

ЧИНАЕВ ВЛАДИМИР ПЕТРОВИЧ

tchinaev@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

VLADIMIR P. TCHINAEV

tchinaev@mail.ru

Doctor of Art Studies, Full Professor of Moscow Tchaikovsky Conservatory, Head of the Subdepartment of History and Theory of Performing Art

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ

«Романтическая экспрессия» vs. «Новая деловитость»: музыкальное исполнительство в контексте русского авангарда 1910–1920-х годов

В статье раскрывается ряд стилистических особенностей фортепианного исполнительского искусства в России конца XIX — первой четверти XX века, когда новые идеи звукоорганизации и, соответственно, новая исполнительская поэтика раннего музыкального авангарда позиционируют себя как яркая альтернатива псевдоромантическому (академическому) пианизму. На примерах Сарказмов и Токкаты С. Прокофьева, Первой фортепианной сонаты Д. Шостаковича, других сочинений эпохи «новой деловитости» даны характеристики исполнительского «футуризма» 1920-х годов, родственного характерным тенденциям в других авангардных артпрактиках: в живописи В. Татлина и А. Родченко, в кинематографе С. Эйзенштейна и Д. Вертова, в поэзии А. Крученых и В. Хлебникова. Анализ авторских интерпретаций Прокофьева и Шостаковича разных лет приводит к гипотезе о современном исполнительском интеллектуализме, истоки которого в авангардных «антиромантических» десятилетиях XX века.

Ключевые слова: псевдоромантический пианизм, «новая деловитость», *neue Sachlichkeit*, музыкальный футуризм, ранний русский авангард, авторские интерпретации С. Прокофьева и Д. Шостаковича

АБСТРАКТ

“Romantic Expressivity” vs. “New Objectivity”: Musical Performance in the Context of the Russian Avant-Garde Movement of the 1910s–1920s

This article presents series of stylistic particularities inherent in the art of piano performance in Russia in the late 19th century and in the first quarter of the 20th century. New notions of how to organize sound and, consequently, a new poetics related to the performance of early musical avant-garde were then developed as a vivid alternative to pseudoromantic, academic piano art. Basing ourselves on examples taken from Prokofiev’s *Sarcasms* and his *Toccata*, on Shostakovich’s *First piano sonata* and on other works of the “new objectivity” period, we will draw out the features of 1920s “futurism” in piano performance and link them to those of other avant-garde artistic practices, such as Tatlin and Rodchenko in art, Eisenstein and Dziga Vertov in cinematograph, Krutcheny and Khlebnikov in poetry. Analyzing Prokofiev’s and Shostakovich’s own performances across the years leads us to assume that intellectualism in current performances stems from the first “antiromantic”, avant-garde decades of the 20th century.

Keywords: pseudoromantic piano performance, *neue Sachlichkeit* (“New Objectivity”), futurism in music, early Russian avant-garde, Prokofiev’s and Shostakovich’s performances of their own works

Владимир Чинаев

«РОМАНТИЧЕСКАЯ ЭКСПРЕССИЯ» VS. «НОВАЯ ДЕЛОВИТОСТЬ»: МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО АВАНГАРДА 1910–1920-Х ГОДОВ

Исполнитель-автор создает новый стиль, создает его неминуемо, безусловно.

Леонид Сабанеев (1923)¹

В нашей художественной жизни сейчас нет застоя, нет покойного любования всеми признанными ценностями. <...> Наша музыкальная жизнь возбуждена, и возврата к салонному «ушеугодию» не предвидится. <...> Новое музыкальное сознание вырабатывает новый тип исполнителя.

Борис Асафьев (1926)².

Как известно, противопоставление новаторства и традиционности или даже решительное отрицание последней характеризовало новый «дух времени» общеевропейского культурного сознания 1910–1920-х годов. Искусство первых авангардных десятилетий манифестировало радикальные инновационные концепции, утверждающие принципиально новый взгляд как на мироустройство, так и на художественные формы, адекватные футуристическому мироощущению. Творческие видения новых духовных реальностей, охваченных вихрями кинетики (у итальянских футуристов) или свободных от земных тяготений (у русских супрематистов); освобождение от психологического груза и гурманских изысков (в музыке французской «Шестерки»), а наряду с этим эксперименты в сфере звуко- и формостроения

¹ [22, 132].

