

ВОСПОМИНАНИЯ О СОФРОНИЦКОМ ИЛИ ПОМИНКИ ПО УТРАЧЕННОЙ ТРАДИЦИИ?

Рос. муз. газета. - 2001. - № 6. - с. 6

ПОПЫТКА ГИМНИЧЕСКОГО ФЕЛЬТОНА

Почти каждое выступление Михаила Лидского вынуждает к протесту и к сильным выражениям. Не составил исключения и последний его концерт в КЗЧ 23 апреля. То, что там происходило, можно было бы обозначить как "дегульдизацию" (в Бахе), "дефлорестанизацию" (в Шумане) и, наконец, "десофронизацию" (в Скрябине), даром что концерт проходил под шапкой "Памяти Софроницкого". Речь, стало быть, идет о намеренном отрицании традиций, о попытке (по-скольку Лидский - пианист безусловно идейно и концептуально "самоангажированный") создать новую традицию, что вообще-то говоря сколь почетно, столь и непросто, и поэтому мало кому и когда удается.

Начнем с Баха. Партита с *molto* (как и вообще почти весь клавирный Бах) является, понятно, "территорией Гульда". Во всяком случае любая интерпретация этого сочинения будет своего рода "голосованием" за или против Гульда. И если, например, Екатерина Державина или Александр Королев "голосуют" в подобных случаях "за", то Лидский (вкуче, кстати, с М. Плетневым - о чем еще пойдет речь ниже) "голосует" против. Баховское наследие вновь, как это уже было множество раз в истории, "хирургическим" путем трансплантируется, на этот раз из сферы экспрессивной энергетики (свойственной игре Гульда) и погружается в, так сказать, царство импрессионистско-тембрального резонанса в духе позднего Рихтера. Подобный импрессионизм свойственен и М. Плетневу, о чем мне доводилось писать в РМГ в прошлом году. Известно, впрочем, что Бах выдерживает любые нагрузки (и даже перегрузки), его можно трактовать как угодно, в том числе и таким образом, как его трактует Лидский, исключая контрастность танцев и их жанровую специфику (Куранта становится абсолютно неотличима от Сарабанды и т. д.) и погружая всю Партиту в своего рода "прустовскую" атмосферу утраченного рая. Ни следа линейной энергетики, ни следа артикуляционной "мускулатуры", ни следа интонационной экспрессии, то есть качеств, которые после Гульда казались неотъемлемыми чертами баховского клавирного письма. Все течет, переливаясь оттенками пиано и пианиссимо, и воспоминания о Дебюсси тут приходят на ум сами собой, чтобы уже не оставить слушателя до конца всей программы. Ибо и в Шумане намеренная "дефлорестанизация" приводит к пере-

акцентировке всех аспектов формы, делая центральными и главными обе медленных ("эвсебиевских") части "Крейслерианы" (то есть четвертую и шестую). Ни сумашествия (которое узрел не без основания здесь В. Афанасьев), ни тревожных метаний, ни тоски, ни страдания, ни, наконец, той пестроты образов, без которой шумановский мир, казалось, немислим. Тревожный фантастический мир представлен здесь совершенно в иной "упаковке": шубертовского покоя и текучести, шубертовского "воспоминания". Лидский играет "Крейслериану" так, словно это, например, шубертовская Соната соль мажор. Где, позвольте вас спросить, уважаемый господин интерпретатор, куда подевались шумановские *Sehr lebhaft, Sehr rasch? где Schnell und spielend?* Так и вижу, как склонный к сарказму Лидский ответит на это: а зачем мне это? И критик отойдет в сторону, посрамленный простотой и прямо-тот ответа...

Тут необходимо маленькое отступление. Читатель РМГ вправе спросить критика: вот вы писали как-то о Гиндине, там тоже все было про тишину и про покой. В чем же тут оригинальность Лидского? Да в том и оригинальность, отвечу я, что у Лидского и тишина, и покой, и медленные темпы взяты не сами по себе, как готовая данность, как прием, который нынче, положим, в моде, но как трудный опыт - и своего и нашего слуха. Интенсивность вслушивания, впитывания, хочется даже сказать, вглядывания в звук, в гармонию, в тембр у Лидского несомненно очень высока. Можно сказать, что он эту тишину, эту заторможенность движения как бы творит, переживает, хотя речь идет об эмоциях особого рода. Вот в этой интенсивности слышания и проходит водораздел между просто воспроизведением приема и его как бы творением заново...

