

Рос. муз. газета - 2000 - май (№5) - с. 9

Последнее время М. Плетнев становится своего рода заморским гостем в Москве, играя главным образом за рубежом. Тем более любопытно было услышать, после немалого перерыва, его сольный концерт (27 апреля, КЗЧ).

Если попытаться говорить об искусстве Плетнева в целом, то придется исходить из определенного парадокса, поскольку оно, с одной стороны, во многом и нетрадиционно и неожиданно (особенно, что касается музыкального времени), а с другой стороны, достаточно характерно для нашей эпохи.

Я вижу (точнее, слышу) в его стилистических исканиях те содержательные напряжения, которые свойственны и композиторскому творчеству конца XX столетия. Среди этих напряжений — и разнообразные смещения отголосков импрессионизма и экспрессионизма, и разного рода полюсности, например: линейность — тембральность, усложнение — упрощение языка, густота — прозрачность, строгость — свобода и т. п. Особенно характерно для искусства Плетнева сосуществование (в необарочном духе) полярных временных концепций — от неумолимого *tempo giusto* до чрезвычайно смелого *tubato*, связанного, однако, не с поисками аутентичности, а, скорее, с присущим ему своеобразным стремлением «капризно» нарушать правила — вообще очень заметной чертой Плетнева-пианиста. В целом же его искусство как бы обозначает собой разломы и болевые точки современного пианизма, чересполосицу архаических и новаторских пластов в нем.

В баховской Партите *e moll* все это парадоксальное смещение старомодного и нового было более чем наглядно (начиная с обозначений темпов в каждой из частей, почему-то напечатанных в программе, словно редакция Петри (?) принята была Плетневым за первоисточник!). В целом, со стилистической точки зрения, плетневскую интерпретацию Партиты можно было бы (учитывая неизбежность присутствия гульдовской «тени» в любой современной интерпретации баховской клавишной музыки) обозначить как антигульдианский импрессионизм — с обилием педалей (обеих) и вытекающими отсюда пространственностью, смещением красок, с преимуществом гармонической тембральности над линейной энергетикой и т. д. В трактовке пространства и тембральности Плетнев, как мне кажется, приближается к баховским трактовкам Э. Фишера и отчасти С. Рихтера, для которых также характерно импрессионистское толкование баховской музыки.

Энергетика баховских линий у Плетнева смягчена, сглажена, хотя и замечательно прослушана. Но лишенная действительности, а тем более артикуляционно-ритмического, экспрессионистски ориентированного «неистовства» (как обычно у Гульда), баховская моторика (представленная к тому же, например, в Куранте в излишне, с моей точки зрения, виртуозном преломлении) оказалась явно «дебюссизированной». Плетнев поимпрессионистски «усложняет» Баха, привнося в него новое, неожиданное «измерение», так сказать, превращая «графику» в «живопись». Другое дело, что данная интерпретация лишний раз доказывает возможности абсолютно полярного прочтения Баха как в темповом, так и в артикуляционном и тембровом отношении. Можно сказать, что Бах выдерживает все при условии, разумеется, логичности и связности применяемых средств, и все более расширяющееся интерпретационное поле, открытое в творчестве Баха XX веком, еще более актуализирует его значение для нашего музыкального сознания.

Пиком в отношении выразительности и убедительности стала Сарабанда, исполненная Плетневым с истинно гениальной проникновенностью и стилистической утонченностью.

Вот уж где можно было утверждать, что пианист «владеет» временем, вот уж где — в камерно-интимной, заторможенной атмосфере, где музыка то и дело замирает, превращаясь в иные моменты в своего рода «пятна», намеки; в почти беззвучной тишине повисших на педали апподжиатур Плетнев предстал не просто мастером, но замечательным новатором. Вот где он поразил современностью и своеобразием своих решений. Такая музыка звучит у него подобно «Тихим песням» и другим подобным опусам В. Сильвестрова — как воспоминание, как озвученная цитата из Пруста. Но в этой обманчивой камерности и интимности, в этой почти беззвучной тишине на самом деле скрыта большая масштабность, даже грандиозность, но грандиозность как бы выстроенная не на первом плане, а разлитая где-то в беспредельном пространстве... Плетнев словно угадывает и указывает на

Тихие песни Михаила Плетнева

неожиданные мосты, возникающие между этой Сарабандой и, например, «Шагами на снегу» Дебюсси. Так создается не просто новая интерпретация, так как бы переписывается заново история музыки...