² [5, 23, 25].

(в Нововенской школе, в берлинской *Die Novembergruppe*); наконец, интернациональные идеи урбанистического преобразования окружающей жизни и искусства, адекватно выражающего ее динамичный пульс, — все это бескомпромиссно проводило черту между «бывшим» и «будущим». В таком смысле вполне конкретное стилистическое понятие *Die neue Sachlichkeit*, получившее наиболее интересное развитие в разносторонней деятельности веймарской школы *Bauhaus*, может пониматься расширительно, обозначая альтернативные точки отсчета нового времени в топографически разных культурных пространствах.

В музыкальном и прежде всего в фортепианно-исполнительском искусстве России (коль скоро именно этот аспект избран нами) альтернативное противопоставление «старого» и «нового» рельефно позиционируется, с одной стороны, в ориентирах на сохранение традиций, наследуемых романтическому пианизму (школы и исполнительское искусство братьев Рубинштейнов, Теодора Лешетицкого, других адептов шопенизма и листианства), с другой — в утверждении нового типа пианизма и — шире — музыкального мышления, связанного в первую очередь с творческими исканиями русской «футуристической» эпохи.

В то время, когда в российском музыкальном ареале блистали имена Сергея Рахманинова, Александра Скрябина, причем не только композиторов, но и пианистов, когда начиналась творческая карьера Константина Игумнова, Александра Гольденвейзера, Самуила Фейнберга, Генриха Нейгауза, Григория Гинзбурга, — искусство Николая Рославца, Артура Лурье, Николая Обухова, Александра Мосолова, первые фортепианные опусы Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича в их авторских интерпретациях не могли не казаться эпатажными. И это понятно. Академическое, герметично замкнутое исполнительское искусство послерубинштейновского времени не умело и не могло примириться с острой новизной футуристической эпохи и ее тоном «новой деловитости».

Красноречивы слова Скрябина о Прокофьеве: «Какой это минимум творчества! <...> Самое печальное тут, что эта музыка действительно что-то отражает очень удачно, но это “что-то” ужасно. Вот уже где настоящая материализация звука» [21, 288]. Нетрудно сопоставить эту мысль с прокофьевскими характеристиками, чтобы понять непримиримый дух противоречия, показательный для музыкально-профессиональной среды раннего XX века. В одном из интервью 1918 года Прокофьев говорил: «У меня были постоянные споры с моими профессорами в консерватории, поскольку я никогда не хотел что-либо делать только потому, что этого требуют правила <...>. И я не стесняюсь заявить, что по существу являюсь учеником своих собственных идей»; о Рахманинове и Глазунове: «...Их музыка, считавшаяся современной еще недавно, стала в наши дни классикой», а композиторский язык Николая Метнера, «упорствующего в писании на языке Карамзина», Прокофьев откровенно характеризовал как «тематическое и гармоническое убожество» [19, 28, 30].

Можно по-разному относиться к репликам Прокофьева, но очевиден факт: академическое искусство в оценках наиболее радикально настроенных ниспровергателей традиций воспринималось не иначе как собрание общих мест и стереотипных клише былых художественных ценностей. К исполнительскому искусству с его культивированием романтической экспрессии это относилось не в меньшей степени. Заветы Василия Сафонова, Александра Зилоти, Анны Есиповой казались чем-то анахроничным и едва ли совместимым с духом новых артистических революций, призванных изменить ход искусства, как тогда казалось, бесповоротно и навсегда.

Но что, однако, подразумевать под «романтической экспрессией», под романтическим типом исполнителя?

Если согласиться с Григорием Коганом (одним из наших авторитетов в теории исполнительства), «этот тип исходит <...> из душевных переживаний, не из формы, а из личности, не из конструктивных деталей, а из поэтической картины» [9, 55]. Иначе говоря, для романтического исполнителя спонтанно-душевные, личностно-эмоциональные грани исполнения более предпочтительны, чем отвлеченная от собственной *personnalité* аналитическая работа с музыкальной формой. Преобладание субъективного над объективным, эмоционального над логичным, по мысли Когана, ведет к «некоторой “эскизности” исполнения», к «импровизационной трактовке произведения» и — как следствие — к «метроритмическим нечеткости и неточности», к «нарушению темпового единства» [там же, 57]. При этом Коган обращает внимание на специфический характер звучания, которое для пианиста романтической экспрессии важнее конструктивных построений музыкальной формы, ее деталей и целого. «Чувственная прелесть отдельного звучания или интимная задушевность случайного эпизода имеют для романтического исполнителя такую притягательную силу, что из внезапного импульса, ради “прекрасного мгновения” он способен замедлить, приостановить то непрерывное течение времени, ради мерности которого “классик” безжалостно жертвует самым очаровательным эпизодом» [там же, 58].

