто на нынешней концертной эстраде сумел зримо передать глубину «кадра», то есть множественность звуковых планов у Дебюсси. У него четко ощущается та виртуальная «игра с пространством», которая столь характерна для Дебюсси (и Равеля) и столь трудна для передачи на рояле. Майзенберг удивительно умеет слышать тишину и, можно сказать, умеет управлять «трепетом тишины». Это проявлялось на протяжении всего концерта, начиная с «Эстампов» Дебюсси и «Отражений» Равеля и кончая прелюдиями того же Дебюсси.

Налицо не просто череда удачных исполнений; мы видим ясную концепцию, примененную даже слишком последовательно. Помимо тишины и дали у Дебюсси есть и близь и объемность, есть у него, наконец, иногда и настоящее *forte*. Есть у Дебюсси, помимо красочности и игры с воображаемым пространством, и много танцевальной пластики, иногда весьма едкой, зачастую с испанским или иным национальным колоритом. Дебюсси — гениальный драматург, и многие прелюдии из прозвучавших на концерте суть настоящие драмы, сконденсированные до объемов миниатюры (и даже трагедии, как, например, «Шаги на снегу» или «Терраса, освещенная лунным светом»). Может быть, все это и присутствовало в игре Майзенберга, но как-то приглушенно, размыто. Однако тут необходимо вспомнить, что сам концерт пианиста явился своего рода подвигом: после автокатастрофы он перенес несколько тяжелых операций, и еще несколько ему предстоят. Если вспомнить об этом, остается

только поклониться его мужеству и воле Майзенберга, позволивших сохранить все тончайшие черты его искусства...

...Фестиваль завершился концертом, где поочередно выступали замечательная виолончелистка Наталья Гутман (со своим партнером В. Попругиным) а также пианист Иван Соколов. Тема настоящих заметок требует сосредоточить внимание именно на нем.

Мне не раз доводилось писать об этом чрезвычайно своеобразном пианисте-композиторе. Композиторская составляющая в его игре всегда очень заметна, случается, она несколько вредит впечатлению — когда изобилие интерпретаторских находок не вполне совпадает с уровнем их пианистического воплощения (что вообще свойственно композиторам за роялем). Но в тех случаях, когда И. Соколов достигает равновесия замысла и воплощения, его игра оставляет неизгладимое впечатление. Он начал концерт с забавного (и, по моему, никогда у нас не исполнявшегося) цикла Э. Сати «Спортивные игры и развлечения», где чтение текстов и музыкальные комментарии к ним (и то и другое было в равной степени интересно) — фирменные знаки стиля этого знаменитого эксцентрика. Затем мы услышали в исполнении Соколова более чем известный цикл Прокофьева «Мимолетности».

Появление этого шедевра на фестивале, посвященном эпохе Пруста, не так уж неестественно: можно, наверно, написать целую научную работу о влиянии Дебюсси на Прокофьева. Соколов удивительно талантливо выявляет все «плюсы» прокофьевской музыки — и импрессионистический, и экспрессионистический, и неоклассический, и юмористический. Его игра отличается пластикой, говорящей о скрытом, но несомненном актерском даровании. Почти современные «Мимолетностям» «Благородные и сентиментальные вальсы» Равеля (завершавшие программу) от подобного соседства, может быть, даже несколько проиграла, подтвердив приятную истину: русская музыка начала XX века вовсе не плелась в хвосте передовых западных течений, но кое в чем их и опережала.

Но главное ощущение, не покидавшее меня в тот вечер (игра выдающейся виолончелистки Н. Гутман, разумеется, отнюдь не противоречила этому), заключалось в том, что мы были свидетелями рождения живой музыки, связанной не столько с концептуальностью, сколько с возможностью появления чего-то незапланированного, возникающего благодаря внезапному озарению. И никакие международно признанные модели и каноны, никакие рейтинги и «раскруты» главнейших звукозаписывающих фирм (понятно, что в этом плане И. Соколов, да и О. Майзенберг никак не сопоставимы с «суперстаром» Е. Кисиним), никакие эстетические аксиомы, к которым вольно или невольно пытаются приручить наше российское «неупорядоченное» слуховое сознание, — ничто не может отменить простой истины: искусство действительно бывает либо живым, либо мертвым. Все остальные различия, пожалуй, не столь уж интересны.

Андрей Хитрук