

С Елизаветой Леонской в Париже

Русская мысль: Париж, 1996. — 11-17 июля. — 2-16-17.

Моим заокеанским соотечественникам не нужно рассказывать, какое счастье, после нескончаемой зимней нью-йоркской тяготы, приземлиться весной в Европе — лучше всего, конечно, в Париже. Для меня на сей раз радость эта умножена тем, что как раз в эти дни в Париже и на фестивале в Сюлли-сюр-Луар дает концерты Елизавета Леонская. Мы дружим уже больше двадцати лет; за эти годы из редкостно одаренной пианистки она превратилась в одного из выдающихся исполнителей своего поколения.

Для начала — самая краткая биография. Елизавета Ильинична родилась (1945) и училась в Тбилиси; энергия, неповторимая музыка речи, широта жеста и открытость грузинской столицы остались с ней на всю жизнь. В одиннадцать лет — первое выступление с оркестром: ре-минорный концерт Моцарта («Помню как сейчас — у меня вдруг побежали пальцы, и я никак не могла их остановить!»); через два года — сольный дебют. В 18 лет (1964) — первая премия на конкурсе им. Джордже Энеску в Бухаресте, потом — премии на конкурсах им. Маргариты Лонг в Париже и Королевы Елизаветы в Брюсселе. После премии в Бухаресте Лизу пригласили в Московскую консерваторию, в класс профессора Якова Мильштейна.

После консерватории блестяще начавшаяся Лизина карьера была приостановлена вмешательством советских темных сил — у них было столько обличий, что не будем здесь пытаться даже перечислить их. Для нее надолго закрылся не только Запад, но практически и основные музыкальные сцены страны. Только настойчивым вмешательством влиятельных доброжелателей этот невидимый заслон был через несколько лет разрушен.

Нет, эти годы вовсе не были попусту потрачены. Она не раз чудесно играла, соло и в ансамблях, в «малых» московских залах для «своей» публики, любовно следившей за нею еще с Консерватории (незабываемый Второй фортепьянный квартет Брамса с тогдашним Квartetом им. Глинки в совершенно по масштабу «домашнем» Пушкинском литературном музее близ Дома ученых).

Она помогала Святославу Рихтеру разучивать труднейший Двойной концерт Альбана Берга для фортепьяно, скрипки и духовых инструментов, на втором рояле играя ему оркестровую партию.

Она принимала участие в подлинно, а не терминологически исторической записи Скрипичной сонаты (с Олегом Каганом) и Цикла на стихи Александра Блока (с Галиной Писаренко) Дмитрия Шостаковича; эта запись проходила в Большом зале консерватории, так сказать, под непосредственным надзором уже тяжело больного композитора, который, несмотря на недуги, взбирался по лестнице в рубку звукооператоров над сценой и оттуда, из окошечка, не отрываясь следил за ходом дела. После каждого большого дубля он выражал самую щедрую благодарность музыкантам, всякий раз находя новые слова для похвал Лизе (напомню, Шостакович в свое время был уникальным пианистом и в фортепьяно толк знал). После записи Лиза смущенно отшучивалась: «Да это он всем так! Он просто добрый!»

Всем или не всем, но про этот эпизод рассказываю с полной уверенностью, потому что там был: Лиза сумела всех убедить, что ей необходим кто-нибудь, чтобы переворачивать страницы, и единственным удовлетворительным кандидатом в городе случайно оказался я. Даже искусственные лауреаты от присутствия Дмитрия Дмитриевича играли с особым подъемом. Запись была вскоре выпущена на пластинке фирмы «Мелодия» и получила самые хорошие отзывы и у критиков, и у простых, для исполнителя часто более важных, безымянных и бескорыстных российских любителей музыки.

Лиза играла в Ленинграде, летала в Сибирь, удивляя тамошних знатоков совершенно непривычной интерпретацией насмерть заигранного в те годы Первого концерта Чайковского, — словом, не сдавалась. Но это все же были лишь отдельные «стежки», слишком редкие, чтобы сложиться в плотную ткань творческой жизни: для этого музыканту необходимы регулярные выступления перед публикой, многократные обигрывания репертуара, которые только и позволяют довести вещь до максимально возможного раскрытия. Нельзя годами ра-

ботать, зная, что в лучшем случае сможешь вещь сыграть один-два раза для любящей, но неизбежно узкой аудитории.