Но вот что характерно. Еще в конце XIX века Антон Рубинштейн, размышляя о музыкальном искусстве, говорил о «сумерках кумиров». Кризисность романтических исполнительских традиций была для него очевидной. В раннем XX веке их закат подтверждался искусством многих наследников легендарного прошлого. Слушая сегодня архивные записи корифеев про-романтического пианизма³, трудно не замечать, с одной стороны — канонизацию традиций, идущих от Шопена и Листа, с другой — измельчание этих традиций, о чем свидетельствовал хотя бы широко бытующий концертный репертуар, нередко культивировавший салонность фортепианной

³ Адресуем читателя, например, к таким антологиям архивных записей, как *The Pupils of Liszt* (Pearl, GEMM CDS 9972), *Romantic Rarities*, Vol. 1, 2 (APR 7013–14), *The Art of Paderewski* (Pearl, GEMM 9107–09), *Theodor Leschetizky* (Tacet 177), *Vladimir de Pachmann. Complete recordings*. Vol. 2 (Dante, P3C061) и мн. др.

игры с ее «оранжерейностью» и поверхностной «приятностью». Не удивительно, — хотя это и парадокс, — что в таких условиях сочинения подлинных романтиков и поверхностные кунштюки, скажем, Эмиля Зауэра или Морица Розенталя легко приобретали сомнительный эстетический статус равноценности.

Надо напомнить, что фортепианное исполнительство раннего XX века (и не только в России) несло на себе явную печать упадка. Даже обилие мастеров первой величины, чрезвычайная публичная популярность фортепианного искусства уже не могли скрыть того факта, что романтические традиции мирового пианизма вошли в фазу своего декаданса. Исключения лишь подтверждали правило: пресловутая «верность высоким традициям» оборачивалась либо пышным цветением концертного китча, либо салонными имитациями чужого, в сущности, уже не актуального и тепличного мира романтических чувствований. Среди примет такого декаданса Ферруччо Бузони указывал на вырождение романтических идеалов в несколько ремесленных приемов. Выдутые фразы и их измельченность; арпеджированная размытость вертикали и жеманность агогических «вздохов», «придыханий», «замираний»; любовь к темповым капризам и непостоянствам; обильные педальные вуали — вот несколько типичных уловок псевдоромантического салонно-концертного стиля, кочующих от одного исполнителя к другому. Что-то вроде правил хорошего тона, вроде словарного запаса эпохи, который узнается даже в артистических почерках таких корифеев своего времени, как Т. Лешетицкий, И. Падеревский, И. Фридман, Э. Зауэр, А. Грюнфельд, В. Де Пахман, М. Розенталь⁴...

Определяя феномен «ложноромантизма» (Коган), исследователь писал: «В течение долгого времени многие известные (и неизвестные) исполнители упорно тщились “повторять” Рубинштейна, не замечая того, что под их пальцами рубинштейновский пафос мало-помалу вырождался в риторическую декламацию, рубинштейновское величие — в искусственную позу, рубинштейновские громы и молнии — в декоративную бутафорию» [10, 181]⁵.

⁴ Правомерен вопрос читателя о том, как тут быть с исполнительским искусством С. В. Рахманинова, в чьих интерпретациях легко обнаружить подобные характеристики «салонного» стиля. В связи с этим обратим внимание на одну примечательную особенность, без которой трудно понять природу рахманиновского пианизма. Речь идет о художественной иронии, когда пошлость популярных и общедоступных артистических трюков способна элегантно пародировать самое себя. Именно данное обстоятельство позволяет Рахманинову смело использовать исполнительские атрибуты салонного пианизма. В отстраненной ироничности, как и в подчеркнутой, может быть, несколько надменной шикарности мастерства, с которыми Рахманинов исполняет салонные пустяки, в том, как он умеет подать самые дешевые штампы старосветского пианизма, несомненно выказывает себя художник-эстет. Собственно, эта ирония и рождает эффект дистанции между материалом и художником, играющим с ним. Подробнее об этом см. в моей статье [25].