В Шумане стало окончательно ясно, что мы имеем дело с попыткой обустроить собственный музыкальный мир, что всегда происходило и происходит не без насилия. В этом плане искусство Лидского представляет собой как бы некий аналог искусству М. Юдиной. Та порой навязывала музыке несвойственные последней масштабы, энергию и неистовость (то же примерно можно было бы сказать и о Гульде). Лидский же, напротив, навязывает ей абсолютную умиротворенность и "буддистскую" непреходящую нежность. (Тогда как, скажем, в интерпретации той же "Крейслерианы" В. Афанасьевым, напротив, царят укрупненность, нервность ритма и своего рода звуковая мощь.) Можно сказать, что оптическая настройка слухового "бинокля" у Лидского

и Афанасьева в данном случае прямо противоположна: у первого оптика настроена на "даль", у второго - на "близь". Вообще в последние сто лет, в связи с бурным развитием визуального воображения становится актуальным вопрос не только о слухе музыканта, но и о его зрении (слуховом зрении, разумеется). Какой при этом должна быть наиболее адекватная "оптика" в каждом из исполняемых стилей - вопрос, который пока остается без ответа. Но сначала скажем о втором, скрябинском отделении концерта. Именно здесь, и особенно в позднем скрябинском "сфинксе" - Восьмой сонате, одолеть которую мало кому удавалось, включая великого Софроницкого, мы увидели некую попытку ответа на предыдущий вопрос. У Лидского в Сонате как бы ничего не происходит, точнее все время происходит одно и то же: переливы, шелесты, отголоски, замирания, трепет трелей - та чарующая статика, которая доходит до предела в Десятой сонате, в этой скрябинской "Waldmusik". Лидский доводит в Восьмой скрябинскую ткань до такой степени прозрачности и тишины, что тут и там начинают чудиться чуть ли не "цитаты" из Дебюсси (и прежде всего "цитата" из квартетного этюда: я имею в виду пассаж после обозначения *Allegro agitato* в Сонате и пассажи тридцатвторыми в Этюде). Можно сказать, что все здесь абсолютно "антисофроницкое": ни боли, ни напряженности, ни трагичности - ничего этого нет, но тем не менее все звучит не просто хорошо - многие сейчас умеют красиво звучать, - но как-то наркотически завлекающе, притягивающе. Когда-то, говорят, скрябинисты после концерта Рахманинова, данного им в память о Скрябине, хотели исполнителя побить. Я думаю, что на этот раз они были бы довольны.

Тут-то мы подходим к самому главному, к ответу на вопрос: а что, собственно, происходит с современным слухом? Как современное исполнительское сознание реагирует на развитие sonorистики, тембральности, электронно организуемых "пространств", как и многих других акустических феноменов, появившихся в прошлом (уже!) столетии? Ведь в этой связи совершенно по-новому встает и извечный (особенно в России) вопрос: с кем вы, мастера культуры? Можно, например, предположить, что Лидский, этот (уже не юный) варвар, вознамерился растоптать священные традиции русской школы (и не только, кстати, русской). Можно распенить его интерпретации как попрание заветов, которые казались незыблемыми. (Надо, правда, оговориться, что уж как-то очень

талантливо и интересно он эти традиции попирает!) Но возможен и другой диагноз: Лидский, напротив, реставратор - и причем достаточно жесткий - той линии пианизма, которая по разным причинам в свое время в русском пианизме не привилась. Возможно, это линия скрябинская (впрочем, без нервности последнего), "задавленная" в свое время могучим гением Рахманинова и его адептами, включая Софроницкого. И мы присутствуем вовсе не на дымящихся развалинах великой русской исполнительской школы, а при восстановлении и реконструкции некоторых утраченных ее "боковых" корней или ветвей. Во всяком случае фантастическое *volando* (вкуче с предельной виртуозностью), которые продемонстрировал Лидский в скрябинских этюдах op.65, как и трактовка Восьмой сонаты (исполнение Четвертой, а также восьми Прелюдий из опусов 39 и 48 оставило меньшее впечатление) доказывает именно это.

Так что же, получается, этот *enfant terrible* русского пианизма (как я назвал его лет десять тому назад) с возрастом превратился в охранителя и реставратора? Или же мы имеем в его лице дело с отъявленным исполнительским постмодернизмом? Или, что скорее всего, мы снова убеждаемся в том, что каждый достаточно самостоятельный мыслящий интерпретатор переписывает историю музыки заново, сближая одни стили и разделяя другие - и все это вопреки самым тщательным анализам теоретиков?

Во всяком случае на всем протяжении концерта я ощущал, как чувство протеста постепенно сменяется чувством, будто меня заманивают в какой-то дикий, таинственный и загадочный мир (так когда-то Рихтер постепенно "затянул" Гульда в чуждый последнему мир шубертовских "длиннот"), мир, в котором уже нет существенной разницы между Бахом, Шуманом и Скрябиным, - мир, который подчиняется не закону индивидуальных композиторских стилей, но сам по себе является каким-то сверхстилем, так что в конце концов (в позднем Скрябине это было уже несомненно так) мне захотелось в этом мире остаться навсегда. И может быть в этом моем ощущении и есть главный положительный итог таинственных манипуляций и звуковых волнований Лидского на неуютной и далеко не идеальной в акустическом отношении эстраде КЗЧ? И может быть именно поэтому, что я здесь написал, оказывается непонятно чем - то ли рецензией, то ли фельетоном, то ли гимном во славу нового направления в пианизме?

Андрей Хитрук (Москва)

Лидский Михаил

06.01.