Помню, бегу к Лизе домой (не совсем домой: она снимает за астрономические деньги однокомнатную квартиру в картонной черемужинской пятиэтажке; в квартире если кто-то и живет, так это ее рояль, все время норовящий высадить хвостом окно). Она только что с самолета: вернулась из поездки в Южную Сибирь, куда ее отправил Росконцерт, чтобы она, лауреат международных конкурсов, не померла с голода.

Она устала, отчасти раздражена, отчасти возбуждена; немудрено — шесть часов лету от Москвы, а потом на «газиках», по проселочным дорогам. «Встретили, будто тетя Маша-уборщица заехала поиграть! Шофер какой-то дурак! Ехали чуть не полночи, приезжаем — стоит ободранное здание — оказывается, единственная музыкальная школа на весь огромный район. Утром показали мне разбитое пианино. Подумала: вот сейчас повернусь — и уеду! А тут подходят ко мне учительницы, ребята, и так им все интересно, и робуют, и смотрят во все глаза... Ну, ладно, думаю... И знаешь, вечером для них сыграла по-настоящему, с полной отдачей. И они почувствовали — ты бы видел, какие у них у всех были лица!»

Какие у них могли быть лица, представляю, потому что в программе была 17-я соната Бетховена («Буря»), которую Лиза незадолго до того сыграла в Москве, и даже у пресыщенных москвичей изменились лица — особенно в финале, где бесконечный повтор темы создает ощущение замкнутого круга, из которого найдешь ли выход?

Как бывало, последней каплей стало традиционное хамство советского Госконцерта, этого даже и не замаскированного филиала КГБ, чиновники которого так же хорошо разбирались в музыке, как и во всех остальных искусствах. Из Вены, в положенные сроки, пришел запрос на Леонскую со Вторым концертом Чайковского, для летнего фестиваля 1977 года. Референт Госконцерта даже не подумал связаться с Лизой, а просто отписал, что Леонская Второй концерт не играет. И все.

Но на этот раз, по чистой случайности об этом приглашении узнавшая, Елизавета поняла, что молчать больше не хочет. Пошла на телеграф и отбила ответ: «Второй Чайковского играю. Буду рада участвовать фестивале. Уважением Леонская».

И вот — Вена, июнь 1977-го. В «Концертхаусе» идет упомянутый фестиваль. Я, вот уже с двухмесячным венским стажем, служу там билетером (не буду подкалывать читателю, кто именно, еще из Москвы, по «подземной» протекции, мне, беспаспортному и практически безязыкому, туда помог пристроиться) и при любой okazji слушаю замечательных исполнителей, которых до того знал лишь по фамилиям на пластиночных наклейках.

Наконец, после обычных тревожений, прилетает Лиза. Второй концерт Чайковского. С тяжелой судьбой: первая авторская версия (1880) показала музыкантам-современникам технически «неисполнимой» и вообще растянута. Редакция Александра Зилоти лишила текст всех этих «недостатков», а заодно и достоинств. Для его «реабилитации» немало сделал уже на нашей памяти Эмиль Гилельс, но даже его блистательное мастерство не могло преодолеть утвердившееся предубеждение. По счастью, к этому моменту был найден, расшифрован и издан полный оригинальный вариант — его-то и привезла в Вену Лиза.

Нервно. Оркестранты прежде Концерт не играли. Молодой дирижер-американец Леонард Слаткин (с российскими «корнями») исполняет его в первый раз. Лиза тоже слышит свою партию с оркестром только на первой репетиции. И вот — дневная генеральная, за день до концерта. Зал набит любопытствующими.

Звучно и коротко начинает оркестр — и сразу труднейшее виртуозное вступи-

ние фортепьяно — бурное, блестящее, впадающее в пронзительную лирическую тему, каких никто, кроме Петра Ильича, писать не решался (Лиза: «Чайковский — это прежде всего доброта»), и снова — бесконечные смены настроений, смертельные пассажи. Я ведь тоже слышу Лизу с настоящим оркестром, в настоящем зале впервые.

Да она ли это? Это стукот космической энергии, безрассудно притянувший к себе и музыку, и оркестрантов, и дирижера, и рояль, который уже звучит сам — человек так играть не может!