⁵ Там же читаем: «В Рубинштейне и Бюлове наметились уже первые признаки разложения того синтеза стихийности и сознательности, творчества и мастерства, чувства и мысли, в котором заключалась сила и тайна листовского пианизма. Но Рубинштейн

Эта характеристика могла бы относиться и к самым верным адептам и наследникам школы Лешетицкого, в частности, к Анне Есиповой⁶, в классе которой числился Сергей Прокофьев.

Еще в 1909 году, по поводу исполнения Концерта для фортепиано с оркестром А. Аренского Есиповой, Прокофьев говорил: «Это было очень мило, с великолепной техникой и туше бархатными лапками» (цит. по: [2, 83])⁷. Важно вспомнить и другие слова Прокофьева: «Мои собственные произведения были для Есиповой китайским языком — она их не понимала» [там же, 130–131]. Симптоматичен и другой известный факт. Легендарный профессор Петербургской консерватории Леонид Николаев, воспитанник Василия Сафонова и Сергея Танеева, весьма негативно реагировал на Первую фортепианную сонату оп. 12 Шостаковича в исполнении молодого автора, его ученика по фортепианному классу: «Это не “Соната” для фортепиано, — говорил мэтр, — а “Соната” для метронома в сопровождении фортепиано!» (цит. по: [23, 61]).

Вполне понятна ирония по поводу «бархатных лапок»: «этот мягкий фортепианный звук» (по мнению Прокофьева — лучшее достижение Есиповой) и резкая колкость фактуры «Наваждения», «Токкаты», «Сарказмов» или Первого фортепианного Концерта Прокофьева (сочинения 1908–1914 годов) отражали свет разных планет. И речь здесь не просто о пресловутой несовместимости учителя и ученика, но о явлении принципиально важном, в котором неприятие Есиповой Прокофьева, Николаевым Шостаковича — лишь частные, хотя и весьма примечательные знаки того общего процесса, который был свойствен времени: в музыкальном искусстве встречались «бывший Рубинштейн», «бывший Глазунов», «бывший Аренский» и будущие Прокофьев, Шостакович, другие их единомышленники, молодые современники эпохи «новой деловитости».

и Бюлов находились еще на такой огромной художественной высоте, что разглядеть в их исполнительских творениях изломы грядущего упадка было вряд ли в возможностях самых дальнзорких наблюдателей. В пианистах последующих поколений нисхождение обозначилось более явственно. <...> Место подлинного романтизма занял ложноромантизм, в котором от “идеалов” остались только видимость, только внутренне фальшивая поза, столь характерная для эпигонов романтизма» [10, 181; 392–393].

⁶ Так, об искусстве Анны Есиповой Коган писал: Нужно было обладать незаурядной чуткостью, чтобы в салонной элегантно и “систематизированной чувствительности” (словечко Листа) Есиповой, в ее округленных фразах, волнистых динамических линиях, колышущейся ритмике, запаздывающих вступлениях правой руки, арпеджированных аккордах и щеголевато рассыпчатых пассажах почуять прорастающие зерна той самоуверенной пошлости и потертого шика, богатые всходы которых продемонстрировал нам недавно позднейший воспитанник той же школы — Игнац Фридман» [10, 183].

⁷ Прокофьев, вероятно, имеет в виду известный исторический казус, который позже упоминал также Г. Г. Нейгауз. Когда Лист впервые услышал Гензельта, он сказал: *ah, j'aurais pu aussi me donner ces pattes de velours!* («я тоже мог бы себе позволить эти бархатные лапки!»). См.: [16, 68].

Характерно, что «антиромантический» исполнительский стиль, претендующий на завоевание эстетического пространства будущего, был непосредственно связан с новаторскими композиторскими техниками раннего XX века. Концерты «Вечеров современной музыки», «Ассоциации современной музыки» (АСМ), широко пропагандировавшие современную музыку Европы и России, сыграли немалую роль в формировании принципов этого стиля.

