



Научная статья

УДК 780.8:780.616.432"18":78.071.2

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.58.3.05>

Романтизм: ностальгия по утраченному (Несколько взглядов на фортепианное исполнительство XX–XXI веков)

Владимир Петрович Чинаев

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва 125009, Российская Федерация
tchinaev@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3948-0158>

Аннотация: В очерке рассматривается фортепианная культура «романтиков» XX века в параллелях с пианизмом наших современников. На примере интерпретаций Альфреда Корто, Владимира Софроницкого, Генриха Нейгауза, Константина Игумнова определяются особенности выразительных средств, свойственных романтической пианистической традиции. В исполнительском искусстве нашей современности связь с этой традицией утрачена; подлинная поэтическая вдохновенность трансформируется либо в самоценную демонстрацию виртуозности, либо в имитацию романтического чувства. Вместе с тем в современном пианизме есть и другая тенденция, выходящая за пределы исполнительского популярного мейнстрима. При всем различии артистических манер Михаила Плетнева и Иво Погорелича их объединяет чувство ностальгии по утраченному романтическому пианизму недавнего прошлого. Характерно, что в интерпретациях сочинений Шопена, Чайковского, Шумана, Листа интонационная чуткость, особая пластика динамического рисунка, свободное дыхание музыкального процесса сочетаются у этих пианистов с эмоциональной отстраненностью и покоем интеллектуального *ratio*. Но может быть именно в таком парадоксальном синтезе как раз и возможно ностальгическое возвращение к романтическому мироощущению в условиях нашей рациональной современности, далекой от романтизма.

Ключевые слова: фортепианный романтизм, ностальгия, пианизм XX века, Альфред Корто, Владимир Софроницкий, Константин Игумнов, Михаил Плетнев, Иво Погорелич

Для цитирования: Чинаев В. П. Романтизм: ностальгия по утраченному (Несколько взглядов на фортепианное исполнительство XX–XXI веков) // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 3 (сентябрь 2024). С. 442–461. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.58.3.05>.

Research article

Romanticism: a Nostalgia for What Was Lost (Several Views on Piano Performance of the 20th — 21st Centuries)

Vladimir P. Tchinaev

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
tchinaev@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3948-0158>

Abstract: This essay establishes a parallel between 20th-century “romantic” pianism and the piano art of our contemporaries. The interpretations of Alfred Cortot, Vladimir Sofronitsky, Heinrich Neuhaus and Konstantin Igumnov exemplify the expressive means characteristic of the romantic piano tradition. The ties with this tradition have been lost in the art of contemporary piano interpretations, with original poetic inspiration morphing either into a demonstration of virtuosity for its own sake, or into an imitation of romantic feeling. Meanwhile, another trend in contemporary pianism can be found beyond the boundaries of mainstream tendencies. Despite the many differences in the art of such pianists as Mikhail Pletnev, Ivo Pogorelich, their interpretations are all defined by a feeling of nostalgia for the lost romantic pianism of a recent past. Their interpretations of works by Chopin, Tchaikovsky, Liszt combine sensitive intonations, a definite plasticity in their dynamic lines and freedom in their musical phrasing, along with an emotional distance and cool intellectual *ratio*. However, this paradoxical synthesis may very well enable a nostalgic return to a romantic world vision in our own times, which are so far from any form of romanticism.

Keywords: Piano romanticism, nostalgia, pianism in the 20th century, Alfred Cortot, Vladimir Sofronitsky, Konstantin Igumnov, Mikhail Pletnev, Ivo Pogorelich

For citation: Tchinaev, Vladimir P. 2024. “Romanticism: a Nostalgia for What Was Lost (Several Views on Piano Performance of the 20th — 21st Centuries).” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 3 (September): 442–61. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.58.3.05>.

«Как бы мы ни стремились достичь реальности прошлого, мы можем сделать это только с помощью языка нашего времени, конструируя тем самым то, что станет знанием нашей эпохи и, возможно, и последующей».

Жан Старобинский [16, 248]

«Если бы удался прорыв из интеллектуального холода в раскованный мир нового чувства, искусство, можно сказать, было бы спасено».

Томас Манн [11, 208]

Насколько музыкально-исполнительское искусство отражает духовные процессы времени? В кратком очерке едва ли можно дать исчерпывающий ответ. Возможно лишь приближение к проблеме. Череда разделов очерка представляет собой своего рода свободные вариации на тему — столь излюбленный жанр романтической эпохи.

В центре нашего интереса — искусство Альфреда Корто и его «романтических» современников в сопоставлении с искусством пианистов новой генерации. Столь разные интерпретации музыки Шопена, Шумана, Листа, Чайковского музыкантами нашего времени дают основание утверждать, что мы живем в эпоху, далекую от «романтиков» XX века. Фортепианная культура современности — не что иное, как скрытая или явная ностальгия по утраченному. Однако здесь не всё так однозначно. Рядом с интерпретациями, преисполненными особым чувствованием романтизма как утраты, соседствуют исполнения, либо имитирующие романтический тонус, либо подменяющие его «интеллектуальным холодом». Пожалуй, мы являемся свидетелями парадоксальной ситуации, когда интеллектуализм соседствует с псевдоромантизмом, подлинная виртуозность — с поверхностным техницизмом, стихия чувства — с её фальсификацией.

Звуковая атмосфера, фразировка, агогика, чувство музыкального времени — вот те стилевые аспекты, которые так или иначе определяют концепционность интерпретаций недавнего прошлого и наших дней.

СМЕНА ВЕХ

«Романтизм, это прекрасное, позднее, интересное, но болезненное дитя Французской революции. <...> Мы пожалели то, что посеяли романтики, такие, как Шуман и Лист: фантазию, свободу, мечтательность, но и избыток чувств, темповых отклонений, арпеджио и педализации» — писал в 1936 году Эдвин Фишер. Как он считал, «мещански-обывательский налет» ушел в прошлое. Если следовать логике немецкого пианиста, «старомодное» искусство наследников пианистических традиций XIX века Игнация Яна Падеревского, Игнаца Фридмана, Морица Розенталя, Иосифа Левина, игре которых присущи поэтическая свобода, темповая гибкость, красота звука с его тонкой нюансировкой, более не актуально. На смену мастерам романтического пианизма приходят «очистители» (словечко Фишера): Бузони, Стравинский, Барток, Хиндемит, Онеггер, Тосканини. «В наше время хотят услышать интерпретацию, в точности соответствующую замыслу композитора, свободную от субъективных дополнений»; Фишер призывает «убрать все субъективное — плюшевые шторы и затемнения — и заставить уважать нотный текст». По его убеждению, «приятней слышать корректный нотный текст в отчетливом исполнении, чем пронизанное гениальными озарениями невнятное бормотание и карикатурное изображение страданий» [17, 187, 207].

Вслед за Фишером Бруно Вальтер писал: «Бурные проявления темперамента, виртуозный блеск, постоянная смена динамики или других оттенков выразительности неуместны в интерпретации музыки, требующей и от исполнителей, и от слушателей в качестве основной эмоции внутреннего покоя» [4, 104–105]. В полной мере это касается искусства «антиромантиков» Вальтера Гизекина, Вильгельма Кемпфа, Альфреда Бренделя, Святослава Рихтера, Артуро Бенедетти-Микеланджели... Однако не забудем, что XX век отмечен и другими легендарными именами: Альфреда Корто, Генриха Нейгауза, Владимира Софроницкого, Владимира Горовица, Константина Игумнова. Их искусство так или иначе обращено к романтической исполнительской традиции.

СНЫ И РЕАЛЬНОСТИ РОМАНТИЗМА

О красоте фортепианного звука Альфреда Корто говорили Пауль Бадура-Скода, Альфред Брендель и не только они¹. Однако звуковая атмосфера игры Корто все же частность. Важнее другое — органичная связь пианизма Корто с романтической традицией. По словам Бренделя, «Последним, кто исполнял Шопена в старых традициях, был Корто. Его запись 1933 года прелюдий Шопена остается для меня чудом» [23]².