Зал затаил дыхание. Прекрасное, благородное трио во второй части сменяется бурей финала, все убыстряющимся масляничным хороводом, вот уже уступающим, и я вдруг слышу: да ведь там же, в этой толпе, дурачится Петрушка, откуда через тридцать лет его извлечет для заглавной роли Стравинский. Последние мощные tutti, кипящие пассажи, финальный аккорд — и новый гром: аплодисментов.

Это было подлинное чудо. Назавтра, на вечернем концерте все прошло блестяще, с овациями и бисами, и наутро венские газеты вышли с шапками: «Леонская — главное открытие фестиваля». Но для меня чудо дневной генеральной осталось, как чуду и пристало, неповторимым.

Итак, Леонская доказала, так сказать, миру, что она — мастер высшего класса. Кому до этого дело в городе? Что дальше? Нужно возвращаться в Москву, с ее Госконцертом, полубездомностью и полной неуверенностью: а что — завтра? Или перебраться за Запад? Немало поговорив на все эти темы, мы расстались: Лиза вернулась домой, а я поехал в Италию ждать американскую визу, с которой и отправился в Новый Свет в декабре 1977-го. Хотя Москва от Нью-Йорка далека, а в те годы была и вовсе на расстоянии световых лет, мы умудрились не терять связи. Вскоре я узнал, что Лиза решила эмигрировать. В ноябре 1978 года она окончательно приземлилась в Вене.

Поделюсь оригинальным наблюдением: первые месяцы, а то и годы в эмиграции — не сахар. Как годовалый, заново учишься говорить, ходить, здравоваться. Для музыканта это еще и переход в совсем иную, скорее индустриальную и остро конкурентную, систему концертной жизни, в которой больше ценится надежность, нежели тонкость, и где правила диктуются основными гигантскими фирмами звукозаписи.

Помимо таких конъюнктурных отличий, есть и принципиальное: западная музыкальная мысль в нашем веке сосредоточилась на восстановлении достоверных традиций исполнения, на возвращении к оригинальным инструментам и т.д. На этом пути сделано множество важных открытий, но иногда за тщательное реставрированием «деревьями» теряется буйство «музыкального леса». Представители русской школы, стремящиеся соединить стилистическую точность с эмоциональной достоверностью, кому-то на Западе кажутся «преувеличенными».

По счастью, этот первый, адаптационный период Лиза преодолела с минимальными потерями. Важную роль сыграл дебют на Зальцбургском фестивале летом 1979 года. Фестивальные программы транслируются по всему миру, и я услышал ее концерт по нью-йоркскому радио. Случайно. И только через несколько дней Лиза по телефону подтвердила, что все это мне не причудилось.

Росла аудитория, росла известность — ее гастрольные маршруты протянулись от Вены, через всю Европу, до Нью-Йорка, Буэнос-Айреса и Лос-Анджелеса, а в последние годы и до Москвы, Нижнего Новгорода и Тбилиси. Уникальный дар — сочетание исключительной виртуозности и редкой по тонкости интуиции — делает ее несравненным интерпретатором романтической музыки, которая и составляет существенную часть ее репертуара.

В тех, к сожалению, слишком редких случаях, когда до меня доходят записи с

ее текущих концертов, я слышу, как с каждым следующим исполнением углубляется трактовка, расширяется палитра, оттачивается концепция. Одна беда: от Нью-Йорка до Вены почти так же далеко, как до Москвы! Спасает грамзапись. Почти десять лет назад Лиза подписала исключительный контракт с крупнейшей немецкой фирмой «Тельдек», выпустив за это время больше двадцати дисков...

Но — мы в Париже. 22 мая 1996 года. Театр Елисейских Полей. Леонская играет Второй концерт Шопена с оркестром Французского радио под управлением Марка Яновского. Концерт 20-летнего Шопена написан, конечно, пианистом и для пианиста — оркестру отведена скорее сопровождающая роль, зато солист в нем царит. И Леонская по-царски дарит нам эту музыку... Овация, как бывали когда-то в Москве. Дирижер занят со звукооператорами — не хочет повторять финал, — и тогда Лиза выходит и на бис неожиданно играет ре-минорную Фантазию Моцарта, обезоруживающе непосредственное, от которой еще, кажется, целый век до шопеновских бурь.

...На следующий день мы встречаемся дома у нашего давнего приятеля: у нас всегда мало времени, а я хочу задать ей несколько вопросов.

— Когда ты в первый раз была в Париже?