В концертах АСМ среди других выступали Николай Рославец, Александр Мосолов, Герман Бик, Александр Каменский, Мария Юдина... Здесь мы имеем возможность лишь упомянуть о репертуаре «исполнителей нового типа». К примеру, в 1920-е годы в исполнении Юдиной на сценах Москвы и Ленинграда звучали сочинения И. Шиллингера (в ансамбле с Каменским и автором), Концерт для фортепиано с оркестром Э. Кшенека, «Шесть пьес» из «Музыки для фортепиано» ор. 37 П. Хиндемита, Партита для фортепиано с оркестром А. Казеллы, фортепианные пьесы ор. 11 и ор. 19 А. Шёнберга (напомним, что первое исполнение в России пьес Шёнберга ор. 11 принадлежит Прокофьеву); по инициативе Юдиной неоднократно исполнялась «Свадебка» Стравинского (фортепианные партии исполняли М. Юдина, Г. Попов, А. Маслаковец, Д. Шостакович). А. Каменский «специализировался» почти исключительно на новой музыке, утверждая право артиста на самые смелые репертуарные эксперименты» [24, 114]. С сочинениями новой музыки часто выступал Л. Оборин. Именно в его исполнении Шостакович впервые услышал Сюиту «1922» Хиндемита; Оборин был первым в советской России (после авторов) исполнителем Первого фортепианного концерта Шостаковича, Третьего фортепианного концерта Прокофьева, других их сочинений⁸.

В музыкально-авангардной среде приоритетна идея «новой звуковой логики, новой ясной и точной системы организации звуков». Согласно концепции Рославца, «эта крепкая и устойчивая система звукосозерцания и звуковосприятия мира, рожденная новой эпохой» [15, 35]⁹. «Чеканка»

⁸ Если бы Г. Бик, А. Боровский, А. Лурье, Н. Обухов, И. Вышнеградский не покинули Россию в 1910-е — в начале 1920-х годов, картина авангардного фортепианного исполнительства была бы значительно шире. Среди крайне скурых фактов известно, например, что Боровский был одним из первых исполнителей «футуристической» музыки Прокофьева, а авторские исполнения Лурье «супрематических» сочинений «Формы в воздухе», «Синтезы» привлекали внимание Казимира Малевича. Отказ от традиционных принципов композиции и утверждение нового исполнительского языка характерен для Н. Обухова; его сочинения и авторские интерпретации его сочинений 1915–1916 годов (циклы пьес «Вечное», «Иконы», «Откровение», пьеса «Астралы говорят») пресса определяла как «музыкальный футуризм», пребывающий «по ту сторону музыки», к которой «вовсе не применим обычный художественный критерий» (18, 29–30)].

⁹ В программной статье «О себе и своем творчестве» (1924) Н. Рославец пишет: «Те знания и те технические навыки, которые дала мне консерватория, оказались мне не нужными в моей практической работе, ибо они, будучи в значительной мере трафаретными и шаблонными, никак не годились для моих целей выражения моего

ясного <...> “литого” стиля, вытекающего органично из <...> “железных” принципов» [там же], находит яркое выражение в фортепианных сочинениях А. Мосолова. Его Первую сонату (1924) в авторском исполнении Рославец охарактеризовал как «настоящую библию модернизма», в которой сконцентрировались «все гармонические трюки в духе предерзостных нахмурений Прокофьева, Стравинского, западных политоналистов» (цит. по: [14, 13]).

Обаяние «футуристического» пианизма и в первую очередь — его лидера, Сергея Прокофьева, несомненно, ассоциируется с другими художественными символами времени «новой деловитости». Когда Виктор Шкловский (основатель так называемой «формальной школы») рассуждает об *эффекте «остранения»*, свойственном авангардным инновациям, он специально подчеркивает, что «изменения в искусстве — не результаты изменений быта. Они результаты вечного *каменения*, вечного ухода вещей из осязаемого восприятия в *узнавание*» [27, 93]; «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием “остранения” вещей» (курсивы мои. — В. Ч.) [26, 63].