По мысли Даниэля Баренбойма, «...Корто искал опиум в музыке, он искал всё то, что было экстраординарным, он искал чего-то, нет, не болезненного, но чего-то аномального, того, что полностью удалено из реальности и далеко от того, что несло в себе дух нормы» [там же].

В интерпретациях Корто мы действительно не услышим каких-либо аллюзий на реальность, как не уловим в его игре и «дух нормы» — того нового пианистического объективизма, который приходит на смену «старомодному» субъективизму Падеревского или Фридмана. В исполнениях Шопена Корто именно романтик и аристократ, обращающий свой взор от действительности к фантазиям, которым нет места в современной «нормальной» реальности.

Цикл прелюдий Шопена ор. 28 Альфред Корто определил как «удивительное, драматически насыщенное проявление шопеновского гения» [9, 215]. Вслушаемся в шопеновские прелюдии, какими они звучат в легендарной записи Корто 1933 года³. Экспрессивное интонирование, выразительная подача фраз, мелодизм, преподанный в гибких *legato*, особая пластика *rubato*, темповые решения, звуко-тембровая окраска сонорной ткани, формостроительные структуры всего цикла — всё пребывает в движении поэтических состояний в их смене, чередовании, контрастности.

Прелюдия *Des-dur* (№ 15) в интерпретации Корто стала одним из смысловых центров цикла. Здесь как в фокусе собираются образы и настроения цикла: мерцающее чувство во всех его плавных градациях, тончайших переходах — от неги к трагической патетике, от пылкости к умиротворению. Длющиеся фразы на одном дыхании, фразировочное *rubato* придают гибкость неуловимому чувству. При этом — безукоризненная драматургическая выстроенность формы. Корто уподобляет повествовательный процесс поэтической речи: интонирование звучащих фраз у него ассоциируются со стихотворными рифмующимися строками. Наверное, среди пианистов его времени только он владел даром синтеза романтической спонтанности и стройности форм.

¹ П. Бадура-Скода: «У Корто был самый красивый фортепианный звук, который я когда-либо слышал»; Альфред Брендель: «Слушая игру Корто, вы чувствуете дирижера, владеющего разнообразием красок, которые он извлекал из роаяля. Есть множество других пианистов, которые играют на фортепиано не с таким красочным разнообразием, а попросту бегло и ровно. Корто был исключением». Андраш Шиф: «Альфред Корто производил невероятное богатство фортепианных красок, миллион красок, подобно великому живописцу» [23].

² Высказывания музыкантов о пианизме Альфреда Корто, собранные в электронной публикации [23], также представлены на платформе YouTube в виде экранной презентации, сопровождающей сорокаминутную подборку архивных записей Корто «Pianists explain why Alfred Cortot is one of the Greatest Pianists»: <https://www.youtube.com/watch?v=dPXM-yKrSA>.

³ Запись доступна на платформе YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=3e22O1PUJyw>.

Как загадка мечты звучит прелюдия A-dur (№ 7): мимолетность вопросов и ответов, гибкое дыхание кратких фраз рисует образ ускользящего настроения. В прелюдии H-dur (№ 11) абсолютная естественность эмоционального чувствования выражена в тихой полетности фраз с легкими, едва уловимыми *rubato* — еще один пример дышащей природы фортепианного звука. Быстро проносящееся, смятенное чувство в прелюдиях b-moll (№ 16), f-moll (№ 18), g-moll (№ 22) — замечательные примеры пассажной виртуозности Корто, далекой от самоценности и служащей созданию прихотливой романтической образности. В эмоциональной чуткости Корто не знал себе равных. Причем, рельефы эмоциональных характеристик у него всегда различны и неоднозначны. Их переменчивость как раз и сообщала музыкальному процессу неповторимую романтическую экспрессию. Корто словно расширяет границы эмоциональных рисунков, обусловленных Шопеном. К примеру, в прелюдии B-dur (№ 21) пластика спокойного фразировочного дыхания с естественными подъемами и спадами динамики спорит с нагнетательной — «мятежной» (Корто) — экспрессией прелюдии g-moll (№ 22). Полетность прелюдии F-dur (№ 23) резко контрастирует с финальной прелюдией d-moll — «могучей атакой» взрывчатого пафоса. Это, по Корто, «движение лавины». Как комментирует пианист, «пусть гаммы звучат не просто как гаммы, а как молнии»; «здесь нужны горячность, пылкий лиризм»; «увлеченность и жар интерпретации <...>. Только это является подлинным!» [9, 215–216].

В интерпретации Корто опиумные видения оправлены в золотое благородство пианизма высшей пробы. В связи с романтической стихией выразительности и его собственной концепцией шопеновского цикла он писал: «Некоторые сочинения обретают свою красоту лишь при помощи выразительных приемов, не подвластных школам» [там же, 216].

История сохранила уникальную видеозапись мастер-класса Корто, где он играет и комментирует заключительную пьесу Шумана из цикла «Детские сцены» ор. 15: «Мне кажется, что эту последнюю пьесу, “Поэт говорит” — такое название Шуман дал этому бессмертному сочинению, — следует понимать как некое интимное переживание. Дело не только в красивом звуке и выразительной фразировке. Вы должны создать ощущение мечты. По сути говоря, вы должны скорее грезить эту пьесу, чем ее играть. <...> Дайте исчезнуть звучанию... оно должно истаять, угаснуть... Вы остаетесь в присутствии длящегося, не отпускающего вас сна» [22].

Если воспринимать музыкальное исполнение как «длящийся сон» (к чему и призывает своих учеников Альфред Корто), здесь перед нами открывается ассоциативная аналогия с размышлением швейцарского мыслителя Карла Густава Юнга о сновидениях. Юнг убежден, что «образы, являющиеся в снах, намного более жизненны и живописны, чем соответствующие им понятия и переживания в яви. <...> То, что психологи называют психической идентичностью или “мистическим участием”, устранено из нашего предметного мира. А это как раз и есть тот нимб, тот ореол бессознательных ассоциаций, который придает такой красочный и фантастический смысл “внутреннему образу» [20, 36, 37]. Подобный сновидческий нимб свойственен и интерпретациям Корто — перед нами предстают онирические «внутренние пейзажи» романтического мироощущения.

Как рассуждает пианист, «Музыка подобна зеркалу, в которое мы вписываем наш образ. Наше искусство тем чудесно, что оно помогает нам воссоздать красоту, заснувшую между строками нотного стана» [9, 19]. Эта сентенция Корто несет в себе смысл об интерпретации как «зеркале», отражающем, по сути, тот самый подсознательный «внутренний образ», о котором говорил Юнг.

Но что «заснуло» между строк нотного текста?

Если вспомнить эпоху романтизма, здесь далеко не всё отмечено звуковыми метафорами грез. За прекрасными сумеречными и ночными миражами сокровенных движений души художника, за его полетами к звездам, к райской обители часто сокрыты его надлом и чувство раскола реальности, когда уже невозможно отличить, где кончается разум и начинается безумие. Изменчивые, молниеносно возникающие и исчезающие движения романтической души подобны фантастическому лабиринту, где жизнь и смерть равнозначны перед неизбежной тоской по *иному*. Романтическое мироощущение и невротизм индивидуума могли бы быть здесь синонимами. Это ведь и погруженность в подсознательные глубины своего смятенного «я» в музыке Шумана, Шопена, Чайковского; это и остракизм позднего Листа, ушедшего — после сценического фурора в расцвете лет — в смутные видения своих душевных странствий... Всё это действительно знаки глубочайшего внутреннего раскола и невроза, выказывающие себя во многих и многих сочинениях романтиков.