Антитезы плетневского исполнительского стиля, обнаружившиеся в Бахе, в той же примерно пропорции вырисовывались и в бетховенской Сонате *op. 111*. Снова — явный дефицит линейной энергетикой (да и просто реальной динамической масштабности) во всех фугатных эпизодах первой части. И рядом с этим — божественные красоты в пианиссимо лирических фрагментов вступления и в побочной партии. Ариетта также содержала массу тембральных новаций и «повисающих» кадансов, и в пору было говорить, что главное и самое интересное в искусстве Плетнева — это темы воспоминания и прощания. Зададимся вопросом: а не таковы ли и главные темы сегодняшнего музыкального творчества? И не отсюда ли, кстати, рождается и несомненная актуализация Шуберта, наблюдаемая в наши дни? Услышанное нами искушает желанием прочертить на месте общеизвестной в истории европейской музыки параболы новую, включающую имена Баха — Шуберта — Дебюсси — Веберна...

С другой стороны, следует отметить, что ритмически острая третья вариация Ариетты (остроумно названная Стравинским «буги-вуги»), явно выпадающая из вышеозначенной тематики «воспоминания», вовсе не произвела того яркого впечатления вторжения чего-то инородного, как это ощущается, например, в трактовках Шнабеля или Рихтера. Мы наблюдаем здесь в целом вполне логичную, хотя и неожиданную для традиционно ориентированного слуха особенность плетневских интерпретаций: играя Бетховена, он вроде бы и не стремился к драматизации, к нагнетанию, к напряженности. Например, финальная вариация (с триолями в басу) звучала столь же умиротворенно, как и начальная тема. Своим построением формы Плетнев как бы транспонирует бетховенскую музыку в иное пространство, где «ничего не происходит», где, можно сказать, царит божественная статика мироздания.

Такую трактовку можно было бы условно назвать шубертовской в отношении единства и продолжности одного состояния (хотя в шубертовских сонатах обычно все-таки присутствуют контрастные «зоны»). Здесь как бы подводится черта под бунтарским, романтическим портретом Бетховена, созданным поколениями интерпретаторов, и открывается новая глава в книге о нем, первые разделы которой написаны были Рихтером. Плетнев идет, видимо, еще дальше, и совершенно бессмысленно было бы спорить в данном случае о том, «Бетховен это или не Бетховен». Ибо Бетховен, по-видимому, так же неисчерпаем, как и Бах, и услышанное нами только подтверждает немыслимую глубину его текстов.

...Что можно сказать о четырех шопеновских скерцо, исполненных Плетневым во втором отделении? Может быть, в первую очередь то, что эти тексты, по-видимому, не наделены той безмерностью, которая свойственна предыдущим авторам, и, вследствие этого, границы их интерпретаций не бесконечны? Или то, что только сейчас мы начинаем понимать самостоятельное значение в пианистическом искусстве XX века линии Бузони — Гизекинг — Микеланджели с присущей ей вниманием к тембральности и в целом — к импрессионизму? То, что Плетнев во многом наследник этой линии (в том числе и в исполнении Шопена) — несомненно.

Как ни странно (а возможно, ничего странного тут нет), Шопен оказался наименее интересным (и наименее неожиданным) в этой программе. Конечно, все звучало замечательно, виртуозные возможности Плетнева были продемонстрированы здесь во всем своем великолепии, в средних разделах *h moll'*ного и *E dur'*ного скерцо подголосочная полифония была на редкость изысканна и убедительна и т. д. И все же во всем ощущалась невозможность свободы маневра. И здесь невольно вспоминались все те колкости, которые горовал в свое время по поводу Шопена Г. Гульд.

Мне знакомы другие шопеновские интерпретации Плетнева. Там (особенно, быть может, в Сонате *b moll*) есть поразительные открытия. Даже здесь, казалось бы в давно «закрытом» для новых интерпретаций тексте, Плетнев умудрился найти, что называется, «слабые места» (незабываемы, например, начало разработки и финал упомянутой Сонаты). Однако в описываемом концерте такого было мало. Если честно говорить, то Шопен проиграл в данном случае сопоставление с Бахом и Бетховеном (кстати, подобные «проигрыши» мне довелось наблюдать в текущем сезоне и на концертах таких интересных интерпретаторов, как А. Любимов и М. Лидский). Могло ли случиться подобное пятьдесят-шестьдесят лет тому назад? Вряд ли.

На бис были исполнены Ноктюрн *Des dur* Шопена (стилистика как бы продолживший то, что уже было сказано в Скерцо), а также феерически сыгранный Этюд № 6 *op. 72* Мошковского. Не лишенный ироничности намек на В. Горовица здесь прочитывался не только в обращении к подобным этюдам, но и в некоторых «вольностях» по отношению к тексту. Все это — и феерический темп, и вольности, и сам намек на великую эпоху фортепианной виртуозности — естественно вызвало восторг в зале, хотя подлинный смысл этого намека скорее был ностальгически печальным, ибо та великая эпоха — увы — невозвратно утрачена: мы живем в ином измерении, когда тихая и печальная сарабанда может стать кульминацией клавирабенда...

P.S. Кто-то явно перемудрил с ценами на билеты, в результате чего в зале было довольно много свободных мест. И это на Плетневе. О времена, о нравы! Правда, студенты от этого только выиграли — их пустили бесплатно.

Андрей ХИТРУК.