— В 1965 году, на конкурсе Маргариты Лонг, самые первые впечатления — как на крыльях. С первого же дня — зал Гаво на Монмартре. Каждый день — мимо Оперы, мимо Мадлен, разными маршрутами. Мне 19 лет — вокруг все целуются, обнимаются — что немедленно сделала и я, прибыв в Москву! С 1979-го бываю здесь практически каждый год.

— Какое у тебя ощущение от французской публики?

— Ощущение, что у них восприятие чисто духовное, то есть постижение смысла совершаемого: не столько звуки, сколько смысл. А вот в Вене — звуковое, все как бы входит в сердце.

— Ты когда-нибудь уже играла здесь Второй Шопена?

— Да, в Шатле, с Варшавской филармонией, заменила Марту Аргерих в 1981 году. Это раннее сочинение, в фа-миноре, очень взволнованное. Партия оркестра в штрихах барочная, а в выражении — романтическая. А фортепианная партия — как в концертах Моцарта, когда важна не техника, а нужно все мелодически пропеть.

— Ты много сейчас играешь Шопена?

— 23 июня в Туре — целиком шопеновский вечер, пьесы и си-бемоль-минорная соната.

— Как ты воспринимаешь концерты с оркестром?

— Оркестр — солист — оркестр... Чем больше опыта, тем больше понимаешь, что к оркестру нужно относиться как к данности: это огромный аппарат, и у разных оркестров, как у людей, разное ощущение ритма, сопротивление здесь невозможно. Можно стараться влиять на них своим примером, но «взять силой» не получается. Каждый раз отношусь к этому, как к эксперименту, даже у Шопена, хотя партии оркестра мало, но от этого все равно очень зависишь.

— А как тебе Яновский?

— Марек Яновский хорошо аккомпанирует и следует за солистом, он много времени уделяет мне на репетиции, что бывает нечасто.

— Какое место занимает для тебя Шопен среди романтиков?

— Хотела бы сказать, что Шопен — особенный, но каждый из них — особенный. Шуман — немецкий, Шуберт — во плоти венского характера. Шопен —



Елизавета Леонская.

поляк, француз, романтик начала XIX века и гений. Он говорил: «А что же моя музыка? Ведь я пытаюсь следовать за тенями моих чувств, которые все время ускользают...» Поэтому для меня в его музыке есть удивительная пассивность: он не утверждает жизнь, а поддается ей. Если смотреть на портрет Делакруа, кажется, что художник написал другое лицо, а когда его играешь — я ловлю в собственном лице выражение с портрета Делакруа, которого нет на фотографии.

Вообще феномен личности композитора, таинство гения его личности на фоне романтического направления эпохи — это невозможно выразить словами. Интерпретация не воспроизведение теней, но попытка чтения «между строк» — как в стихах, и даже в прозе, это уже новый уровень сообщения, возникающий в процессе. Как говорил Иосиф Бродский, ведь музыка не первична, она выражает мир, до нее возникший. Музыка возникла на фоне чего-то, уже существующего.

— Над чем ты сейчас работаешь?

— Много разного, но главное — гора, которая встает передо мной, — это соната Моцарта в этом сезоне, четыре концерта, сначала в Вене и Бонне, а потом и в других местах. Этот моцартовский цикл я хочу посвятить памяти Иосифа Бродского.

— Ты недавно играла в России. Какие у тебя остались впечатления?

— Первый раз, в 1988-м, это были «Декабрьские вечера», три сонаты Брамса. Все было еще родное, близкое и понятное. А в этом году — с друзьями, дома — как прежде, а на улице иногда оторопь берет.

— А на концертах было чувство, что ты, так сказать, восторжествовала?

— Нет, в Большом зале было очень приятно — я играла с Владимиром Федосеевым Четвертый концерт Бетховена. Нет, не торжество, было ощущение набранного опыта и уверенности.

— В нью-йоркских филармонических сезонах ты сыграла (вправду неповторимо!) все концерты Чайковского с оркестром. Что ты по их поводу теперь думаешь?

— Первый концерт — непревзойденный шедевр, он и самый трудный. Второй был незаслуженно забыт — и не только потому, что он, как и остальные, жутко трудный. А вот когда я учила Третий и Концертную фантазию, я поняла, что Чайковский пытается найти новые пути. В Третьем я слышу Рахманинова, который как раз в это время занимался у Чайковского. Так и вижу: пришел ученик к мэтру, поиграл, а тот — сразу к себе в кабинет, новые гармонии записывать!