Такие концепты авангардной стилистики, как «сдвиг», «монтаж», «конструкция», «алогизм», «динамизм», «сделанность вещи» (именно эти эстетические точки отсчета «остранения» были в поле зрения членов «формальной школы»), хотя и имели свою специфику в условиях разных жанров и разных индивидуальных творческих концепций, по сути, являлись универсальными для авангардных практик. Так называемые «заумный язык» поэзии А. Крученых, «биомеханика» театра В. Мейерхольда или «монтаж аттракционов» фильмов С. Эйзенштейна, кубизм, а затем супрематизм К. Малевича или конструктивизм В. Татлина, живопись П. Филонова, Л. Поповой, А. Лентулова или А. Родченко, как и многих других утверждали (словами идейного лидера русского футуризма Давида Бурлюка) «деканонизацию, декомпозицию и деформацию той нормы, которая присутствует в искусстве прошлого как почва академического канона» [4, 100, 105].

Эйзенштейн в своем немом кинематографе превращал реальное время сюжетных событий в крайне сжатую энергию чистой кинетики, отчего захватывающим сюжетом становилась уже сама формотворящая динамика резких и крутых сдвигов киномонтажа. Живопись Родченко, Поповой передавала ту же стихию как бы движущихся форм — через контрасты, притяжения и отталкивания прямых и скошенных линий и цветовых плоскостей. «Работа ума» (а не былая передача моментального спонтанного чувства) выдвигает и другой творческий принцип «творчества как сделанности».

внутреннего “я”, грезившего о новых, неслыханных еще звуковых мирах. <...> Цену всяким рассуждениям о “механичности”, “рассудочности”, “малоэмоциональности” и проч. искусства, выстроенного на базисе ясной и крепкой “рациональной” системы звукоорганизации, — я знаю, и никакие доводы не убедят меня в ложности избранного мной пути. Я пойду по нему и дальше и даже поведу за собой других, — в этом я твердо уверен» [20, 133, 138].

Этот принцип, как утверждал Павел Филонов, перестраивает интеллект художника, когда старинное понятие «творчество», по его логике, заменяется «деланием вещи», а сам художник становится на позицию «исследователя и изобретателя» [17, 107–108].

Пафос решительного отказа от традиционных методов творчества слышен в программных манифестах русского авангарда, например, в тексте ярчайших поэтов эпохи Алексея Крученых и Велимира Хлебникова. Вот их слова: «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями. Этим достигается наибольшая выразительность и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтоживший прежний застывший язык» [11, 140].

Психологически немотивированная, алогично контрастная звуковая ткань в «Сарказмах» или «Токкате» Прокофьева соответствуют формалистским приемам «сдвига» и «монтажа»; чеканная «машинная» ритмика, отчетливые звуковые построения, фактурная рельефность определяют тонус Сонаты, «Афоризмов», Первого фортепианного концерта Шостаковича и делают их близкими идеям «конструкции», «сделанности вещи»... Параллели можно было бы продолжить, но обратимся к воспоминаниям поэта-футуриста Василия Каменского о выступлении Прокофьева в «Кафе поэтов» в Москве в середине 1910-х годов: «Рыжий и трепетный, как огонь, он вбежал на эстраду, жарко пожал нам руки, объявил себя убежденным футуристом и сел за рояль. Я заявил публике: — К нашей футуристической гвардии присоединился великолепный мастер, композитор современной музыки — Сергей Прокофьев. ...Маэстро для начала сыграл свою новую вещь “Наваждение”. ...Казалось, что в кафе происходит пожар, рушатся пламенеющие, как волосы композитора, балки, косяки, а мы стояли готовыми сгореть заживо в огне неслыханной музыки» [8, 519].

Футуристический стиль игры Прокофьева уже ничем не напоминает о «романтической экспрессии». И это не были лишь проявления бунтарского молодого азарта или футуристической эпатажности. Цель тут в преодолении границ самой музыкальной выразительности — той выразительности, которая (в представлениях футуристической эпохи) безнадежно повязана антропоморфностью (как сказал бы Шкловский) «узнаваемого» и «окаменевшего» прошлого. Этому противопоставлены броский лаконизм и рельефнейшая — «расчеловеченная» — лапидарность формы.

