

— Андрей Борисович, есть ли особенности в репертуарной политике пианиста?

— Особенности нашей профессии заключаются в безразмерном фортепианном репертуаре. Скрипка или виолончель, закончив консерваторию, может быть полиглотом: «во всеоружии». Но ни один пианист не в состоянии освоить и половину имеющейся литературы, даже «востребованной» публикой или импресарио. И вряд ли у нас возможна такая ситуация, как, например, у струнников: выступил все написанные концерты для этого инструмента — и всю жизнь живешь спокойно.

Помимо невозможности охватить бездонный репертуар, есть еще одна вечная проблема: музыку нужно запомнить, ведь пианист играет фактически партитуру. Я знающий пианист с врожденной способностью быстро запоминать текст. Это — безумно ценное качество. И именно таким музыкантам делают карьеру современные композиторы. Ничего не исполняется, а он приходит и говорит: «Конечно, выучу». Вечером смотрит ноты, а завтра играет это сочинение на концерте. Да, представители подобного типа часто антимузыкальны, но они обладают специальными способностями. Это тоже неплохо.

— Чем тогда руководствуется музыкант при выборе сочинений?

— «Ведет», прежде всего, интерес. Удовольствие пианиста «путешествовать» по необъятной литературе сравнимо, наверное, с увлеченностью человека, близкого к интернету. При выборе репертуара — два пути: либо решать самому (в основном, это касается сольных программ), либо выполнять поступивший заказ (это чаще относится к симфоническим концертам).

— Нормально ли, когда пианист сегодня играет Гершвина, через неделю — Баха, потом Франка, Шуберта, Моцарта? Допустима ли такая «разносортица»?

— Со времени обучения нам внушали мысль, что надо играть все. Это потом в реальной жизни что-то остается невостребованным. В принципе, я чувствую себя комфортно в любой сортировке. Но чтобы так выстраивать свою творческую жизнь, пианист должен быть мобильным и толерантной личностью. Он должен быстро учить новые произведения. Думаю, такая способность — врожденная, но, тем не менее, и она воспитывается. Важна и мозговая концентрация.

— Для подготовленной аудитории практически все произведения известны. И эти люди уже воспринимают музыку по-другому: сравнивают и анализируют разные интерпретации, эмоционально «выкладываются» в исполнении и хотят услышать художественный результат. В своей деятельности Вы ориентируетесь на эту, пусть и немногочисленную, часть слушателей?

— Это — уже не публика, и даже не просвещенная. Такие слушатели — самые редкие и самые ценные, они предлагают процесс сотворчества. Все зависит от тех людей, которые оставляют в душе «пустую зону» для принятия возможного эксперимента в давно известных сочинениях.

Вообще исполнители делятся на две категории. Одни живут на волнах «звуковой» памяти шаблонов (или их называют аталоничный) интерпретаций. Именно этому, в основном, учат в музыкальных учебных заведениях. Как в каждом искусстве, очень нужно усвоить «правила»: слепи обязательный кушанье, а потом создавай свою фигуру. Но, в основном, «мало» больше ничего и не «лепит». И вопрос: «А здесь как принято играть?» — считается нормальным! Еще учат так называемым традициям, понятию стиля. Но никто не знает, какой стиль у композитора. Если сам автор играл и записал свое сочинение — это уже его исполнительский стиль.

К тому же, когда композитор совсем не обязан чувствовать музыку так, как мы писали лет сорок назад. Вообще творцу по-настоящему интересно лишь то, над чем он работает в данный момент. Например, Рахманинов предпочитал сыграть свой концерт, нежели концерт Прокофьева, но он был добрым, скажем, записывая Второй концерт, а в этот момент думал над совершенно другим сочинением в ином стиле. А у нас считают: раз так записано, значит, это закон.

80 процентов записей в мире из года в год повторяются и тут в первую очередь — той же уродливой интерпретации, которую публика, кстати, радостно узнает. Нравится, что в Концерте Чайковского должны быть помпезные фанфары, и музыка быстро «пошла»... При этом авторский текст никто и не раскрывает! Зачем? Ведь уже все изучено. И если посмотреть, что в авторстве изначально написано Andante non troppo, которое при издании трансформировалось в Allegro non troppo! А ведь это кардинально меняет характер музыки.

Самая страшная тенденция — интерпретация «Конкурса Чайковского», когда голоса в ранг аталоничности возводятся академические принципы. Может быть, они и прекрасны. Но если от них кто-то отходил, это начинало раздражать, потому что главное требование — чтобы все было привычно и «предсказуемо».

Нужно размышлять над стиранием шаблонов. Каждый раз должна быть работа «с раскрытой книгой». И открывать надо не только в тишине, не зная, как звучит то или иное сочинение.

Вот это — другой тип исполнитель (я сокращаю, весьма малочисленный). Я могу работать и жить только так. Общий принцип — нужно все знать и понимать, но все забот, когда работаешь. Душа протестует против шаблона.

