

6991

123

Чайковские

Чайковский и другие

Рос. муз. газета — 1999 — № 011

Из всемирной компьютерной сети Интернет выудилась "золотая рыбка", а именно статья Ричарда Тарускина, опубликованная 28 февраля текущего года в "Нью-Йорк Таймс". Название статьи трудно перевести: "Russian Originals De- and Re-edited" — приблизительно: "Русские первоисточники анти-изданные и переизданные". Речь идет о двух записях русских музыкантов, изданных на Западе: о "Борисе Годунове" Мусоргского в авторской редакции (контаминация первой и второй редакций) в исполнении оркестра, хора и солистов Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева (Philips) и о полном "пересмотренном" собрании произведений Чайковского для фортепиано с оркестром, осуществленном Андреем Хотеевым и Оркестром имени Чайковского под управлением Владимира Федосеева (Koch/Schwan). О Мусоргском ничего сказать не можем, так как запись эту не слышали, да и в статье ей посвящена лишь пара абзацев. А вот с Чайковским гораздо более интересная история. Интересная прежде всего потому, что, как справедливо замечает автор статьи, в отличие от Мусоргского, Чайковский, всегда доводивший до конца, до издания и исполнения, все свои сочинения, вроде бы в усилиях редакторов не нуждается. Между тем комплект из трех дисков фирмы Кох-Шван, где записаны концерты Чайковского по автографным текстам, претендует именно на "открытие". По нашему мнению, оно состоялось. Но Ричард Тарускин так не думает — и, конечно, имеет на то полное право.

Нехорошо лишь одно — воздвижение всяких "идеологических надстроек" вокруг чисто музыкальных проблем, причем здесь повинны, если можно так выразиться, обе стороны: условно говоря, "русская", представленная блистательным и очень самобытным петербургским пианистом Андреем Хотеевым, великолепным специалистом по Чайковскому, хранителем его клинского архива Полиной Вайдман, известным и уважаемым музыковедом Людмилой Корабельниковой, а также немецкими музыковедами и составителями изобразительного ряда буклета, — и "американская" в лице лучшего музыкального критика США, на редкость разностороннего и эрудированного знатока русской музыки Ричарда Тарускина.

В чем виновата "русская" сторона? Прежде всего, в некоторой широкоещательности заявлений в пространном и красиво изданном буклете, а во-вторых, в прилипленности к проблеме, так сказать, политических реалий. Особенно отличился по этой части сам Андрей Хотеев в своих "тезисах", озаглавленных "Фортепианные концерты Чайковского для третьего тысячелетия". Например, тезис 6 (в обратном переводе с английского, может быть, не совсем поэточно точно): "Все четыре концерта (то есть три концерта и Концертная фантазия, ор. 56) имеют потаенную (то есть неопубликованную) программу и вместе составляют нерасторжимое единство. Это музы-

ка гораздо более мистичная, визионерская, романтическая, нежели казалось нам раньше под влиянием "Партии" и "КГБ", которые культивировали образ "наивно-го, простого и популярного" Чайковского". Или, еще не легче, тезис 12: "Главная идея, выраженная Чайковским в музыкальной форме, соотносится с идеей Достоевского о красоте, которая спасет мир". Вполне понятно, что столь опытный критик, как Тарускин, не прошел с улыбкой мимо таких заявлений, а поупражнялся на них вдоволь в остроумии.

Впрочем, сам он тоже не остался в долгу. Трудно назвать лояльными или просто корректными пассажиры из его статьи, посвященные Владимиру Федосееву, где дирижеру ставятся "в строку" и его прошлое, связанное с баяном и с оркестром народных инструментов, и скандальность его появления в Оркестре Радио в далеком 1974 году. А дальше такой текст: "Как многие в прошлом преданные Советской власти художники, Федосеев в пост-советское время проявляет особый интерес ко всему, что ранее запрещалось Партией и КГБ; в данном случае — к "мистичному, визионерскому и романтическому" Чайковскому". Интерпретации г-на Федосеева, — продолжает иронизировать Тарускин, — всегда считались "самыми глубокими" и "самыми серьезными", под чем следует понимать самые медленные темпы, самое плотное звучание и самую напыщенную динамику". Тарускину, конечно, могут не нравиться интерпретации Федосеева, но к чему подводить под собственный вкус такую сомнительную "социологическую" базу?

Еще раз Андрей Хотеев явно "подставился" в своем тезисе 8: "После смерти композитора все четыре концерта были опубликованы его друзьями и по ходу этого процесса подверглись фальсификации: появились новые обозначения артикуляции, динамики и темпов, а также изменения текста и изъятия, никак не прокомментированные". Если вспомнить, что сочинения Чайковского издавали главным образом Сергей Танеев и Александр Зилоти — близкие друзья Чайковского, великолепные музыканты, игравшие эти концерты при жизни автора, то при "тезисной" формулировке проблемы выходит явная, мягко говоря, неловкость. Ее заметно усиливает изобразительный ряд буклета. Первая часть иллюстраций — изображение композитора разных лет — возражений, натурально, не вызывает. Зато дальше — сплошной скандал. Не то что Тарускин — никакой газетный рецензент не удержится от реплики по поводу раздела, крупно озаглавленного "Женщины в его (то есть Чайковского) жизни".