ДНЕВНИКИ ДУШИ И УДЕСЯТЕРЕННАЯ ЖИЗНЬ

По поводу музыки романтиков Корто как-то сказал: «Здесь *душевная* жизнь; взлеты мысли, как будто схваченные на ходу, еще сохраняют породивший их трепет и требуют от интерпретатора вдохновенного, наполненного фантазией сотрудничества» [9, 96]. Пожалуй, именно о таком «сотрудничестве» можно говорить, слушая мастеров «Золотого века» фортепиано.

По словам Константина Игумнова, «Эмоционально-романтическое отношение к музыке — черта, свойственная моей натуре» [7, 49]. Современники восхищались его «магией звука», фортепианным «пением», «дышащим» интонированием. Слагаемые исполнительского почерка Игумнова органично связаны с романтической поэтикой, когда сам факт исполнительского процесса становится душевным дневником, звучащей автобиографией. Как считал пианист, в сочинениях его любимого романтика Чайковского присутствует скрытая или явная программность. Именно она предопределила содержательный тонус игумновской интерпретации «Времен года», где поэтические аллюзии предметного мира суть не что иное, как звучащие образы мира человеческой души.

Выразительность тонко интонируемого мелодизма, гибкость *rubato* определили органичность чувствований игумновского прочтения. Их смена, предложенная автором «Времен года», стала у Игумнова главным принципом интерпретации, где первозданность истока и его воссоздание — нерасторжимое целое. Главенствующие средства выразительности — гибкая кантилена, поющая стихия фортепианного звука, его интонационная многомерность, преобладающее *legato*, плавность динамических характеристик — предопределили тонкость искренних чувств. Сожаление, грусть в пьесах «У камелька», «Песнь жаворонка»,

«Баркарола»; пылкость, очарованность былым, очарованность былого в «Белых ночах», «Подснежнике»... В исполнении всех пьес присутствует характерная для Игумнова прирожденная естественность и простота высказывания. В его прочтении цикла меланхолическая грусть стала определяющим настроением, но «Осенняя песнь», преподанная в тончайших градациях интонирования, в гибко расцвеченной динамической нюансировке, в свободной от каких-либо внешних атрибутов выразительности, воспринимается как пронзительная по силе воздействия вершина всего цикла.

Со слов Игумнова, «Музыка Чайковского отразила мой быт, мою эпоху»; «Тут житейские воспоминания, впечатления, что-то бытовое, отошедшее в прошлое, касающееся и меня, моей жизни» [7, 40–41, 48]. Цикл «Времен года» в исполнении Игумнова (1947) — это именно вслушивание в смутные образы субъективной памяти⁴.

Иной взгляд на природу вещей в искусстве Владимира Софроницкого.

Мария Юдина называла Софроницкого «чистейшим романтиком»: «он весь — в стремлении к бесконечному и в полном равнодушии к житейскому морю» [19, 95]. В своих интерпретациях Софроницкий не ищет каких-либо связей или ассоциаций с бытовыми реальностями. Его игра — самодостаточный мир выразительности; экспрессия звуковых форм у него — образы падений, смятений, экстатических воспламенений и взлетов романтической души. Софроницкий прикасается к тому раскаленному острию смысла, в котором встречаются в крайней степени напряженности «верхняя» и «нижняя» бездны. Он указывает нам на возможность обладания — хотя бы в момент сосуществования с ним в музыке — другим, очищающим, идеальным миром, где властвует преображенное инобытие человека. Игра Софроницкого — поэзия. Звучащий мир у него подчинен законам собственной поэтической свободы. Эта поэзия в своем возвышении над обыденным и пресным. По определению Александра Блока, «Романтизм есть жадное стремление жить удесятеренной жизнью; стремление создать такую жизнь. Романтизм есть дух, который струится под всякой застывающей формой и в конце концов взрывает ее» [2, 367]. Искусство Софроницкого — именно взрывание омертвелой формы и стремление жить в искусстве «удесятеренной жизнью».

Интерпретации Софроницкого шумановских «Арабески», Фантазии ор. 17, «Крейслерианы» — словно прихотливая игра звуковых видений под воздействием опиума (вспомним характеристику Баренбойма об игре Корто). В прочтении «Крейслерианы» (версия 1956 года)⁵ поражает уникальный синтез всех выразительных средств. Динамика, агогика, ритмические структуры сплавлены воедино и подчинены экспрессии музыкального времени, сообщающего всему циклу непрерывность процесса. Нельзя не сопереживать вместе с Софроницким характернейшие ритмические сбои, резкие динамические перепады, разрушительные

⁴ The Russian Piano Tradition: Konstantin Igumnov: Audio CD. APR Music APR 5662. Release 2007.

Диск представлен в виде плейлиста на платформе YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=1ox9fN2D0wI&list=OLAK5uy_mrOQeGUotOb24mQqwB2PENAjbn4cl-VfE&index=20 (пьесы из «Времен года» — треки 11–22).

⁵ Запись доступна на платформе YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=qJ2mvgBqY18&t=329s>.

интонационные изломы, пронизывающие буквально весь цикл: рельефные противопоставления динамических контрастов (в начальной пьесе «Äußerst bewegt»); подчеркнутая акцентность, экстатические, на грани срыва, перебои ритма, чередования состояний (в третьей пьесе «Sehr aufgeregte»); трепетная вибрация настроений, спады и взлеты, противопоставления света и тьмы, экспрессии и нирваны (в шестой пьесе «Sehr langsam»); лихорадочно быстрый темп как образ неотвратимого крушения и падения в бездну (в седьмой пьесе «Sehr rasch»); нагнетание сверхбыстрого темпа как прорыв отчаяния и вместе с тем уходы в фантастическую, призрачную тишину (в финальной пьесе «Schnell und spielend»). Фантастика, сумрачная созерцательность и прорывы к свету, экстатичность и нирвана — всё в смысловой неоднозначности, многомерности, всё овеяно эмоционально-поэтическим чувством, создающим образ романтического безумия. Таковы знаки субъективной воли пианиста-драматурга.

Специально о фортепианном «голосе» Софроницкого, когда звук «принят в душу»⁶. В интерпретации «Крейслерианы» звучание рояля будто преодолевает свою конкретную данность. Всё парит в пространстве — воздушном, мерцающем, переменчивом, словно только так и возможно выразить романтическое чувство. На эффектах эхо-динамики построена вторая пьеса «Sehr innig und nicht zu rasch», где сонорное пространство пребывает в педальной поволоке, словно мы слышим образы дальней мечты. Тонкая педальная нюансировка в пятой и особенно в шестой пьесах, спорящая с краткими беспедально-острыми штрихами, погружает нас в атмосферу неявных, туманных и неуловимых наркотических состояний. Собственно, весь цикл у Софроницкого возникает у нас на слуху из сонорных видений, подобных опиумному миру. Педально-акустический «воздух», переливчатость тембровых красок, их объемность и мерцающая пространственность воспринимаются как фантастическая игра смутных, ускользающих, парящих в высях образов. И кажется, что само понятие пианизма, фортепианности исчезает.

В исполнительской поэтике Софроницкого спонтанная выразительность высказывания и дисциплинирующая ясность мысли нисколько не противоречат друг другу, а, напротив, определяют в своем нерасчлененном синтезе законченную эстетическую цельность и — шире — необходимость этического принципа. Он отрицает фальшь экзальтированной чувственности, избыточность «оперного психологизма», с его характерной закругленностью пропетых фраз, обтекаемостью самого смысла. Софроницкий противопоставляет им очищающую остроту света — света, как он сам говорил, «ослепительного, нестерпимого, ярчайшего» [14, 217]. Суть его этического принципа в порыве к реальности преображенной, к человеку преображенному. Все искусство Софроницкого можно было бы назвать стратегией прорыва. Софроницкий взламывает упорядоченные структуры форм, разрывает успокоенность музыкальной процессуальности ради того, чтобы еще ярче — до болезненно ослепительной яркости — дать пылкие облики «раскованного мира нового чувства».

⁶ Как писал Блок, «Таинственное дело совершилось: покров снят, глубина открыта, звук принят в душу. ...Требование Аполлона заключается в том, чтобы поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осязательную форму слова; звуки и слова должны образовать единую гармонию. Это — область мастерства» [1, 164].