Величайший «режиссер» Лев Николаевич Наумов научил меня концептуальному исполнительскому мышлению. Когда я у Наумова учился, он был «спорным», а сейчас, спустя 20 лет, стал «бессспорным». Просто прошло время, и он — уже легенда. А с легкостью и спором. Но свое мировоззрение он не менял.

К сожалению, в исполнительской профессии часто узаконен плагиат. А тиражировать одну и ту же интерпретацию, наверное, должно быть стыдно.

Еще одна неприятная тенденция — скороговорка в исполнении сочинений любых композиторов и разных жанров (я, конечно, говорю только о фортепианной музыке). Если литературное произведение пробовать так, как музыкальную классику играют на роле, — всем будет смешно: получится бездумный и бессмысленный текст. Конечно, в театраль-



Андрей ДИЕВ: МНЕ ИНТЕРЕСНО В СВОЕЙ ПРОФЕССИИ

ных училищах есть специальные упражнения «на скороговорку», но это — лишь тренировочный, технический шаг, ведь мы тоже не можем без гамм, этюдов и прочей необходимости на определенном этапе «инструментности». Но представить актера, работающего всю жизнь «в ускоренном режиме». Да его уволят на второй день. А когда в подобной манере пианист играет этюды Шопена, многие считают это нормальным!

Для меня же самое главное — звучание инструмента, качество звука, который издается.

И ведь очень важный момент, о нем почему-то мало говорят. Абсолютно разное отношение — и в преподавании, и в восприятии публики, и в исполнительской практике в целом — к музыке западноевропейской и русской. Весь мир говорит о тончайшем психологизме русского литературного наследия. Признано, что многие западные прозаики учились у русских писателей, постигали глубину произведений Толстого, Достоевского, Чехова и ценили их достижения. В музыке — все наоборот!

Никто не позволяет себе блестяще и бездумно играть концерты Брамса или Шопена. А если позволяет, будет осужден: «Что это он, в самом деле! Как он смеет к такой музыке? Это же глубокие философские произведения». А вот к русской музыке относятся пренебрежительно! Разрешается! Оказывается, можно спокойно играть блестящие симфонии Чайковского ярко, со вкусом, с уважением. То же самое происходит с концертами Прокофьева, Рахманинова, Чайковского. Они считаются «блестящей фортепианной музыкой», и только. И как-то забывается, что Чайковский и Брамс творили в одно время, писали для одного инструмента... Ну не ставь такой тонкий человек, как Петр Ильич, сочинять просто «блестящую штуку» — во что и превращают его концерт. О глубоком психологизме музыки речь вообще не идет! Вот и играет его Первый концерт, ставший «символом манианизма», по стандартному восприятию: как длинный концерт Писта.

Пианистов высоко не ценят, и мы отчасти сами в этом виноваты, поставив «во главу угла» беглость: нас воспринимает как веселых циркачей, дессертированных живых.

И от своих студентов я не хочу бессознательной спортивности, которая в нашей профессии массовая. Очень распространен тип: «бегущий» пальцы и он мне не задумываясь игра. А бессмысленности и не терплю. Если ужу, то пишу, чтобы человек «думал, переживал, когда играет». Нет ничего немыслимее музыки без скрытого смысла! — писал Фридрих Шопен.

Я также объясняю ученику, что, несмотря на истинное величие каких-то имен, необходимо пытаться найти что-то самому — пусть ошибку, а не хватать «на лету» уже звучащее. Но многие даже не понимают, о чем речь, и часто внутренне реагируют: «Что надо то, я же играю!». Я говорю, что сначала должен созреть исполнительский план, лучше — несколько.

Очень сложно объяснить, что человек не должен просто садиться на — пальцы побежали (кстати, само по себе очень приятное физиологическое ощущение, но оно же и самое страшное). Человек, которому приятно играть на инструменте, — уже для меня не «создатель».

— А какие сейчас студенты-пианисты? Что им нужно от профессии?

— В целом ситуация не слишком отличается от той, что была двадцать лет назад: мало талантливых студентов с запоминающимися «выражениями» (максимум три-пять процентов).

Мне кажется, сейчас молодые люди намного меньше читают, и это сильно отражается на их развитии, они ли-

шаются интерпретационными кругозорами, но хотя (а часто — и не могут) мыслить самостоятельно.

Многие предпочитают играть одну-две программы. Это связано с повышением ставок, так давно возможность беспрерывно «мотаться» по разным конкурсам. Появился тип «зарабатывающего» на конкурсах. Раньше это вызвало бы отторжение. Но сегодня понятно, что таким образом человек зарабатывает себе на жизнь. А что он будет делать, когда ему исполнится 32 года (конец конкурсного марафона), я не знаю.

— Вы сами прошли все «конкурсные стадию»: от участия и значительной победы, получив Гран-при и Золотую медаль на Международном конкурсе в Токио в 1986, до работы членом жюри на крупных конкурсах. Как Вы себя чувствовали в разных ситуациях? И какой Вы член жюри?