Звуковые вспышки, взрывы, учащенный монтаж сменяющих друг друга пульсаций-ритмов, моторика взмывающих ввысь спиралей и ниспадающих каскадов, искрящиеся аккордовые структуры, распадающиеся на атомистические осколки, — это определяет напряженнейший процесс музыкального действия в авторском исполнении двух «Сарказмов» ор. 17 (№ 1 и 2). Стержень исполнения «Токкаты» ор. 11 — всеорганизирующая сила кинетики, всепронизывающая настойчивость упругих ритмов в их динамическом накале, вот-вот готовом взорвать крепко спаянные пропорции звуковой

конструкции; брутальный натиск пассажей, исключаящую саму идею «поющего» фортепиано, резко обозначенные швы, подчеркивающие рельефные стыки формы, — во всем этом упоение осязаемой вещностью материала. Механическая запись¹⁰, редуцирующая тонкость динамических нюансировок авторского исполнения, только лишь подчеркивает урбанистическую стихию жесткой и блистающей красоты нового мира, подчиненного новым и парадоксальным законам тяготений, отталкиваний, взаимосвязей в условиях рельефно вылепленной формы.

Б. Асафьев, слышавший Прокофьева в 1927 году, писал о его игре: «Каждая пьеса звучит у него с редкой законченностью и завершенностью: с начала и до конца она воспринимается как целесообразное развертывание материала <...>. Это развитие — строго рационально-последовательно и пластично и одновременно — выразительно и характерно <...>, звуковая экспрессия не разрушает, а обуславливает конструктивную цельность, и обратно — звуковая архитектоника не уничтожает характерности игры и выразительности музыки, а усугубляет их» [1, 261]. «Формализм» Прокофьева открытый и жестко бескомпромиссный. Выверенность жеста, литая форма, время, сжатое до крайней степени энергетической напряженности, в его исполнительском искусстве становятся едва ли не константными величинами принципа «остранения», действующего в футуристической музыке.

Прокофьевское исполнительское искусство, как и кинематограф Дзиги Вертова, раннего Эйзенштейна или «речетворчество» русских футуристов, никак не вписывалось в рамки академического — инертного — «здорового смысла», казалось абсурдным. Но в такого рода «абсурде» — созидание и утверждение нового художественного императива. Феномен прокофьевского раннего творчества точно определил Всеволод Мейерхольд: «В его музыке — яркий эмоциональный, жизнеутверждающий тон. В ней нет слезливой чувствительности, больной чувственности <...>. Прокофьев — боец против музыки расслабленной, пряной, изысканной <...>. Недаром еще в 1915 году на него яростно нападали весь мещанский фронт» [12, 495–496].

Когда Шостакович создавал Первую фортепианную сонату, цикл «Афоризмов» (1926–1927), Первый концерт для фортепиано с оркестром¹¹, по его собственному признанию, авторитетом для него был Прокофьев — не только как композитор, но и как пианист. Слышавшие авторское исполнение Первой сонаты находили явные черты сходства между ними, и прежде всего — воздействие прокофьевского динамизма в синтезе с ударно-беспедальной трактовкой фортепиано. В Сонате отмечали «тщательное избегание композитором малейших намеков на “одиозную”

¹⁰ Запись фортепианных сочинений на системе *Welte Mignon* была осуществлена Прокофьевым в конце 1910-х — начале 1920-х годов. Среди различных современных версий репродуцированных архивных записей нами выбрана: *Masters of the Piano Roll. Prokofiev plays Prokofiev*. Dal Segno, DSPR CD 005, 2003.

¹¹ Премьера Концерта в авторском исполнении состоялась в Ленинградской филармонии 1933 году. За дирижерским пультом стоял немецкий дирижер Фриц Штидри.

былую напевность» (цит. по: [24, 185]); а позже соната характеризовалась как «нигилистический вызов всем стилям и индивидуальным почеркам прошлого, а особенно — эпохи музыкального романтизма» [6, 30]. Вместе с тем токатность и пассажную ровность фактуры с явным преобладанием четкой пальцевой техники адепты гибкой, чувственно изнеженной, «пропетой» игры пренебрежительно сравнивали со «Школой беглости» Черни: «Соната сухая и утомительная, как только сухи и утомительны могут быть старые, но вечно юные этюды Черни» [24, 185].

