



МИР И УСПЕХ

«В России успех — понятие однозначное. Оно включает в себя деньги, славу, комфорт, известность, положительную прессу, репутацию порядочного человека и т.д. В Америке успехов может быть десять, двенадцать, пятнадцать. Есть рыночный успех, есть успех у университетской профессуры, есть успех у критиков, есть успех у простонародья. Мой случай по-английски называется «критикал эклэйм» — замечен критикой».

Высказывание писателя Сергея Довлатова 1990 года — фрагмент беседы с писателем Виктором Ерофеевым — интересно проецируется на мир современного пианизма (и вообще исполнительского искусства). За минувшие десятилетия гастрольно-концертный истеблишмент навязал нам несколько плоское представление об успехе. Таковым считаются выступления в десятке крупнейших залов, заполненное не менее чем на 3–5 лет вперед расписание концертов и записей, а также конторы (одна, а лучше несколько), которые и занимаются твоим и своим успехом. Нечего и говорить, что любая оценка исполнителя немедленно сопоставляется, «прогоняется» через стандартизированные представления.

Пианистка Ирина Чуковская органически связана с различными ветвями древа Генриха Нейгауза (училась у Веры Горностаевой, Станислава Нейгауза, Михаила Коллонтая), она впитала и традиции Александра Гольденвейзера (аспирантура у Дмитрия Башкирова). В московском фортепианном мире одновременная принадлежность традициям, десятилетиями находившимся в ярком творческом соревновании, скорее, исключение, чем правило: обычно музыкант с самого детства попадает в колею той или иной исполнительской школы и остается в ней навсегда. Возможно, именно это обстоятельство и стало для Ирины Чуковской препятствием к большому формальному успеху. К тому же в 1990-е годы она в некотором смысле пропала с московских и российских фортепианных радаров: в качестве солистки Community Concerts (отделения Columbia Artist Management) Чуковская дала более 500 концертов в США. По возвращении в Россию она некоторое время была ассистентом в классе Льва Наумова в Московской консерватории и уже почти 20 лет преподает в РАМ имени Гнесиных.

Три монографических CD с программами из произведений Шопена (2015), Шостаковича (2016) и Шумана (запись конца 2016 года, релиз — 2017) совершенно не исчерпывают огромного репертуара пианистки, но дают исчерпывающий ответ на вопрос о ее артистическом облике, ценностях, целях и методах их достижения.

Эти ценности легко обозначить, но следовать им в современных условиях иногда сложно. Вот они: поиск выразительности внутри текста, избегание «дешевого заигрывания, звуковых выкрутасов» (Николай Мясковский). Главные черты пианизма Чуковской — естественность и равновесие элементов — прослеживаются на всех уровнях — от композиции программ до построения каждой формы. В шопеновском диске все ведет к главному контрасту Четвертого скерцо и Четвертой баллады

как полюсов образного мира композитора. При этом Четвертую балладу в трактовке Чуковской можно считать эталонным образцом ее пианистического стиля: каждая деталь в каждом мгновение осмысливается как элемент целого. Даже ноду сочинения Чуковская ощущает и преподносит прежде всего как внутреннюю трагедию, — что возвращает нас к началу. В целом фортепианная речь сдержанна и подразумевается в ней гораздо больше, чем звучит.

Другой аспект самоконтроля находим, например, в исполнении Блестящих вариаций, ор.12, открывающих диск. Помимо салонности и бравурности в необходимой дозе, заметна и легкая ирония, даже отстранение — своеобразный эффект двух Шляпиных («Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шляпина. Один играет, другой контролирует», — фрагмент мемуаров «Маска и душа»).

Даже не зная, что Ирина Чуковская (тогда носившая фамилию Петрова) стала одним из лауреатов Международного конкурса имени Шопена 1980 года, трудно не услышать представителя лиги шопенистов: об этом говорят звуковые краски, тонкость фразировки, нюансировки и т.д. И, пожалуй, минятюрам (при всем мастерстве их исполнения: например, Лев Николаевич Наумов очень любил у Чуковской шопеновские вальсы) я скорее предпочту именно крупные сочинения.

