

Рос. муз. газета - 1997 - № 12 - С. 2

Сама мысль — одновременно рецензировать концерты пианистов М. Лидского и И. Соколова — может показаться странной. Ну ничем, решительно ничем они не схожи (я уже даже не говорю о внешнем несхождении: неуклюже-массивный, "огдоподобный" М. Лидский и юрко-пластичный, будто взлетающий все время куда-то вверх И. Соколов; пианист — pesante и пианист — volando, одним словом). И все же при всех, даже слишком очевидных, различиях тут просматривается пусть и не сходство, но некая общность, позволяющая считать их обоих борцами за общее дело. И того и другого можно отнести к разряду "идейных диссидентов" за роялем. И выбор репертуара и сами интерпретаторские "ходы" у них почти всегда в той или иной мере — вызов, иногда даже экстравагантный вызов тому пианистическому "мэнструму", который я однажды позволил себе, не знаю удачно или нет, обозначить как "комфарт". Комфарт в исполнительстве тем или иным способом, но всегда что-то подтверждает и тем умиротворяет, идейное же (именно идейное, а не капризное, что тоже случается) "диссидентство" всегда что-либо ставит под вопрос и тем зачастую кого-то возмущает. Круг таких "диссидентов", разумеется, крайне узок, и конечно, достаточно страшно они далеки от... сами понимаете, чего. Назову некоторые проявления подобного "диссидентства" за последние годы: концерты в Москве А. Рабиновича, А. Хотева, А. Королева...

Нет ничего особенно нового в том, что и Лидский и Соколов задают свои "вопросы" в границах тех или иных репертуарных "систем". У Лидского, на этот раз, "фигурантами" явились Моцарт и Бетховен, образующие "систему", для которой характерно, по крайней мере в современном исполнительстве, своего рода маятниковое колебание — то в одну, то в другую сторону "маятник" этот, впрочем, в работе уже со времен Улыбышева). Над М. Лидским же, к тому же по-моему, все еще довлеет задача освобождения от прочно закрепившегося за ним в конце 80-х — начале 90-х годов имиджа московского enfant terrible. Я сужу по тому, что из раза в раз слышу (и вижу), как он "по капле выдвигает из себя" виртуоза. Обладая колоссальными пианистическими возможностями, он, словно увлекшись примером позднего Э. Г. Гилельса, играет иногда, скажем так, "сильно притормаживая". Стояно, конечно, признать, что года полтора назад я позорно покинул КЗЧ, "сломавшись" после "Лунной", которая слишком явно переключалась — нет, не с трактовки Гилельса, а с печально знаменитой гильдовской "Аппассионатой". Поэтому не знаю, как прозвучали на том концерте бетховенские Вариации op. 120. На этот раз это было по меньшей мере интересно.

Трактовки этого сочинения могут быть, конечно, диаметрально противоположными — от неумолимо серьезной "стоики" у Гр. Соколова до пропитанной венскими ароматами и юмором у Шнабеля. Мне как раз близка концепция последнего, которая (если, конечно, я правильно ее понимаю) трактует "Диабелли-вариацию" как своего рода цепь бетховенских пародий (в барочном и современном смысле этого слова) на все возможные (и прошлые и будущие) стили. Тут и "Моцарт" (№ 22), и "Шуман" (почти повсюду), и "Чайковский" (№ 28), и даже Прокофьев, не без основания услышанный Г. Нейгаузом (в № 20). Эта кажущаяся бесконечной "карнавальная" цепь вначале тревожным намеком (№ 14), а затем уже радикально "омрачается" (№ 29 и № 31), перевоплощаясь в нечто сугубо иное, подобное тому, как это происходит

в "Гольдберг-вариациях" (сравнение № 31 у Бетховена и № 25 у Баха просто лежит на поверхности). Яростная двойная fuga в Es dur, с кодой, явно заимствованной у позднего Листа (Poco Adagio), а затем лукавый Менуэт (последний "поклон" уходящей эпохе) завершают этот грандиозный "микст" из разнообразных "шалостей" и трагичности самой высокой пробы.

М. Лидскому, по-моему, прекрасно удалась все (или почти все) колориты "пародий" (сам он человек, как всем известно, чрезвычайно остроумный). Но глубочайший по смыслу "слово" пародийности в конце цикла либо не состоялся, либо, что вполне возможно, подобная задача вовсе и не ставилась пианистом.