— Как ты работаешь над текстом?

— Бродский в Нобелевской речи цитировал Ахматову: «Когда б вы знали, из какого сора...» Работая всеми способами, иногда даже вруклошную. Никогда не забываю фразу Генриха Густавовича Нейгауза — на всех этапах она жива и незаменима и меняет все: «Не ищите себя в музыке, а ищите музыку в себе». Это надолго удлинит процесс работы над произведением.

«Русская мысль»

— Необыкновенная получилась программа Моцарта — Грига, со Святославом Рихтером. Ты ведь с Рихтером немало работала?

— Рихтер — это неоценимо, и это общение, каждый раз, в воспоминаниях, дает тебе столько, сколько ты способен взять. Святослав Теофилович всегда выражается предельно просто. Он говорил: «Не можете ли вы играть тише? Еще тише, еще нежнее...» И только через год я сумела это сделать в диапазоне пианиссимо.

Как в его игре — это предельно просто и в то же время предельно выразительно. Подражать Рихтеру значит искать свой путь и идти своим путем, то есть не подражать, а брать пример.

— Есть у тебя любимый композитор?

— Любимый — тот, кто в данный момент мне раскрывается. Как говорил Шостакович, любимое сочинение то, которое я сейчас пишу.

— Да, о Шостаковиче — мне кажется, ты его как-то особенно чувствуешь.

— Шостакович — настоящее трагическое, именно русское дитя XX века. Никто, как он, не передал этой безысходности и потерянности — словом, трагичности. Для меня его мир — мир Брукнера XX века. Фортепианные концерты — не самые значительные его сочинения, скорее, «шутка гения», но обе медленные части — это тоска по мечте. В своей музыке, и в лирической, и в «активной», он находчив и беспрерывно меняется, как никто!

— Скажи несколько слов про пластинки.

— Слушать пластинки вообще не люблю — это как будто перед тобой все время держат зеркало. Но процесс записи я в ходе работы полюбила. Зимой должны выйти двойной альбом — все концерты Чайковского, записанные «в живом исполнении» в Нью-Йорке с Куртом Мазуром и Нью-Йоркским филармоническим; «Экспромты» Шуберта и Шостакович с Квartetом Бородина — квинтет и трио. В плане — запись двух «больших» сонат Шуберта — до-минор и си-бемоль-мажор.

— А в будущем сезоне что еще важное, кроме сонат Моцарта?

— 13 октября — сольный концерт в Париже, концерты Чайковского с Гевандахаус-оркестром, концерты в Бостоне и Филадельфии, на фестивале в Монтре, в Москве, ансамбли с квартетами Гуарнери и Бородина. Запланирован дебют с Берлинским филармоническим: Чайковский — с Куртом Мазуром.

Нам пора расставаться: завтра Лиза уезжает в Сюлли-сюр-Луар, куда мы с приятелем добираемся в день концерта «на перекладных». Окруженный рвом замок, где пять с половиной веков назад Жанна д'Арк посещала короля Карла VII, как и все вокруг, едва угадывается в зеленой пелене дождя. В старинном зале, увешанном гобеленами, поставлены стулья. Впереди, на возвышении, — рояль. Несмотря на погоду, свободных мест практически нет.

В программе — две сонаты Моцарта, а во втором отделении — «Экспромты» и «Скиталец» Шуберта. Первые же моцартовские фразы подтверждают догадку, мелькнувшую два дня назад, на «бисе» после Шопена: Лизе удалось отыскать невидимый ключик, открывающий удачливому страннику дверь в неуловимый мир Моцарта, и она нас всех туда за собой ведет.

Звучат благородные «Экспромты» — и под налетевшую грозу, барабнящую по сводам замка, с замиранием сердца мы слушаем «Скитальца» — одну из самых романтических фантазий романтизма. Простая щемящая мелодия сменяется громом рояля, соревнующегося с грозой, заполняющего зал до предела. Вспугнутая светом и шумом, от стены к стене в лучах прожекторов молнией мечется летучая мышь — и, наперекор стихиям, от нас, как 174 года назад, опять уходит в ночь, в бурю, неприкаянный Скиталец...

Одно жаль: проходя по служивому словию, не могу через месяц, к Шопену в Туре, снова пересечь Атлантику. А может, пора менять континент?

АЛЕКСАНДР СУМЕРКИН

Париж — Нью-Йорк