«МАГИЧЕСКИЙ ПРЕСТИЖ»: МЕЖДУ ВИРТУОЗНОСТЬЮ И ПОШЛОСТЬЮ

На первый взгляд современный фортепианный мейнстрим продолжает традиции высокого романтического исполнительского стиля. Однако отношение к этой традиции неоднозначно. Подобно двуликому Янусу здесь наблюдается своеобразная альтернатива: с одной стороны, самодостаточная виртуозность, с другой — обманчиво чувственный, нередко гипертрофированный лиризм. Поводом для наших размышлений стали интерпретации сочинений Листа, Шопена и Шумана Борисом Березовским и Даниилом Трифоновым.

У Юнга есть замечательные рассуждения о «мифе о герое» и «магическом престиже». «Фигура героя есть архетип, который существует с незапамятных времен. <...> ...Каждое поколение знает этот мотив героя, как некую традицию, переданную от предшествовавших поколений и времен. <...> ...Почитание этого образа <...> возбуждает и охватывает аудиторию возвышенными эмоциями (словно магическими чарами) и возвышает индивида до идентификации с героем» [20, 68, 73], который обладает «магическим престижем» [21, 209].

Если юнгианский «миф о герое» перевести в плоскость фортепианного исполнительского искусства, можно утверждать, что общепризнанный и популярный в среде слушательских меломанов пианист — это именно одаренный «магическим престижем» герой, обладающий сакральной властью над не слишком просвещенной публикой. Вместе с тем не оставим без внимания тот факт, что (словами Юнга) «создание престижа всегда бывает продуктом коллективного компромисса, т. е. служит выражением того, что кто-то хочет престижем обладать и что есть среда, которая ищет, кого бы этим престижем наделить» [21, 207]. Очевидно, что в ситуации коллективного компромисса скрыт подвох, требующий от пианиста своего рода мимикрии, гарантирующей всеобщее публичное признание, когда «персона становится коллективной истиной» [там же, 208].

Когда архетипическая память исполнителя выходит на поверхности артистической реальности, это часто несет в себе искушение подражать: имитация романтического пыла, пафоса, экстаза, наконец, виртуозности зачастую приобретают другие значения и другие очертания в современном исполнительском искусстве.

Как определял Григорий Коган, «Виртуозное исполнение — искусство оратора, духовного вождя; оно рассчитано на увлечение и покорение массы» [8, 127]. Казалось бы, вот он, «магический престиж» виртуоза, вот она, гарантия покорения массового слушателя. Однако исполнительские концепции современных виртуозов характерны определенной, не всегда распознаваемой широкой публикой общностью, когда эффектная пианистическая техника становится своего рода подменной подлинного романтического пафоса другими меркантильными величинами. На это в свое время указывал еще Генрих Нейгауз: «Беда в том, что многие играющие на фортепиано под словом техника подразумевают только беглость, быстроту, ровность, бравуру — иногда преимущественно “блеск и треск” — то есть отдельные элементы техники, а не технику в целом, как ее понимали греки и как ее понимает настоящий художник. Техника — нечто гораздо более сложное и трудное. Обладание такими качествами, как беглость,

чистота, даже грамотное музыкальное исполнение и т. п., само по себе еще не обеспечивает артистического исполнения, к которому приводит только настоящая, углубленная, одухотворенная работа» [13, 12].

Эта фраза могла бы иметь отношение к листовским интерпретациям Бориса Березовского. Его удовольствие от тактильности, самого контакта с клавиатурой вроде бы возвращает нас к романтическому виртуозному «гранд-стилю»: здесь словно нет границ, перед нами прямая трансляция артистического «я» навстречу публике через стихию инструмента, его (как правило) мощного открытого звука. Может быть, таким и был «гранд-стиль» Ференца Листа, Антона Рубинштейна, Морица Розенталя и еще многих мастеров пианистической бравуры. Но то была бравада, преисполненная яркой — и неподдельной — жизненности. Именно такую сценическую «жизненность» ожидали — и получали — посетители парижских, нью-йоркских или петербургских концертных залов XIX века. Именно это принято ожидать и от современных пианистов-виртуозов. Однако у виртуозов нашего времени, в частности у Березовского, ощутима некая сомнительная вторичность.

Когда Березовский исполняет «Мефисто-вальс», этюд «Блуждающие огни» или «Гондольеру», «Канцону» из «Годов странствий», он вполне адекватен листовскому виртуозному стилю. Вроде бы иным предстает его искусство, когда он исполняет Сонату Листа си минор. Конечно, его феноменальная виртуозность способна покорить и здесь. Но сейчас в поле моего интереса Березовский, исполняющий вторую тему побочной партии (*Cantando espressivo*) листовской Сонаты — этой вершины музыкально-поэтического романтизма⁷. Однако возникает ощущение, что Березовский вполне сознательно избегает даже намека на поэтичность высказывания: перед нами отстраненный и индифферентный взгляд на романтическую природу листовского стиля. В интерпретации Березовского виртуозность берет верх над чувством.

Еще один герой, обладатель «магического престижа» — Даниил Трифонов. Его интерпретации шопеновского «Andante spianato»⁸ и других сочинений Шопена (2010), шумановской «Крейслерианы»⁹ захватывают бесчисленных концертных воздыхателей — любителей острых чувственных ощущений и сентиментальных переживаний. Трифонов — романтик? Скорее псевдоромантик, выигрышно инсинуирующий романтический исполнительский стиль. Меломаны восторженно повержены, не отдавая себе отчет в том, что перед ними не столько чувство, сколько *игра* в это чувство, внешне экзальтированная экспрессия при ее внутренней инертности (особенно показательна интерпретация шумановской «Крейслерианы»). Агогические ложные преувеличения, фальшивые раздувания фраз, непомерно чувственные *rubato*. Что ж, можно и так. Но не оставляет привкус высокопарной патоки, мнимой

⁷ Запись исполнения Бориса Березовского в Концертном зале имени П. И. Чайковского (2010) доступна на платформе YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=TQhIq_xlzB8.

⁸ Ф. Шопен. Andante spianato и Grande Polonaise Brillante, Op. 22. Запись выступления Даниила Трифонова на II туре XVI Международного конкурса пианистов им. Шопена: https://www.youtube.com/watch?v=oS_XjkILFMY.

⁹ Р. Шуман. Крейслериана. Запись с концерта в Карнеги-холле (2023): <https://www.youtube.com/watch?v=MzF4QJajdY>.

многозначительности за которыми трудно скрываемые банальность, тривиальность очевидностей и смущающее дежавю многотиражных общих мест. Здесь, как и в случае с Березовским, мы являемся свидетелями определенной вторичности и подражательности тому, что принято считать «хорошим тоном». Общеходовое комильфо, хотя якобы традиция, якобы «романтизм». И в итоге возникает ситуация, когда от подлинной патетики, подлинной выразительности до банальной сентиментальности и наивной вульгарности один только шаг.

Мы не склонны к тому, чтобы охарактеризовать игру Трифонова как китч. Как-никак он мастер своего дела с безотказной пианистической техникой и незаурядным искусством контакта с роялем. Однако в пору вспомнить Жана Бодрийяра, когда он пишет о «псевдообъекте», для которого характерна «как бедность в том, что касается реального значения, так и чрезмерное изобилие знаков, аллегорических референций, разнородных коннотаций, экзальтация в деталях и насыщенность деталями». Вердикт Бодрийяра: «Эстетике красоты и оригинальности китч противопоставляет свою эстетику симуляции» [3, 144, 146]. Увы, перечисленные французским философом признаки симуляции можно отнести к игре Трифонова. И хотя Трифонова принято расценивать как лидера современного пианизма, уместно вспомнить слова Владимира Набокова о пошлости. «Самое страшное в пошлости — это невозможность объяснить людям, почему книга, которая, казалось бы, битком набита благородными чувствами, гораздо, гораздо хуже той литературы, которую все считают дешевой. <...> Пошлость — это мнимо значительная, мнимо красивая, мнимо глубокомысленная литература. <...> Пошлость особенно сильна и зловредна, когда фальшь не лезет в глаза и когда те сущности, которые подделываются, относят к высочайшим достижениям искусства, мысли или чувства» [12, 76, 77]. Думается, сентенция Набокова, адресованная гоголевскому Чичикову из «Мертвых душ», имеет непосредственное отношение и к нашему современному обладателю «магического престижа».