Разумеется, с Чайковским связан ряд женских имен, в основном очень достойных и благородных. Но в контексте современных дебатов о биографии Чайковского подобная рубрика выглядит безвкусной декларацией. Раздел "Его друзья", конечно, не полон, к тому же вряд ли можно считать Антона Рубинштейна (в отличие от Николая) именно "другом" Чайковского (а не учителем), а уж с какой стати Франц Лист попал в "друзья" Петру Ильичу, и вовсе непонятно. Но самое худшее — последняя рубрика, озаглавленная "Die Verfälschungen" ("The Forgeries") — "Искажения" (буквально: "фальшивомонетчики"). Как вы думаете, кто в ней представлен? Ну, конечно, Танеев и Зилоти. Просто беда! Очевидно, переусердствовали издатели буклета, стремившиеся поярче представить свой "товар", оттенить "новизну" запечатленных в нем прочтений, но читателю от этого не легче. Особенно кошмарно обвинение, выдвинутое против Танеева автором статьи к записи Третьего концерта, ванден Хугеном: дескать, Сергей Иванович готовил незнакомые сочинения Чайковского к печати для того, чтобы денег подзаработать. Правда, несколько лег тому назад нам довелось услышать из уст русского музыковеда похожее соображение: Глазунов, дескать, для того написал увертюру к "Князю Игорю" Бородина, чтобы поспектакльные получить...

И еще один "тезис" Хотеева (поддержанный в статье Вайдман) навлек на себя небезосновательное раздражение рецензента. Тезис звучит так: "В целом очевидно, что Чайковский стоял гораздо ближе к явлениям западной культуры своего времени — Вагнеру, Брукнеру и Малеру, не говоря уже о Шопенгауэре и Спинозе, — чем это признавалось на протяжении почти века после смерти композитора". Можно согласиться с Тарускиным: причем тут Спиноза, живший вовсе не в эпоху Чайковского? и зачем этот "поминальник" из трех немецких классиков? Музыка Малера и Брукнера Чайковский не знал, с Брукнером вряд ли имел что общее, да и с Малером тоже (другое дело, что мог оказать на него влияние); к Вагнеру относился с пиететом, но в целом его не принимал. В другом "тезисе" всплывает еще имя Брамса, которого Чайковский знал (музыку и лично) — и, как известно, явно не любил (не личность, а музыку). Разумеется, есть и тут где порезвиться перу критика. Но за всем тем как-то ушло главное, что есть в этой действительно уникальной записи.

Нужно прямо сказать: если бы новизна хотеевского исполнения заключалась лишь в восстановлении купюр

или даже в восстановлении полного трехчастного цикла в Третьем фортепианном концерте, полемика следовало бы оставить исключительным источникам. Но суть дела — в качественной избыточности интерпретации Хотеевым музыки Чайковского, которая несомненно только к отмеченным и Тарускиным "нарочито медленным" темпам. Скорее тут надо говорить об уникальной способности пианиста создать новое ощущение музыкального времени и музыкального пространства, создать такую напряженность, которая заставляет вспомнить эпохальные интерпретации С. Рихтера (например, Трио того же Чайковского или некоторых сонат Шуберта).

По Хотееву, "тайна" формы у Чайковского — в эпическом протекании времени, в его одновременно проявляемых каждой детали и вместе с тем в непрерывном, хотя и несколько "загрудненном", продвижении музыки — как бы "под высоким давлением". Иногда такая "сверхплотность" может показаться чрезмерной (например, в каленциях первой части Второго концерта или в "Фантазии"), но чаще она убедительна, особенно в лирическом материале: условно говоря, лирика у Хотеева "подавляется" эликой, и происходит нечто подобное феномену великих интерпретаций Шуберта у Юдиной, Софроницкого, того же Рихтера: интимно-субъективное переплавляется в нечто космическое, увиденное сверху, с точки зрения вечности...

Грандиозность пространства передается пианистом с помощью не только "весовой игры", опять-таки напоминающей манеру Рихтера, но и с помощью чрезвычайно смелой, богато резонирующей педали, иногда создающей наложения, граничащие с кластерами. Получаемый эффект напоминает об одном чрезвычайно своеобразном явлении современного искусства — о симфонизме Алемдара Караманова. Общее в том, что новизна творится через обращение к вроде бы "устарелым" приемам. А также — в непреклонной вере в некие могущие показаться абсолютно архаичными ценности и идеи. Как Караманов в зрелых симфониях обращается к опыту Чайковского, Рахманинова, Скрябина, так и Хотеев "реконструирует" некоторые приемы романтического пианизма, доводя их почти до абсурдного преувеличения и таким образом создавая нечто абсолютно новое и современное. Нельзя не отметить, что концепция Хотеева во многих отношениях является антитезой концепции Михаила Плетнева — самого выдающегося интерпретатора Чайковского в послерихтеровском поколении. И это тоже очень интересно...

Что же касается других очень любопытных идей, высказанных американским критиком — в частности, его точки зрения на "модное" нынче повальное возвращение к "уртекстам", — то об этом в другой раз.

А. Х. М. Р.