

«ДАЛЬНИЙ ЗВОН» МИХАИЛА ПЛЕТНЕВА

Рос. муз. газета. — 2004. — № 1 (январь). — с. 2

Все, кто любит и ценит искусство Михаила Плетнева, привыкли ко всякого рода неожиданностям на его концертах. Я имею в виду неожиданности в его интерпретациях. Как известно, даже самые великие исполнители порою сталкиваются с «несовпадениями» своей творческой манеры с тем или иным сочинением или стилем. Святослав Рихтер, например, в знаменитом фильме Бруно Монсенжона открыто говорил о своих проблемах с Моцартом. И это вовсе не было кокетством. У другого великого пианиста, Владимира Горовица, были очевидные «проблемы» с музыкой Бетховена. Немало такого рода «несовпадений» и у Глена Гульда. Реакция крупных исполнителей бывает разной. Иногда в подобных случаях они вдруг становятся излишне академичными и «правильными», иногда, наоборот, бунтарский характер их натуры ведет к тому или иному насилию над стилем или формой.

«Несовпадения» случаются и у Михаила Плетнева — бесспорно, самого яркого современного интерпретатора фортепианной музыки в России, а возможно, и в мире.

На концерте 10 декабря в Белом зале Музея изобразительных искусств имени Пушкина в программе первого отделения значилась до мажорная Фантазия Шумана — сочинение, достаточно точный «портрет» которого уже давно существует в душе любого музыканта или любителя музыки. Кому-то ближе страстная и нервная трактовка Владимира Софроничского, кому-то более сдержанная в эмоциональном плане, но грандиозная Святослава Рихтера. Существуют десятки других трактовок, почти все из которых располагаются в рамках определенной зоны, исходя из темповых и временных обозначений в тексте. Все исполнители, трактуя это сочинение, исходят из объединения формы, из преодоления, пожалуй, только одному Шуману свойственной фантазийности и карнавальности.

Можно утверждать, что Михаил Плетнев пошел здесь обратным путем. Уже в первой части Фантазии он сделал все для того, чтобы как можно чаще прерывать течение музыки с помощью долгих экспрессивных пауз, напоминавших манеру Валерия Афанасьева, которую все могли наблюдать в начале 90-х годов — правда, не в Шумане, а в сонатах Шуберта. Крупную форму пианист фактически превратил в череду малых форм, вольно или невольно сближая Фантазию с циклом пьес Чайковского, который ему предстояло сыграть во втором отделении. Фантазия в такой трактовке сблизилась с шумановским «Карнавалом», то есть с циклом, где формобразующие задачи композитора были существенно иными. Подобный подход приводит, с одной стороны, к множеству неожиданностей, поскольку привычная связь эпизодов все время нарушается. С другой же стороны, возникает вопрос, органично ли все это, не перешел ли исполнитель ту грань, кото-

рая отделяет подлинное новаторство от так называемой «умышленности»?

Мне лично временами казалось, что Плетнев намеренно идет как бы «против течения», и в данном случае какая-то странная жажда разрушения традиции превалирует над стремлением адекватно воссоздать целое. «Метроразрушающие», «центробежные» тенден-



ции, можно сказать, здесь побеждают тенденции центристские и объединяющие.

Кроме того, любой слушатель, наверно, не сможет пройти мимо явного тяготения Плетнева к чисто импрессионистской изысканности, сказывающейся в изобилии потаенных звучаний, напоминающих об излюбленном шумановском указании «wie aus der Ferne» («как бы издали»). И, помимо, как раз «aus der Ferne» становится основным местом обитания плетневского звука, более того, основной метафорой его исполнительского стиля. С другой стороны, довольно редкое и иногда слишком неожиданное forte (особенно, пожалуй, в заключительной кульминации второй части) создавало некий акустический диссонанс и выглядело куда менее органично, тогда как звучания истаявшие, почти на грани исчезновения — у Плетнева, как это ни удивительно, всегда особенно притягивают внимание аудитории.

Нечего и говорить, что динамические указания Шумана сплошь и рядом как бы замедлялись на более тихие, и в целом Плетнев «хозяйничал» в динамических аспектах текста так же вольно, как и в аспектах временных — можно сказать, почти с такой же смелостью, с какой порою Глен Гульд «хозяйничает» в сочинениях Моцарта. Все-таки есть что-то странное в этом стремлении нашего пианиста резко изменить облик сочинения, которое, возможно, находится, как сказал бы К. Мартинсен, вне его «материнской почвы». Является ли это индивидуальной чертой Плетнева или свидетельствует об общем современном кризисе интерпретации, — сказать пока трудно. Во всяком случае, все ждали второго отделения, где должен был

прозвучать редко играемый цикл Чайковского ор. 72 — одно из последних сочинений композитора и последнее, написанное им для фортепиано.