Но важна фраза Юнга: «Всегда есть огромное искушение позволить коллективной функции заменить собой развитие личности»; «Это игнорирование индивидуального — приходит к выводу Юнг — означает ухудшение всего уникального, посредством чего в сообществе искореняется элемент развития» [21, 209, 210]. В самом деле, едва ли можно отличить друг от друга интерпретации листовского «Мефисто-вальса» Борисом Березовским и, например, Денисом Мацуевым или исполнения шопеновских миниатюр Евгением Кисиным и Даниилом Трифоновым — перед нами сомнительные образцы «магических» чувственности и виртуозности, за которыми артистическая безликость. Культ виртуозности и приторной сентиментальности среди широкого круга слушателей и есть тот соблазн «магического престижа», который способен убить в пианисте чувство инаковой индивидуальности.

Трудно предвидеть, каким будет искусство Березовского или Трифонова в дальнейшем. Как бы там ни было, поэтика псевдоромантических трюизмов, свойственная их игре сегодня, вероятнее всего, не имеет исторической перспективы развития, несмотря на все искушения и магию престижа.

ДРУГОЙ РОМАНТИЗМ

Вспомним слова Софроницкого, когда он говорит о «борьбе с самим собой»: «Борюсь, в частности, с традиционным отношением к романтическому началу в искусстве. Ведь есть и современный романтизм, а не только романтизм XIX века. Сейчас уже нельзя играть Шумана, Шопена, Листа так, как раньше» (цит. по: [6, 163–164]). Софроницкий едва ли мог предположить, как отзовутся его слова в пианистическом искусстве XXI века. Интерпретации сочинений Шопена, Чайковского, Листа Михаилом Плетневым, Иво Погореличем можно определить именно как «современный романтизм», принципиально отличный от исполнительского искусства Корто, Нейгауза, Горовица, — это именно «другой романтизм» с характерными для него поэтикой, порой контраверсионными смысловыми концепциями.

Негативная атмосфера нашей эпохи, несущая в себе непреодолимые противоречия, социальные надломы, сокрушительное неверие в будущее, и массовая культура как обманчивая альтернатива — по сути, явления однопорядковые. Музыкальная культура XXI века, ориентированная на попсовые шлягеры и популярную продукцию китча, более не приемлет истинную красоту чувств, какой ее знала пианистическая традиция романтиков XX века.

При таких очевидных обстоятельствах спасительным для элитарной пианистической культуры нашего времени остается уход в эмпирию духа и чувства как иллюзии. Таковы интерпретации Плетнева. Агогическая гибкость и интонационная экспрессия в его прочтениях Шопена, Чайковского опровергают привычную мерность пульсации, заданную множеством интерпретаций другими пианистами. Узнаваемо плетневские *rubato*, *ritardando*, имматериальные звучания *piano* словно выходят за пределы общепринятой исполнительской идиоматики. Движение неординарного чувства, каким его передает Плетнев, способствует максимальной, но какой-то особой экспрессии. Парение в истаивающих звучаниях, вслушивание в замирающее, словно остановленное музыкальное время, хрупкая отпущенность слабеющего, ускользающего из звуковой реальности чувства создают звуковой образ ностальгической иллюзии. Уже сама жизнь тембров, интонаций привносит в интерпретации Плетнева смысловую конфликтность между явью и далекой мечтой: сумрачность настроений и полетность субтильных проблесков, смятенность чувства в сгущенных тембрах и рядом светлый, лучистый, часто в педальной дымке звук.

Как аллегория иллюзорного мира воспринимается прочтение Плетневым «Времен года» Чайковского (2020)¹⁰. Плетнев наследует от Игумнова и «поющий» звук, и интонационную гибкость, и еще многое, что было свойственно игумновскому пианизму. Однако пианистический лексикон Плетнева выражает другие смыслы: для него образы Чайковского стали метафорами ностальгии по утраченному.

¹⁰ Концерт фестиваля «Декабрьские вечера» (ГМИИ им. А. С. Пушкина) 6 декабря 2020 года. Видеозапись на платформе YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=n04sNij_ahc&t=173s.

Также на платформе YouTube размещена аудиозапись концертного исполнения «Времен года» в Люцерне (2002): https://www.youtube.com/watch?v=eW_ur3mdH-Y&list=PLwnC9LCf2y2mL8NDaBGvI5BJKe5K7wXB&index=9.

Преимущественно тихая динамика, ниспадания угасающих фраз определяют настроение первой пьесы, «Январь» — поэмы о былом и далекой мечте. Бытовая явь — лишь мнимость; подлинная правда — субъективная жизнь души. Смысловая вершина в «Марте» у Плетнева выражена непривычно тихими, опять же гаснущими — иллюзорными — интонациями. Как иллюзия преподана пьеса «Апрель»: пластика гибких, порой замирающих *rubato*, порой легких *accelerando*, возносящихся в ирреальные выси. Тихая элегичность, словно припоминание о чем-то несбывшемся, — в «Мае». «Июнь» у Плетнева — еще одна ностальгическая поэма о былом, ушедшем в вечность. Образ дали, исчезающей мечты Плетнев передает в длительных *pianissimo*, истаивающих в едва озвученной тишине. Характерная жанровость «Июля», «Августа», «Сентября» для Плетнева не более, чем условность яви; открытая звучность, чеканная ритмика рельефно противопоставлены доминирующим ностальгическим настроениям цикла. Смысловый центр «Времен года», конечно, «Октябрь». Но какой он в прочтении пианиста? Это тихая исповедь без излишних сантиментов. Образ уходящего в тишину меланхолического чувства: сожаление, трагизм, безысходность, тоска по ушедшему. Тихая динамика, хрупкие интонационные взлеты и угасающие окончания фраз — всё то, что так любит использовать Плетнев для выражения ностальгического чувства иллюзии. В «Декабре» — лишь далекая вальсовость, кружение узоров. Последние такты — уход, исчезновение, загадка тишины...

Однако звуковой мир Плетнева — это не только возвышенный эскапизм. В его интерпретациях есть и другая сторона. Имею в виду ту особую интеллектуальную интенсивность, с которой Плетнев выражает звуковые образы-метафоры нашей современности. Есть в его современных интерпретациях то, что не поддается определению романтического пианизма: скульптурность и укрупненность фраз, какая-то особая значительность в подаче звукового материала.

На Эдинбургском международном фестивале искусств (2023)¹¹ Плетнев представил концепционно выстроенную шопеновскую программу, которую я бы назвал «От иллюзии мечты к победе inferнального зла».

В «Баркароле» ор. 60, открывающей программу, узнаваемы и гибкая фразировка с многоцветьем *rubato*, и интонационные угасания, и мастерское владение тихой динамикой. Однако заявляет о себе и новое в исполнительской манере Плетнева: ощущение масштабности замысла. В «Полонезе-фантазии» ор. 61 значительная подача начальной темы и ее отраженное эхо предвосхищают неоднозначность образных характеристик: невозмутимость спорит с иллюзорностью, импозантно поданные сонорные картины реальной трагедии непрестанно оборачиваются тихим светом припоминаний. Перед нами экспрессия чувства в его переменчивых многоликих метаморфозах. Пластика звуковых рельефов и теней продолжится в ноктюрнах ор. 9 № 2, ор. 15 № 1, ор. 27 № 1: грациозно-гибкая артикуляция, мерцающие тембры в их переходности, экспрессия пылости и возвращения к чувству меланхолического забвения. В последующих трех ноктюрнах (ор. 48 № 2, ор. 55 № 1, ор. 62 № 2) та же плавность длящегося

¹¹ Аудиозапись концерта доступна на платформе YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=MWBVMNBu3Ho>.

