***Маурицио Поллини*** (итал. Maurizio Pollini; род. 5 января 1942, Милан) — итальянский пианист.

В середине 70-х годов печать облетело сообщение о результатах опроса, проведенного среди ведущих музыкальных критиков мира. Им, якобы, был задан один единственный вопрос: кого они считают лучшим пианистом современности? И подавляющим большинством (восемь голосов из десяти) пальма первенства была отдана Маурицио Поллини. Потом, правда, стали поговаривать, что речь шла не о лучшем, а лишь об удачнее всех записывающемся пианисте (а это существенно меняет дело); но так или иначе, имя молодого итальянского артиста стояло первым в списке, который включал только корифеев мирового пианистического искусства, и по возрасту и по опыту намного превосходивших его. И хотя бессмысленность подобного рода анкет и установления "табели о рангах" в искусстве очевидна, факт этот говорит о многом. Сегодня ясно, что Маурицно Поллини прочно вошел в число избранных... И вошел уже достаточно давно - примерно в начале 70-х годов.

Впрочем, масштаб художественной и пианистической одаренности Поллини для многих был очевиден еще раньше. Говорят, что в 1960 году, когда совсем юный итальянец, опередив почти 80 соперников, стал победителем Шопеновского конкурса в Варшаве, Артур Рубинштейн (один из тех, чьи имена значились в упомянутом списке) воскликнул: "Он уже сейчас играет лучше любого из нас - членов жюри!" Пожалуй, еще никогда в истории этого соревнования - ни до, ни после - публика и жюри не были столь солидарны в своей реакции на игру победителя.

Лишь один человек, как оказалось, не разделял такого восторга - это был сам Поллини. Во всяком случае, он словно не собирался "развивать успех" и пользоваться теми широчайшими возможностями, которые открыла перед ним безраздельная победа. Сыграв несколько концертов в разных городах Европы и записав одну пластинку (ми-минорный Концерт Шопена), он отказался от выгодных контрактов и больших гастрольных поездок, а затем и вовсе прекратил выступать, прямо заявив, что не чувствует себя готовым к карьере концертанта.

Такой поворот дела вызвал недоумение и разочарование. Ведь варшавский взлет артиста вовсе не был неожиданным - казалось, что несмотря на молодость, он обладает уже и достаточной подготовкой, и определенным опытом.

Сын архитектора из Милана не был вундеркиндом, но рано проявил редкую музыкальность и с 11 лет занимался в консерватории под руководством видных педагогов К. Лонати и К. Видуссо, имел на своем счету две вторые премии на Международном конкурсе в Женеве (1957 и 1958 годы) и первую - на конкурсе имени Э. Поццоли в Сереньо (1959). Соотечественники, видевшие в нем преемника Бенедетти Микеланджели, были теперь явно разочарованы. Однако и в этом шаге сказалось важнейшее качество Поллини - способность к трезвому самоанализу, критической оценке своих сил. Он понимал: чтобы стать настоящим музыкантом, ему предстоит пройти еще долгий путь.

В начале этого пути Поллини пошел "на выучку" к самому Бенедетти Микеланджели. Но совершенствование было недолгим: за полгода состоялось всего шесть уроков, после чего Поллини, не объясняя причин, прекратил занятия. Позже на вопрос, что дали ему эти уроки, он отвечал лаконично: "Микеланджели показал мне некоторые полезные вещи". И хотя внешне, на первый взгляд, в творческом методе (но не в характере творческой индивидуальности) оба артиста кажутся весьма близкими, воздействие старшего на младшего действительно не было значительным.

Несколько лет Поллини не появлялся на эстраде, не записывался; помимо углубленной работы над собой, причиной тому была и серьезная болезнь, потребовавшая многих месяцев лечения. Постепенно любители фортепианной игры стали забывать о нем. Но когда в середине 60-х годов артист вновь встретился с аудиторией, всем стало ясно, что его обдуманное (хотя отчасти и вынужденное) отсутствие оправдало себя. Перед слушателями предстал зрелый художник, не только в совершенстве владеющий ремеслом, но и знающий, что и как он должен сказать аудитории.