Надеюсь, всем уже давно понятно, что Плетнев — крупнейший исполнитель музыки Чайковского после ухода со сцены К. Игумнова и после его выдающихся учеников, в числе которых в первую очередь сле-

дует назвать О. Бошняковича и Н. Штаркмана (что касается С. Рихтера, оставившего ряд замечательных интерпретаций музыки композитора, то в его репертуаре творчество Чайковского все же никогда не было главным).

То, что Плетнев сотворил в свое время с «Детским альбомом», на какую высоту он вознес эти маленькие пьесы, само по себе говорило о радикальной переоценке значения камерного фортепианного творчества Чайковского. Как мне кажется, именно здесь, а не в фортепианных концертах Чайковского, которые Плетнев тоже превосходно играет, выявились уникальные черты пианистического стиля музыканта, а именно, умение в условиях даже очень «бедной» фактуры, в условиях медленного темпа и почти предельной тишины воссоздавать атмосферу пронзительной ностальгии, тоски, трепетной интимности. Подобно Шлиману, раскопавшему Трою, русский художник извлек из почти полного забвения, в частности, и цикл ор. 72. Кстати говоря, ни современниками, ни позже этот опус никогда не исполнялся в полном виде, то есть именно как цикл. Если не ошибаюсь, М. Плетнев это сделал первым в конце 1970-х.

Вопреки тому, что Чайковский писал в своих письмах, этот цикл имел для автора глубоко личный смысл и, как многие другие его произведения, носит автобиографический характер. Именно так — как глубоко личные, потаенные, выстраданные тоской и одиночеством воспоминания — и трактует Плетнев эту музыку, причем вне зависимости от того, играет ли он нежную лирику «Колыбельной» или «Диалога» или вроде бы игривый «Вальс-безделушку», иронически помпез-

ный «Полонез» или разудалое «Приглашение к трепак», завершающее цикл. Все пьесы оказываются объединенными не тематизмом, не жанровыми контрастами (хотя последнее, разумеется, имеет место), но постоянно ощущаемым острым чувством утраты, что, не побоюсь сказать, и является, может быть, главным и наиболее содержательным аспектом искусства Плетнева.

Я абсолютно уверен, что те немногие современники Чайковского, кто открыл после его смерти ноты этого огромного (длящегося больше часа) цикла, за внешними признаками весьма невинных салонных пьес, за кажущимися довольно статичными и репетитивными построениями (словно Чайковский вдруг разучился строить драматическую форму) не разгадали подлинной глубины и значительности этой музыки. Мне кажется, они, могли уловить здесь прежде всего некую эклектику, связанную с очень своеобразным синтезом влияний как Шумана (если говорить о предельной интимности выражения), так и Шуберта (что касается «вялости» формы и повторяемости многих тематических фрагментов). И все же это музыка глубоко русская, однако для того, чтобы мы оценили значительность и актуальность такой музыки, понадобился по-настоящему великий интерпретатор. В данном случае эпитет мне кажется абсолютно оправданным.

В своих дневниках С. Рихтер упоминает о Плетневе лишь однажды, в связи с первым концертом на «Декабрьских вечерах» в 1986 году. Положительно оценивая его исполнение Большой сонаты соль мажор и «Детского альбома», он вдруг привоскопляет такую фразу: «...впечатление, что для него играть мучение». Мне кажется, что Рихтер угадал нечто очень важное в искусстве тогда еще относительно молодого пианиста.

Конечно, дело не каких-то физических трудностях: здесь для Плетнева почти нет проблем. Дело в содержании его искусства, которое смело можно назвать даже не меланхолическим, но трагическим. Это трагизм совсем иного рода, чем трагизм Софроничского, он выражает умонастроения совершенно другого времени, совершенно другой страны, это трагическое ощущение конца какой-то великой эпохи. И я думаю, что как никто другой из играющих на фортепиано Плетнев говорит нам правду о нашем времени, и особенно это ощутимо в тех случаях, когда он играет музыку Чайковского — одного из самых искренних композиторов.

Этот сокровенный «Der ferne Klang» — «Дальний звон» в искусстве Плетнева может служить для нас неким важным посланием, ибо, если перефразировать название известной книги Хемингуэя, он в каком-то смысле «звонит» по всем нам.

Андрей Хитрук

Плетнев Михаил

(11.12.04)
(январь)