мелодизма в интонационной гибкости, краткие яркие сполохи и их сонорные эхо растворяющихся тембров, исчезающих в ауре звукового пространства. И это именно припоминания о романтическом пианизме. Однако в конце программы Плетнев разбивает иллюзорный мир романтической мечты: Полонез As-dur op. 53 в его прочтении возвращает нас в реальность наших дней. Плетнев отказывается от привычной концертной бравуры, эффектных быстрых темпов — перед нами скорее мрачная звуковая фреска, в которой условность танцевальной характерности оборачивается устрашающей картиной апокалипсиса. Октавные виртуозные пассажи в левой руке у Плетнева трансформированы в образ Зверя тьмы — затаенного, оскалившего пасть (незабываемы плетневские октавные *pizzicato* в динамике *piano*). Картина макабра завершается однозначностью победы inferнального вихря, сметающего всё на своем пути...

Плетнев словно развенчивает мнимости нашего повседневного существования. Его повествовательные метафоры так или иначе об этом: это меланхолическая боль утраты, но также и непокой от предчувствия угрозы извне, угрозы натиска современности. Вместе с тем Плетнев словно стремится «припомнить» красоту, дремлющую в глубинах души современного человека. Как творческое кредо звучат его слова: «Музыка и душа, отражающиеся друг в друге в тот момент, когда одно заговорит через другое» [15].

Искусство Иво Погорелича радикально отлично от плетневского. Его современный исполнительский стиль часто называют маньеристским. Действительно, его интерпретации музыки Шопена, Листа напоминают стилистику маньеристов XVI века. Изломанность линий, использование резкой, контрастной цветовой палитры, причудливость композиций в живописи и фресках Якопо Понтормо, Пармиджанино или Франческо Сальвиати вполне могут ассоциироваться с парадоксальными, странными, контраверсиейными интерпретациями Погорелича последних лет. Экстравагантная причудливость интонирования, фразировки, динамики в сочетании с деформированными построениями музыкальных форм — вот знаки «маньеризма» Погорелича. Если учесть, что стилистический маньеризм так или иначе присущ творчеству декадентских эпох, то пианистический маньеризм Погорелича — это артистическая реакция на состояние всеобщей растерянности, свойственной нашему кризисному времени.

В этом отношении весьма показательны сравнения исполнительских концепций произведений Шопена и Листа, принадлежащих романтикам XX века Генриху Нейгаузу, Владимиру Горовицу и Иво Погореличу.

По словам Веры Горностаевой, Нейгауза «пленил аромат уходящей эпохи. Особенно многое пересекалось в Шопене. И романтический тип артистизма, и природное фортепианное бельканто, и внутренняя гармоничность, пластика, изящество» [5, 88–89]. В нейгаузовском исполнении *Largo* из сонаты Шопена h-moll op. 58 (1949)¹² главенствует идея непрерывности музыкального повествования. Лучистая аура романтического звука, окутанного педалью, поющая стихия рояля, гибкость *rubato*, доминирующий мелодизм, связность движения, когда

¹² The art of Henry Neighaus. Vol. 3. Chopin: nocturnes, mazurkas, berceuse, etudes, valse / Генрих Нейгауз. Шопен. Фортепианные произведения: Audio CD. Classical Records CR083. Moscow, 2006. Доступно на платформе YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=6-fR95kx7Ds>.

одно плавно переходит в другое, — это знаки романтической природы выразительности, для которой музыка — чувство, само естество чувства. Нейгауз — романтик *par excellence*. В средствах выразительности его пианизм оставался неизменным. Известно, что до последних дней жизни он неукоснительно придерживался заветов и правил, унаследованных им от Кароля Шимановского и особенно от Феликса Blumenфельда.

Иная атмосфера присутствует в исполнении *Largo* Иво Погореличем (2022)¹³. Для него чувственная стихия шопеновской музыки словно элиминирована. Не непосредственная экспрессия чувства, а его отстраненный показ: интеллектуальная созерцательность, дистанцированность, сторонний взгляд на природу романтического чувства определяют специфику выразительных средств. Речитативность вместо кантилены, детальная артикуляционность вместо гибкой интонационности, ломкость почти беспедальных распадающихся фраз вместо длительных мелодический легатных линий. Однако аэмоциональность Погорелича мнимая. За его отстраненной игрой скрыты другие смыслы: это романтизм, услышанный нашим современником. Замедленное, почти остановленное музыкальное время, длительные *diminuendo*, предпочтение тихих звучаний — все это интеллектуальная рефлексия об угасшем романтическом чувствовании и ностальгии по нему.

Вспомним теперь легендарную интерпретацию Сонаты Листа h-moll Владимиром Горовицем (1932)¹⁴. Соната в его исполнении преподана со всеми атрибутами романтического комильфо. Звуковые характеристики, техника *rubato*, динамическая и тембровая окрашенность подчинены драматургии чувства в его градациях, переменчивости, пластичности. Удивляет владение дышащей музыкальной формой. У Горовица это экспрессивный процесс, охваченный единым порывом. Отсюда и безотказное чувствование музыкального времени — интенсивного, напряженно пульсирующего, часто в убыстренных темпах. Рельефная образная контрастность становится здесь главным принципом динамизированного повествовательного процесса. Нас буквально завораживает непрестанная вовлеченность в действие: нагнетательность в экспозиции, поэтичная лиричность в побочной партии, большие линии с подходами к кульминациям. Широкая шкала звуковых и динамических градаций определяет свободу развития и движения образов. Отсюда и эмоциональная окрашенность фактуры, всей ткани. Горовиц адекватен романтической традиции, он принимает эстафету от листовской эпохи.

Принципиально иная смысловая концепция листовской сонаты h-moll у Погорелича (2012)¹⁵. Пианист свободен от общепринятых условностей. Он не укладывается даже в самые щедрые музыкальные рамки и действует скорее

¹³ Pogorelich Chopin: Audio CD. Sony Classical, Release Date: 02/18/2022. Диск доступен на платформе YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=b7WrFQTID8E&list=OLAK5uy_nN4ELI-E4LXVB_inTNloPGVMNzfdq1NUc&index=6.

¹⁴ Liszt: Sonata in B minor, S. 178: Lento assai — Allegro energico — Grandioso // Vladimir Horowitz. Historical Recordings 1932–1935. Audio CD. Producer and Audio Restoration Engineer: Mark Obert-Thorn. Naxos Historical. ADD 8.110606. Released on: 2003-06-07. © 2003 Naxos. Диск доступен на платформе YouTube: https://youtu.be/ib6_O6810D8?si=vCBVLYBPJ-4yizrA.

¹⁵ Запись по трансляции доступна на платформе YouTube: Ivo Pogorelich playing Liszt's Sonata in B minor, live. Groningen, 3 October 2012. <https://youtu.be/3FHc84dsPKs?si=KKSQBwiIu3A1MmOB>.

под влиянием своих внутренних импульсов. С первых же тактов сонаты исполнитель заявляет о неординарной смысловой значительности повествования. В концепции Погорелича нет и намека на романтический пафос интерпретации Горовица. Виртуозный азарт, яркие динамические характеристики уходят на второй план. Для этого музыканта важнее экстремально медленные темпы, преимущественно тихие звучания — именно они определяют повествовательный тонус интерпретации. Резкие динамические вспышки *fff* лишь подчеркивают пребывание в состоянии медитативной протрации. Обозначения в нотном тексте Погорелич доводит до крайности: *piano* становится почти неслышным, *forte* — взрывным на грани коллапса. Расширенная шкала динамики с резкими противопоставлениями громких, утяжеленных и совсем тихих звучностей создает акустический дисбаланс, сонорную диспропорциональность, словно мы странствуем по капризным плоскостям маньеристской архитектуры Антонио Гауди.

