



Множество раз становился свидетелем того, как инструмент, который буквально минуту назад в руках некоего исполнителя всецело

убеждал всех присутствующих в собственной неполноценности и никчемности (будь-то новый Бехштейн или старый Блютнер) вдруг, словно по мановению волшебной палочки, преображался и начинал не просто хорошо звучать, но становился соучастником какого-то магического действия. Более того, инструмент становился ретранслятором какой-то идеи — шокирующей своей экстравагантностью (если речь шла, скажем, о Кейдже с его *prepared piano*), навевающей картину галантного и изысканного версальского пейзажа (если исполнялся Моцарт) или выражающей напряженность некоего ностальгического воспоминания (если со сцены звучала музыка В. Сильвестрова или А. Рабиновича). Иными словами, всякий раз инструмент «оживал», причем, оживал явно не по собственным способностям, говоря не «бехштейновским» и не «блютнеровским» язы-

ком, но ведомый скорее нежной, чем властной и тем не менее четко артикулированной волей исполнителя.

И этим исполнителем всякий раз оказывался Алексей Любимов. Пианист, клавесинист, органист, педагог, просветитель, администратор (Любимов с недавних пор руководит факультетом в Консерватории) — в этом множестве профессий и титулов, по-моему, не достаточно раскрывается суть его творчества, значение и масштаб которого мы до сих пор, возможно, недооцениваем. Поэтому мне и захотелось применить к нему термин, рожденный в рисованном кино — аниматор: в тех случаях, когда мы имеем дело с музыкантом подобного масштаба, стоит говорить именно об «анимации», то есть о наделении инструмента душой, поэзией, тем или иным поведением и жестом, той или иной краской.

Анимация — термин, лишь недавно привившийся в русском языке. Раньше говорили — «мультипликация», и, надо сказать, это слово тоже очень применимо к искусству Любимова. Он как бы «мультиплицирует», то есть «умножает» инструмент. Клавир — собирательное обозначение для семьи клавишных — в его руках действительно как бы множится, растекается, размывается, границы его становятся неясными и почти бесконечными. Трудно назвать кого-либо из наших со-

временных музыкантов, кто бы так же глубоко и всесторонне отражал на клавиатуре новейшие тенденции времени. Но трудно найти и еще кого-нибудь, кто бы столь глубоко ушел в изучение и «оживление» клавишной архаики: ведь и за чембало, и за хаммерклавиром Любимов порой не менее, но даже иногда более интересен, чем когда он играет на Стейнвее. Инструмент, концепция инструмента, эволюция становятся в его искусстве как бы «протекающими» перед нашими глазами, «горизонтальными», ибо почти вся история клавирного искусства может быть развернута им в течение одного концерта: так было однажды, когда он в выставил на сцене БЗК, кажется, семь разных инструментов и перед очарованной детворой «волхвовал» — вначале на клавикорде, а в конце на рояле, причем не помню более напряженной тишины в этом зале, чем тогда, когда он уселся за клавикорд и «заставил» — другого слова здесь не подберешь — напряженно вслушиваться в почти неслышное в данных условиях: в журчание этого сверхкамерного инструмента. Признаюсь, в тот момент столь любимый и столь уютный зал вдруг показался мне (и, наверно, многим другим) каким-то слишком просторным, слишком громким.

Можно сказать, что на фоне современной массы «стейнвеевских», «ямаховских» и иных слу-

жителей — не только маркетинговой или иной фирмы, но, волею неволей, и определенной «вертикали», то есть лишь одного «аккорда» в хоре инструментов — Любимов свободно управляется со всем «хором». Лишь недавно я оказался свидетелем, как он на глазах у публики в МЗК осваивал совершенно незнакомый ему достопочтенный Блютнер с полуторавековым стажем. И прямо в течение вечера все могли убедиться, как он поразительно искусно «обезжестит» этого старика, как постепенно, с каждым произведением рояль оживает и, подобно тем пенсионерам на бульварах, которые молодеют на глазах вспоминая былое, так и этот старый Блютнер под конец так «раздухарился» (наверное, ему было приятно исполнять именно Шопена), что публика уже не вспоминала, на чем там играет Любимов, а просто наслаждалась теми «пассажами» (как-то не хочется говорить: «приемами»), которыми пианист — куда больше летая над клавиатурой, чем соприкасаясь с ней, — играл Баркаролу, Четвертую балладу, где уже, казалось бы, ничего нового не скажешь и ничего нового не услышишь.

Главное состоит в том, что Любимов «оживляет», наделяет новым дыханием не только и не столько инструменты, сколько сами стили. И в этом плане в первую очередь следует назвать, конечно, Моцарта — эту централь-

ную планету в музыкальной галактике Любимова. Какими тайными путями этот последователь М.В. Юдиной отыскал свой необыкновенно воздушный, свободный, счастливый, сверкающий и еще какой-то там стиль исполнения Моцарта, который — не знаю, аутентичен он или нет — воспринимается как удивительно, неотразимо достоверный. И если бы только Моцарт! А сколько неожиданного можно услышать в Любимовских Бетховене, Шуберте, Шопене!

В доме исполнительства нашего пианисты многие суть. Перефразируя известное библейское выражение, добавлю, что поостерегся бы считать Любимова просто пианистом — так же как, скажем, Юдину, Гульда, Рихтера. Наверное, сейчас эта параллель покажется кому-то несколько неуместной. Но кто знает, как будет видиться эволюция нашего исполнительства из будущего — скажем, через полстолетия, через столетие? Разумеется, существуют и другие мнения, но мне кажется, что имя Любимова и значение его исполнительского творчества окажутся среди самых ярких страниц русского искусства на переломе XX и XXI веков.