Каков же он - этот новый Поллини, чья сила и самобытность ни у кого уже не вызывают сомнения, чье искусство сегодня служит предметом не столько критики, сколько изучения? Ответить на этот вопрос не так уж просто. Первое, пожалуй, что приходит в голову, когда пытаешься определить наиболее характерные черты его облика,- два эпитета: универсальность и совершенство; причем качества эти слиты неразрывно, проявляются во всем - в репертуарных интересах, в безграничности технических возможностей, в безошибочном стилистическом чутье, позволяющем равно достоверно интерпретировать самые полярные по характеру произведения.

Уже говоря о его первых записях (сделанных после паузы), И. Харден отмечал, что они отражают новый этап развития художественной личности артиста. "Личное, индивидуальное отражено здесь не в частностях и экстравагантностях, но в создании целого, гибкой чувствительности звука, в непрерывном проявлении духовного начала, которое движет каждым произведением. Поллини демонстрирует в высшей степени интеллигентную, нетронутую грубостью игру. „Петрушку" Стравинского можно было бы играть жестче, грубее, металличнее; этюды Шопена - романтичнее, красочнее, нарочито значительнее, но трудно представить себе эти сочинения исполненными более одухотворенно. Интерпретация в данном случае предстает как акт духовного воссоздания..."

Именно в способности проникнуть глубоко в мир композитора, воссоздать его мысли и чувства состоит и неповторимая индивидуальность Поллини. Не случайно многие, точнее, почти все его записи критики в один голос называют эталонными, они воспринимаются как образцы прочтения музыки, как достоверные ее "звучащие издания". Это относится равно как к его пластинкам, так и к концертным интерпретациям - разница тут не слишком заметна, ибо четкость концепций и законченность их воплощения практически равны и в переполненном зале и в безлюдной студии. Это касается и произведений самых различных форм, стилей, эпох - от Баха до Булеза. Примечательно, что у Поллини нет излюбленных авторов, ему органически чужда всякая исполнительская "специализация", даже намек на нее.

Уже сама последовательность выхода его пластинок говорит о многом. За шопеновской программой (1968) следует Седьмая соната Прокофьева, фрагменты из "Петрушки" Стравинского, снова Шопен (все этюды), потом полный Шёнберг, концерты Бетховена, затем Моцарт, Брамс, а потом Веберн... Что же касается концертных программ, то там, естественно, еще большее разнообразие. Сонаты Бетховена и Шуберта, большинство сочинений Шумана и Шопена, концерты Моцарта и Брамса, музыка "нововенской" школы, даже пьесы К. Штокхаузена и Л. Ноно - таков его диапазон. И самый придирчивый критик ни разу не сказал, что одно удается ему больше другого, что та или иная сфера неподвластна пианисту.

Связь времен в музыке, в исполнительском творчестве он считает для себя очень важной, во многом определяющей не только характер репертуара и построение программ, но и стиль исполнения. Его кредо таково: "Мы, интерпретаторы, должны приблизить сочинения классиков и романтиков к сознанию современного человека. Мы обязаны понять, что означала классическая музыка для своего времени. Можно, скажем, встретить в музыке Бетховена или Шопена диссонирующий аккорд: сегодня он звучит не особенно драматично, но в ту пору это было именно так! Нам нужно только найти путь, исполнять музыку так же взволнованно, как она звучала тогда. Мы должны „переводить" ее". Такая постановка вопроса сама по себе начисто исключает всякую музейность, отвлеченность интерпретации; да, Поллини видит себя посредником между композитором и слушателем, но посредником не равнодушным, а заинтересованным.

Особого разговора заслуживает отношение Поллини к современной музыке. Артист не просто обращается к сочинениям, созданным в наши дни, но принципиально считает себя обязанным это сделать, причем выбирает то, что считается трудным, непривычным для слушателя, подчас спорным, и старается выявить подлинные достоинства, живые чувства, которые определяют ценность любой музыки. В этом плане показательна его трактовка музыки Шёнберга, с которой познакомились советские слушатели. "Для меня Шёнберг не имеет ничего общего с тем, каким его обычно рисуют",- говорит артист (в несколько огрубленном переводе это должно было бы значить "не так страшен черт, как его малюют"). И действительно, "орудием борьбы" с внешней неблагозвучностью становится у Поллини огромное тембровое и динамическое разнообразие поллиниевской палитры, позволяющее открыть в этой музыке скрытую эмоциональную красоту. Та же сочность звука, отсутствие механической сухости, считающейся чуть ли не необходимой принадлежностью исполнения современной музыки, умение проникнуть внутрь сложной структуры, вскрыть за текстом подтекст, логику мысли характеризуют и другие его интерпретации.