Характерно, что среди других выразительных средств именно сверхмедленные темпы принципиально меняют смысловую концепцию листовской сонаты¹⁶. Погорелич бескомпромиссен в «провалах» темпа, обращая наше внимание на неожиданную глубину вновь открытого смысла. Благодаря очень медленным темпам мы по-новому воспринимаем хорошо знакомое.

В начальном *Allegro energico* Погорелич словно сопротивляется естественной темпоральности — это музыка медленного времени. Пианист как бы проговаривает фразы, делая между ними большие паузы. В его исполнении каждая фраза, а иногда и каждый такт обитают в своем собственном бездвижном мире. В *Cantando espressivo* побочной партии интонационные разломы, нарушающие мерность времени, замедляют его; утрированные *ritardando*, *ritenuto* символизируют остановленное время, остановленное чувство, словно это миг, длящийся вечность...

Эти и подобные исполнительские парадоксы могут быть восприняты слушателем как нонсенс. Однако странная, действительно маньеристская архитектура Погорелича имеет свою концепционную подоплеку. Смысловой акцент он ставит на лирике, но особой — тихой, статичной, застывшей, звуко созерцательной. Воля к тихому есть не что иное, как выражение оставленности, тоски и отчаяния. Следующие друг за другом эпизоды *Andante sostenuto* и *Quasi Adagio* стали смысловым центром сонаты — это отстраненное созерцание мечты. Огромные ферматы, экстремально медленное — «застывшее» — время, утрированно тихая динамика символизируют безвременье иллюзий, дремлющих в нашей памяти. Перед нами звуковой обелиск нашему смутному времени. Прочтение Погорелича — это еще одна картина эпохи упадка. Погорелич говорит с нами на языке этой эпохи.

Искусство Погорелича и Плетнева выходит за пределы общепринятых пианистических критериев и норм. Оба мастера — прежде всего философы. Они мыслители нашего времени и о нашем времени. Кажется, для них прочтение сочинений прошлого — лишь повод рассказать о нашей современности. Тем более для нас важен взгляд художников и на природу бытия,

¹⁶ Критики часто упрекают Погорелича в его едва ли не патологической привязанности к медленным темпам. Своеобразную выразительность его экстремально «медленных» исполнений связывают с меланхолией, которой подвержен пианист. По мысли Жана Старобинского, «меланхолия сказывается в замедлении внутреннего ритма. Меланхолик заторможен, он существует в более медленном темпе, чем окружающий его мир» [16, 599].

и на смысл человеческого присутствия в нем. В их интерпретациях есть та особая интеллектуальная интенсивность, с которой пианисты, каждый по-своему, выражают звуковые образы-метафоры нашей эпохи. Рефлексия об иных, утраченных реальностях, тоска по ним — всё это образует определенную эстетическую общность в их столь разном искусстве. В интерпретациях Погорелича, Плетнева присутствует не столько ностальгия, мерцающая в музыке романтиков, сколько — да, именно! — их собственная меланхолическая ностальгия по утраченному. Игра этих пианистов повествует о конце времени романтического мироощущения, каким оно было у Падеревского, Корто, Горовица, Нейгауза, Софроницкого...

Есть закономерность, свойственная художникам, обладающим харизмой, когда личное, преодолевшее оболочку «я», выходит в иные измерения — в *надличное*. Искусство Плетнева, Погорелича может восприниматься именно в надличностном, надперсональном ключе: музыка рождается у нас на слуху не по воле ее интерпретатора, а скорее из глубин общечеловеческой памяти. Так рождается эпос. Музыкальные аллегории, отраженные в интерпретациях двух крупнейших пианистов, суть не что иное, как знаки нового эпического мирозерцания.

ПАФОС ДИСТАНЦИИ (ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ)

Корто, Софроницкий, Нейгауз, Горовиц органичны в своих взглядах в былое, они сами — «былое». Они — фантомы для нашей современности. В позднем XX и XXI веках возможны лишь припоминания былого, когда подлинно романтическое чувство утрачено.

По мысли Жана-Франсуа Лиотара, некогда живые смыслы очарования, отчаяния, тоски, красоты выветрились — возможен только «намеки на непредставимое»; поводом для утешения могут тут быть только полые формы прошлого, оставшиеся для нас лишь «благодаря своей устойчивости и узнаваемости», а это значит, что может быть только «ностальгия по невозможному» [10, 30–31]. Хотя французский философ размышляет о свойствах постмодернистского сознания, его слова можно было бы адресовать и к исполнительской культуре современности, переживающей состояние утраты романтического чувствования.

«Конец романтического» означает только одно: исчерпанность романтических традиций, их непригодность для выражения современных культурных процессов. Но так ли это? Кто знает: может, мы стоим на пороге нового чувствования или переоткрытия романтического чувства?..

Нужно было время, чтобы пережить расцвет и угасание романтической традиции, нужна была дистанция между историческими реальностями и ностальгическими воспоминаниями о них. В этом — пафос дистанции.

Но не было бы более верным сказать, что «романтизм» как состояние души вечен, что меняются лишь его исторические лики? Если это так, то мы вправе ожидать «прорыв в раскованный мир нового чувства» [11, 208]. Может быть, это будет новое странствование Одиссея, о чем говорил Мирча Элиаде: «В каждом из нас есть что-то от Одиссея, когда мы ищем самих себя, надеемся дойти до цели и тогда уж точно вновь обрести родину, свой очаг, снова найти себя» [18].

Использованная литература

1. Блок А. О назначении поэта // Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. Л.: Гослитиздат, 1962. С. 160–168.
2. Блок А. О романтизме // Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. Л.: Гослитиздат, 1962. С. 359–371.
3. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / пер. с франц., послесловие и примеч. Е. А. Самарской. М.: Республика, 2006. 269 с.
4. Вальтер Б. О музыке и музицировании / пер. с нем. Н. П. Аносова // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. М.: Музгиз, 1962. С. 7–118.
5. Горностаева В. В. Два часа после концерта. Дубна: Свента, [1995]. 223 с.
6. Дельсон В. Ю. В. В. Софроницкий в беседах, высказываниях, воспоминаниях // Воспоминания о Софроницком / сост. и ред. Я. И. Мильштейн. 2-е изд., доп. М.: Советский композитор, 1982. С. 153–173.
7. Игумнов К. Н. О творческом пути и исполнительском искусстве пианиста // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 3. М.: Музыка, 1973. С. 11–72.
8. Коган Г. М. Виденное, слышанное, думанное, деланное. Роман моей жизни / сост. С. В. Грохотов. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2019. 412 с.
9. Корто А. О фортепианном искусстве / пер. с франц. К. Аджемова. М.: Классика-XXI, 2023. 252 с.
10. Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма 1982–1985 / пер. с франц. А. В. Гараджи. М.: Издательский центр РГГУ, 2008. 145 с.
11. Манн Т. Доктор Фаустус / пер. С. Апта, Н. Ман. М.: Художественная литература, 1960. 345 с.
12. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996. 440 с.
13. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М.: Музыка, 1988. 240 с.
14. Никонович И. В. Воспоминания о В. В. Софроницком // Воспоминания о Софроницком / сост. и ред. Я. И. Мильштейн. 2-е изд., доп. М.: Советский композитор, 1982. С. 179–252.
15. Пофук Б. «Я перестал играть на рояле из-за Steinway»: Интервью с Михаилом Плетнёвым / пер. с англ. Б. Лифановского. ClassicalMusicNews.Ru. 10.09.2022. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/mikhail-pletnev-2022> (дата обращения: 05.06.2024).
16. Старобинский Ж. Чернила меланхолии / пер. с франц. С. Н. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 616 с.
17. Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена. Музыкальные наблюдения / пер. с нем. Л. С. Товалёвой // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 8 / сост. и ред. Я. И. Мильштейн. М.: Музыка, 1977. С. 164–216.
18. Элиаде Мирча. Испытание лабиринтом: Беседы с Клодом-Анри Роке / пер. с франц. А. Старостиной // Иностранная литература. 1999. № 4. С. 151–222. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1999/4/ispytanie-labirintom.html> (дата обращения: 11.01.2024).
19. Юдина М. Несколько слов о покойном драгоценном художнике Владимире Владимировиче Софроницком // Воспоминания о Софроницком / сост. и ред. Я. И. Мильштейн. 2-е изд., доп. М.: Советский композитор, 1982. С. 90–95.
20. Юнг К. Г. Архетип и символ / пер. с нем. В. В. Зеленского. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.
21. Юнг К. Г. Собрание сочинений. Т. 1: Психология бессознательного / пер. с нем. М.: Канон+, 1994. 320 с. (История психологии в памятниках).