— Я — «антисистемный», «либерал». В то время, когда я участвовал в конкурсах, действовала жесткая система отборов, подчас несправедливая и «грязная». От осмысленных об отборах настала огромная тоска, я был возмущен и бить этой системой, — хотя я и тогда добился, чего хотел. Помню, мы терпеть не могли эти одинаковые лица в разных комиссиях. Публика видела их один раз: на конкурсе Чайковского, а мы — на всех остальных, «невидимых» уровнях. И я радуюсь, что нынешние студенты не обязаны нравиться конкураторским прессам.

Когда меня начали пригласять в жюри, первое, что я для себя решил, — ни при каких обстоятельствах не поддержу несправедливое решение. Это для меня немыслимо. Ведь это будет внутренним оскорблением, плевым о самом себе — юнцу, который очень сильно страдал от конкурсных интриг.

Вообще самое трудное на конкурсах — пережить профессиональное унижение первого тура, когда ты как член жюри вынужден слушать ужаснейший поток непрофессионализма. Но если не пережить, как этого избежать, можно лишь безобосновать себя психологически.

А как судить? Самое сложное — не идти на поводу своего личного вкуса. Конечно, ты предпочитаешь слушать того, тебе ближе. Но гораздо чаще приходится выбирать из тех, кто пристойно играет на инструменте. Так как на конкурсе все равно управляет средний балл, намного «аккуратнее» проходить те, чье имя не раздражает, у кого нет принципиально неожиданных решений. Мне, например, не нравятся «разносортичные» конкурсы, а кто-то безумно бесит. Но средний балл, в основном, получают музыканты с так называемым «денгельским набором» (в принципе, я уже говорил, на каком-то этапе без него тоже нельзя).

— Расскажите о своих взаимоотношениях с симфоническими коллективами.

— Сейчас, во время затянутой кризиса, в нем кину камень ни в одного оркестра, потому что их существование в профессии, которой они посвятили жизнь, мучительно. Известна их беготня из коллектива в коллектив, с концерта на концерт.

Что так играя с оркестром? Да! Бог, две религии. За такое время создать полноценный ансамбль практически невозможно. Это всегда огромный компромисс в творчестве. Полностью знойном положении пианист является только на сольном концерте.

Конечно, многое зависит от дирижера. Если он подходит формально к исполняемому сочинению, принимает и поддерживает твою трактовку, — замечательно. Но такие дирижеры встречаются редко. Многие предпочитают спокойной сыграть привычный вариант. И из этого «разносортичного» сольного варианта, совсем часто много, и не хватает сил, ни времени индивидуальную работу с каждым исполнителем.

Но когда что-то совпадает — это прекрасно. Так у нас было с Владимиром Звоним в гастроль Московского Симфонического оркестра в Германии, где мы играли Первый концерт Чайковского. Мы мыслили равноценно, с каждым разом открывая для себя новые тонкости в этой музыке.

— Известно, что пианисты друг друга не слушают. Или слушают, но редко...

— Для меня это абсолютно нормально. В концерте я часто слушаю концерты пианистов в Большой филармонии. Тогда регулярно выступали Гилельс, Рихтер. Мне безумно нравилось, как они играют, но никогда не хотел играть так же. Я слушал, восхищался, находясь в общей «ауле» зала. Может, то-то и ходит на концерты, чтобы чему-то научиться? Вполне возможно. Но у меня этого нет.

— 17 апреля в Большой зале Московской консерватории Вы вновь — после шестилетнего перерыва — исполняете в одном концерте все прелюдии Рахманинова. Изменилась ли Ваша трактовка этих 24 прелюдий?

— Если бы я играл тот же вариант, то, прежде всего, вышел бы не на идею Рахманинова, а на идею Шопена. Каждый период меня оправдан и продуман. И есть параллельно-одноименные тональные связи, иногда — несколько неожиданные соединения: на какой-то заканчивается одна прелюдия, с такой же начинается другая... Такая прелюдийная комбинация выстроила новую драматургию.

Ведь у Рахманинова каждая прелюдия самозаключающаяся, и драматургической логики в опусах нет. В прошлый раз я играл традиционную идею связи между прелюдиями. Сейчас вижу другие. И здесь есть своя логика.

Каждый опус прелюдий (20 и 30 пр. 32) написан параллельно со Вторым и Третьим концертом. Эти два стиля — а они разные — чудесно смешиваются. И при соединении прелюдий из двух опусов каждая неожиданно «высвечивается» по-другому. Для себя я ищу варианты исполнения, прощитываю, как их совместить.

Некоторые идеи 32-го опуса — тонкие, идеальные «зерна» — можно найти в 24-м. Первая тетрадь остается очень ценным стилевым ощущением, все 11 прелюдий как будто выточены из одного монолита. А если «заострить» все, перемешать и проанализировать, то можно заметить: вот эта идея будет развиваться в 32-м опусе. Вероятно, Рахманинов об этом и не думал. Но во времена своего находится. И искать их — очень увлекательно. Эта работа мне дорога.

Главное — чтобы самому не было скучно в своей профессии. Мне — интересно. И сама работа — ощущение, что ты находишься на грани для себя и для тех людей, которые понимают тебя и могут оценить твои интересы, «нащипать».

Беседа велла Катерина ЗАМОТОРИНА