Оговоримся: иной читатель может подумать, что Маурицио Поллини - действительно самый совершенный пианист, раз у него нет недостатков, нет слабых мест, и выходит, критики были правы, поставив его на первое место в пресловутой анкете, а сама эта анкета - лишь подтверждение сложившегося положения вещей. Конечно, это не так. Поллини пианист замечательный и, может быть, действительно самый ровный среди замечательных пианистов, но это вовсе не значит - самый лучший. Ведь порой и само отсутствие видимых, чисто человеческих слабостей тоже может обернуться недостатком. Взять, к примеру, его недавние записи Первого концерта Брамса и Четвертого Бетховена.

Высоко оценивая их, английский музыковед Б. Моррисон объективно отмечал: "Есть немало слушателей, которым в игре Поллини недостает тепла и индивидуальности; и верно, у него ощущается тенденция держать слушателя на расстоянии вытянутой руки"... Критики, например, знакомые с его "объективной" интерпретацией Концерта Шумана, в один голос отдают предпочтение куда более горячей, эмоционально насыщенной трактовке Эмиля Гилельса. Именно личностного, выстраданного подчас недостает в его серьезной, глубокой, отшлифованной и сбалансированной игре. "Равновесие Поллини, безусловно, вошло в легенду,- отмечал в середине 70-х годов один из специалистов,- но становится все яснее, что сейчас он начинает платить высокую цену за эту свою уверенность. Его ясное мастерство владения текстом имеет мало себе равных, его серебристая звуковая эманация, певучее легато и элегантная фразировка безусловно увлекают, но, как и река Лета, способны иногда убаюкать до забвения..."

Словом, Поллини, как и другие, вовсе не безгрешен. Но как и всякий большой художник, он ощущает свои "слабые места", его искусство изменяется со временем. О направлении этого развития говорит и отзыв упомянутого Б. Моррисона на один из лондонских концертов артиста, где звучали сонаты Шуберта: "Многие уже привыкли к мастерству молодого пианиста и вправе считать, что его игра могла бы стать более согретой непосредственным чувством и менее предопределенной... Как радостно поэтому сообщить: в этот вечер все оговорки исчезли словно по мановению волшебства, и слушатели были унесены музыкой, звучащей так, будто ее только что сотворило собрание богов на горе "Олимп"".

Нет сомнения, что творческий потенциал Маурицио Поллини не исчерпан до конца. Залогом этого служит не только его самокритичность, но, пожалуй, в еще большей степени его активная жизненная позиция. В отличие от большинства коллег он не скрывает своих политических взглядов, участвует в общественной жизни, видя в искусстве одну из форм этой жизни, одно из средств для изменения общества. Поллини регулярно выступает не только в крупных залах мира, но и на заводах и фабриках Италии, где его слушают простые рабочие. Вместе с ними он борется против социальной несправедливости и терроризма, фашизма и милитаризма, используя при этом возможности, которые открывает ему положение артиста с мировым именем. В начале 70-х годов он вызвал настоящую бурю негодования реакционеров, когда во время своих концертов обращался к слушателям с призывом бороться против американской агрессии во Вьетнаме. "Это событие,- как отмечал критик Л. Песталоцца,- перевернуло давно укоренившееся представление о роли музыки и о тех, кто ее делает". Ему пытались устроить обструкцию, запретили играть в Милане, поливали грязью в прессе. Но правда победила.

На путях к слушателям ищет вдохновение Маурицио Поллини, в демократичности видит он смысл и содержание своей деятельности. И это оплодотворяет его искусство новыми соками. "Для меня большая музыка всегда революционна",- говорит он. И его искусство демократично в своей основе - недаром он не боится предлагать рабочей аудитории программу, составленную из последних сонат Бетховена, и играет их так, что неискушенные слушатели внимают этой музыке, затаив дыхание. "Мне кажется очень важным расширить круг слушателей концертов, привлечь к музыке больше людей. И я считаю, что художник может поддержать эту тенденцию... Обращаясь к новому кругу слушателей, я хотел бы играть программы, в которых современная музыка стоит на первом месте, или по крайней мере, представлена так же полно, как; и музыка XVIII и XIX веков. Я знаю, это звучит смешно, когда пианист, который посвящает себя главным образом великой классической и романтической музыке, говорит нечто подобное. Но я верю, что наш путь лежит в этом направлении".