И вот тут пора коснуться важной проблемы "идейного" пианизма, касающейся его природы, точнее,

## КОЕ-ЧТО об умышленности и неумышленности (На концертах нелауреатов)

его умышленности. Идеи, как и города у Достоевского, бывают умышленные и неумышленные. "Неумышленная идея" — в данном случае вовсе не нонсенс, но свидетельствует интуитивной точности интерпретаторского выбора. И, прямо скажем, грех умышленности явно витает над иными идеями Лидского. В описываемом концерте тучи, порождаемые этим грехом, явно сгустились над безоблачным и счастливым Рондо D dur (K.485) Моцарта, а отчасти и над "бахианской" Сонатой F dur (K.533/494). Надо сказать, что М. Лидский вообще замечательно слышит ткань, он явно "постгуддианен" в отношении любых степеней линейного контроля, но, увлекаясь подобным (благим) делом, он вместе с тем излишне "нейтрализует" звук, зачастую вовсе лишая его экспрессивных характеристик, которые всегда, как известно, являются совместным плодом педали, туше и времени. Намеренно "дедраматизируя" игруемую музыку, он пока не выходит (так мне по крайней мере кажется) на иные формы напряженности (свойственные сегодня, например, некоторым "тихим" опусам В. Сильвестрова или А. Пярта, а в эпоху венцев — позднему Бетховену или Шуберту). Лидскому, если уж проводить подобные параллели, пока не дается то "дление", которое, не нуждаясь в конфликте и игнорируя контрасты, создает впечатление содержательной напряженности. Мастером такого "дления" (и в позднем Бетховене и особенно в Шуберте) был незабвенный С. Рихтер...

Отсюда и получается, что, при всей бесспорной пианистической и слуховой качественности, объемности и интеллектуальной "обеспеченности" его интерпретаций иные трактовки Лидского могут показаться достаточно монотонными. Зачастую, "утопя" в подробностях, он не замечает "ароматов" исполняемой музыки. С другой стороны, бетховенские "32 вариации, несмотря на сдержанность темпа и намеренно сдерживаемую драматизацию", оставили гораздо более цельное впечатление. Все присущие игре Лидского качества здесь показались куда более уместными, в частности, и в плане той "борьбы с традицией", которую он постоянно ведет на концертной эстраде. Но так или иначе, у меня все же осталось ощущение, что "посттеррибельный" период у М.

Лидского еще не завершился, и на пути проявления его бесспорно большого, яркого и разнообразного дарования им самим иногда ставятся некие умышленные преграды...

И. Соколов — пианист "идеологически" еще более неистовый и тем в Москве достаточно знаменитый. Не знаю, как другие, а я многое в авангарде (и вокруг него) воспринимаю через его трактовки (так же, как через трактовки А. Любимова). Штокгаузен, Крамб, Барток, Стравинский, забываемые "перформансы" Соколова на первых "Альтернативах" в Музее Глинки с феерическими "плясками" на рояле, заполнением под рояль, невероятной актерской пластикой (перед которой бледнеют актерские способности В. Афанасьева) — все это незабываемо. Незабываемы и его выступления еще студентом консерватории на классных вечерах профессора Л. Н. Наумова, где, в окружении пианистов, блиставших в своих виртуозных дослехах, Соколов, со "своими" "Благородными и сентиментальными вальсами" Равеля, Сонатой Бартока, Первой сонатой Шостаковича выделялся не только суперактивностью, но и тембровыми и структурными идеями, присущими обычно лишь композиторам-пианистам, к которым сам Соколов, как известно, и принадлежит.

И на этот раз мы услышали программу "с идеями". И Вторая соната Мясковского fis moll, и "Мимолетности" Прокофьева, и Первая соната Шостаковича (сыгранные в первом отделении) предстали здесь в специфической оптике: как своего рода "дети Арбата", неподалеку от которого, как известно, находилось и находится "родовое гнездо" отца новой русской музыки — Скрябина.

Не могу сказать, что вмещающая в себя, помимо изобильного фугированного письма а la Регер, еще и демонизм скрябинско-листовского замеса, густо приправленный достаточно назойливыми появлениями "знакового" мотива Dies irae, Соната Мясковского показала столь уж содержательную. Гораздо более сильное впечатление (несмотря на достаточную заигранность) оставили "Мимолетности". Боюсь, просто не хватит места перечислять интересные детали, акценты, педально-обертонные эффекты, которыми переполнил Соколов эти удивительно свежо прозвучавшие пьесы. Явно по-композиторски "инструментуя" различные пласты, точки и линии прокофьевской ткани, разнообразно их интонируя (от чувственного vibrato до исчезающе легких импрессионистических полунамеков), тонко "микшируя" саркастически остранинное и сугубо лирическое, он превращает цикл в своего рода энциклопедию всего прокофьевского стиля, как раннего, так и позднего.

Целый блок "средне-позднего" Скрябина (от op. 45 до op. 64 — Седьмой сонаты) был явлен как своего рода "non-stop", как реализация одного из центральных скрябинских "состояний" — томления. Свойственное зрелому Скрябину известное однообразие гармонических, мелодических и фактурных идей предстало здесь как некое "шубертподобное" в структурном, конечно, а не содержательном плане) "дление"...

Бисы же, в которых пианист предстал в ином, как бы "распоясавшемся" облике (почти удвоенный темп в "К пламени", нарочито небрежно сыгранная Поэма op. 32, № 2) напомнили о Соколове-импровизаторе, о пианисте, некогда вместо финала бетховенского "Hammerklavier'a" предложившего публике свои "размышления" об этом финале в духе раннего футуризма. Но ведь это тоже оттуда, из мира идей, не так ли?

Андрей ХИТРУК.