22. Cortot A. Masterclass on Schumann's "Der Dichter spricht," from "Kinderszenen," Op. 14 (1953). YouTube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UroWVTDb8Oo> (дата обращения: 15.06.2024).
23. Givener O. F. Pianists Explain Why Alfred Cortot Is One of the Greatest Pianists // Chopinzee: Classical Music Blog. August 28, 2022. URL: <https://www.chopinzee.com/2022/08/pianists-explain-why-alfred-cortot-is.html> (дата обращения: 15.06.2024).

Получено: 20 августа 2024 года

Принято к публикации: 2 сентября 2024 года

Об авторе:

Владимир Петрович Чинаев — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Blok, Alexander. 1962. "O naznachanii poeta [On the Purpose of a Poet]." In Idem. *Collected Works in 8 vols.*, vol. 6, 160–68. Leningrad: Goslitizdat. (In Russian).
2. Blok, Alexander. 1962. "O romantisme [About Romanticism]." In Idem. *Collected Works in 8 vols.*, vol. 6, 359–71. Leningrad: Goslitizdat. (In Russian).
3. Baudrillard, Jean. 2006. *Obshchestvo potrebleniya. Ego mify i struktury* [The Consumer Society: Myths and Structures]. Translated by Elena A. Samarskaya. Moscow: Respublika. (In Russian).
4. Walter, Bruno. 1962. "O muzyke i muzitsirovanii [About Music and Music-Making]," translated by Nikolay P. Anosov. *Performing Art of Foreign Countries*, issue 1, 7–118. Moscow: Muzgiz. (In Russian).
5. Gornostaeva, Vera V. 1995. *Dva chasa posle kontserta* [Two Hours after a Concert]. Dubna, Moscow Region: Sventa.
6. Del'son, Vladimir. 1982. "V. V. Sofronitskiy v becedakh, vyskazyvaniyakh, vospominaniyakh [V. V. Sofronitsky in Conversations, Statements, Memories]." In *Memoirs of Sofronitsky*, compiled and edited by Yakov I. Mil'shtein, 153–73. 2nd edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
7. Igumnov, Konstantin N. 1973. "O tvorcheskoy puti i ispolnitel'skom iskusstve pianista [About the Creative Path and Performing Art of Pianist]." *Questions of Piano Performance*, issue 3, 11–72. Moscow: Muzyka. (In Russian).
8. Kogan, Grigory. 2019. *Vidennoe, slyshannoe, dumannoe, delannoe. Roman moey zhizni* [Seen, Heard, Thought, Done. Novel of My Life]. Edited by Sergey V. Grokhotov. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
9. Cortot, Alfred. 2023. *O fortepiannom iskusstve* [About Piano Art]. Translated by Konstantin Kh. Adzhemov. 4th edition. Moscow: Klassika-XXI. (In Russian).
10. Lyotard, Jean-François. 2008. *Postmodern v izlozhenii dlya detey: Pis'ma 1982–1985* [The Postmodern Explained to Children: Correspondence, 1982–1985]. Translated by Alexey V. Garadzha. Moscow: Publishing Center of the Russian State University for the Humanities. (In Russian).
11. Mann, Thomas. 1960. *Doktor Faustus* [Doctor Faustus]. Translated by Solomon K. Apt, and Nataliya S. Man. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).

12. Nabokov, Vladimir. 1996. *Lektsii po russkoy literature* [Lectures on Russian Literature]. Moscow: Nezavisimaya gazeta (In Russian).
13. Neuhaus, Genrich. 1988. *Ob iskusstve fortepiannoy igry: zapiski pedagoga* [On the Art of Piano Playing: Notes from a Teacher]. 5th edition. Moscow: Muzyka. (In Russian).
14. Nikonovich, Igor. 1982. “Vospominaniya o V. V. Sofronitskom [Memories of V. V. Sofronitsky].” In *Memoirs of Sofronitsky*, compiled and edited by Yakov I. Mil'shtein, 179–252. 2nd edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
15. Pofuk, Branimir. 2022. “Tko započinje ratove? Debilni političari. Nema normalnog čovjeka koji može voljeti rat,” interview with Mikhail Pletnev. *Večernji list*, September 2. Available at: <https://www.vecernji.hr/vijesti/tko-zapocinje-ratove-debilni-politichari-nema-normalnog-čovjeka-koji-može-voljeti-rat-1613462> (accessed June 5, 2024). Russian translation from English by Boris I. Lifanovsky: “Ya perestal igrat’ na royale iz-za Steinway [I Stopped Playing the Piano Because of Steinway].” *ClassicalMusicNews.Ru*. September 14, 2022. Available at: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/mikhail-pletnev-2022/> (accessed June 5, 2024). (In Russian).
16. Starobinski, Jean. 2016. *Chernila melankholii* [Ink of Melancholy]. Translated by Sergey N. Zenkin. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
17. Fischer, Edwin. 1977. “Fortepiannye sonaty Beethovena. Muzykal’nye nablyudeniya [Beethoven’s Piano Sonatas. Musical Observations],” translated by Lyudmila S. Tovaleva. *Performing Art of Foreign Countries*, issue 8, 164–216. Moscow: Muzyka. (In Russian).
18. Eliade, Mircea. 1999. “Ispytanie labirintom: Besedy s Klodom-Anri Roke [Ordeal by Labyrinth: Conversations with Claude-Henri Rocquet],” translated by Anastasiya A. Starostina. *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature] 1999, no. 4, 151–222. Available at: <https://magazines.gorky.media/inostran/1999/4/ispytanie-labirintom.html> (accessed January 11, 2024). (In Russian).
19. Yudina, Maria. 1982. “Neskol’ko slov o pokoynom dragotsennom khudozhnike Vladimire Vladimiroviche Sofronitskom [A Few Words About the Late Precious Artist Vladimir Vladimirovich Sofronitsky].” In *Memoirs of Sofronitsky*, compiled and edited by Yakov I. Mil'shtein, 90–95. 2nd edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
20. Jung, Carl Gustav. 1991. *Arkhetip i simbol* [Archetype and Symbol]. Translated by Valeriy V. Zelenskiy. Moscow: Renessans. (In Russian).
21. Jung, Carl Gustav. 1994. *Psikhologiya bessoznatel'nogo* [The Psychology of Unconscious]. Moscow: Canon+. (In Russian).
22. Cortot, Alfred. 2020. “Masterclass on Schumann’s ‘Der Dichter spricht,’ from ‘Kinderszenen,’ Op. 14 (1953).” YouTube.com. November 23, 2020. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=UroWVTDb8Oo> (accessed June 15, 2024).
23. Güvener, Ozan Fabien. 2022 “Pianists Explain Why Alfred Cortot is One of the Greatest Pianists.” Chopinzee: Classical Music Blog. August 28, 2022. Available at: <https://www.chopinzee.com/2022/08/pianists-explain-why-alfred-cortot-is.html> (accessed June 15, 2024).

Received: August 20, 2024

Accepted: September 2, 2024

Author’s information:

Vladimir P. Tchineaev — Doctor Habil., Full Professor, Head of the Subdepartment of Performance Studies, Tchaikovsky Moscow State Conservatory