Отличный пример естественной, как бы само собой разумеющейся виртуозности — открывающий шумановский диск цикл Шесть интермеццо, ор. 4. Это сочинение исполняется и записывается куда реже хрестоматийных «Карнавала» или «Симфонических этюдов». Причина — специфическая сложность: образы проносятся (или даже мелькают) с ужасающей скоростью, на грани возможностей восприятия, и «твердой почвы под ногами» почти нет. В трактовке Чуковской эта сложность как бы игнорируется, и перед нами как раз тот случай, когда настоящее понимание приходит лишь к слушающему с нотами. Остальные циклы на диске сыграны с неменьшим блеском: пожалуй, самый запоминающийся фрагмент — «Ночью» (фрагмент цикла «Фантастические пьесы», ор. 12).

В целом не столь близок сердцу рецензента CD из произведений Дмитрия Шостаковича, выпущенный к 100-летию со дня рождения композитора. Концептуальность подхода Ирины Чуковской к музыке Шостаковича очевидна: долгие годы она связана не только с миром образов, но и с семьей композитора, а в последнее время изучает его творчество как музыковед (статья Ирины Чуковской и Бориса Бородина «К проблеме интерпретации фортепианного цикла «Афоризмы» Д. Д. Шостаковича» в Научном вестнике Уральской консерватории, 2016). Вопрос



здесь не в пианизме как таковом — именно в ценностях и смыслах, к которым ведет нас Ирина Чуковская и которые при всем богатстве репертуара выдают в ней романтикоцентричную артистку. В фортепианном стиле Шостаковича Чуковская выделяет прежде всего элементы и нити, связывающие его музыкой XIX века. Возникает даже парадоксальное воспоминание об авторе «Афоризмов», ор. 13 (одна из кульминаций антиромантизма в творчестве DСH; этот фортепианный цикл закончен весной вершинного для советского авангарда 1927 года), который летом того же года чуть не стал лауреатом Первого Международного конкурса имени Шопена! «Принципиальный антиромантизм «Афоризмов» не стоит абсолютизировать», — один из главных тезисов упомянутой статьи. Однако и чрезмерно «романтическая» фразировка, агогика и т.д. иногда входит в противоречие с музыкальным языком и миром образов молодого Шостаковича.

И в «Афоризмах», и в Прелюдиях, ор. 34 ассоциации артистки и, как следствие, предложенные ею краски порой бьют точно в цель, как, например, в Прелюдии до-диез минор («не начать ли мне Пятую симфонию Малера?»), Прелюдии ре-бемоль мажор (сыграна с отстраненностью, о которой шла речь в связи с шумановской программой). Однако в ряде случаев (в прелюдиях до мажор, ля минор, соль мажор или исполненной как вальс-мазурка Прелюдии ля-бемоль мажор) Шостакович слишком уж откровенно «записан» в постромантики, возможно, без достаточных на то оснований.

Особняком стоит открывающая CD Вторая соната, ор. 61. Вот где ассоциации и блуждания по столетиям абсолютно оправданы! Из страшного 1943 года, от трагедии героя (как известно, сочинение посвящено памяти великого учителя Шостаковича, петербургско-ленинградского пианиста Леонида Николаева, скончавшегося в 1942 году) Чуковская вслед за композитором движется примерно на 250 лет назад, в барочный «мир без героя» (фраза пианистки из небольшого текста о ее исполнительской концепции Второй сонаты), к внеличной трагедии. Важнейшей остановкой на этом пути становится вторая часть, в главной теме которой слышны (и в то же время несколько отстранены) романтические краски и интонации.

Воспользуюсь еще одной подсказкой Виктора Ерофеева — на сей раз он говорит о Довлатове через 25 лет после его смерти: «Настоящий писатель — это тот, кто получает возможность однажды создать свой собственный мир. Это может сделать и художник, и композитор». Добавим, — и музыкант-исполнитель. Ирине Чуковской удалось создать свой мир, и для вашего рецензента в этом и состоит ее главный успех. ■