Однако надо было понять: все эти избегания «напевности», предпочтения «однообразности» и «сухости» звучания вместо сценически утрированной, внешней эффектности; ритмическая острота, резкая, графически очерченная контрастность и вместе с тем остиная ровность движения как раз и были не чем иным, как очевидными знаками *другой* исполнительской стилистики со своей имманентной системой пианистических средств.

Об исполнительском искусстве Шостаковича наиболее пронизательные критики писали, что он «скорее пианист-зодчий, конструктор и ваятель, чем пианист-живописец» [3, 57]. В этом смысле, действительно, можно говорить о родстве пианизма Прокофьева и Шостаковича, — и шире — о сходстве их взглядов на природу нового, антиромантического творчества, когда старым принципам «экспрессии» отчетливо противопоставлялся принцип новой «деловитости», когда на первом плане — интеллектуальная дисциплина и «сделанность вещи»¹².

В ранних фортепианных сочинениях Прокофьева и Шостаковича, как и в их авторских исполнениях, присутствуют черты определенной общности. Очевидно, что футуристическая динамичность, парадоксальность в подаче материала, подчеркнутый а-эмоционализм здесь резко противопоставлены «романтической экспрессии». Оба композитора в своих авторских исполнениях как бы исключают саму идею «поющего» фортепиано. Теперь звучность рояля абсолютно реальна — никакого былого романтического флера. Вместо этого — осязаемая «вещность» материала. Здесь над всем — воля не к «чувственной прелести» или «интимной задушевности» (вспомним эти характеристики романтического типа исполнителя), а к точному формостроению, где действует принцип «центростремительной организации материала: коротко, сжато, в малом — многое, в точке — все» [7, 9].

Как можно судить по записям авторских исполнений Прокофьева и Шостаковича более позднего времени (вторая половина 1930-х — 1950-е годы), в их исполнительских почерках заметно редуцировались огненно-урбанистические мотивы творчества, умереннее и аскетичнее стал звуковой тонус, избегается поэтика крайностей. Но в отказе от избыточных стихий «переживаний» и «вдохновений», в ориентации на рационализм музыкального

¹² Не случайно Прокофьев, приехавший в 1927 году в Советский Союз на гастроли, среди других сочинений молодых композиторов Москвы и Ленинграда отдал предпочтение именно Сонате Шостаковича.

«зодчества» все же ощутима генетическая память с новорадикальным «деловым» стилем десятилетий «новой деловитости».

Исполнительское искусство Прокофьева и Шостаковича послеавангардных десятилетий, конечно, количественно неравноценно: в отличие от Прокофьева, Шостакович крайне редко выступал на концертных сценах. Однако, насколько можно судить по записям¹³ авторских исполнений двух гениев-новаторов XX века, при всех отличиях их индивидуальных исполнительских манер, эстетическая общность позиций несомненна. Как несомненны и черты эволюции их индивидуальных исполнительских стилей.

Призвание Прокофьева, Шостаковича к звуковому зодчеству остается неизменным. Однако присутствие статуарности трудно было распознать в динамичной броскости их ранних — «футуристических» — интерпретаций. Лишь в ретроспекции окончательно раскрывается эта любовь к созерцанию музыки чистых форм, аналитическому видению ее спокойных структур. Узнаваема и характерная прокофьевская токатность (например, в исполнении «Наваждения» или в «моторных» эпизодах Третьего концерта), как неизменно напоминает о себе в игре Шостаковича приоритетность «сухих» звучностей, избирательность пианистических туше с предпочтительными *marcato*, *staccato*, *non legato*. При этом резко-контрастная жизнь «литых» звуковых форм стала легче, прозрачнее, ушла самооценность «машинного» техницизма, а вместе с этим заметны настроения какой-то особой созерцательности, отстраненности и внутреннего сосредоточения.

Звуковой мир Прокофьева (к примеру, в исполнениях «Пасторальной сонатины» или «Мимолетностей») как бы соткан из прозрачных, ясных узоров — атомистическая звездность в разреженном пространстве. Появилась прежде не свойственная ему воздушность — синтез пальцевой точности (точечности) и более объемной в сравнении с прошлым педали. Но это, однако, не возвращение к педально-колорированному фортепиано, а особая тембровая окрашенность звонкого, педально-эфирного космоса. *Andante* из Четвертой сонаты в авторском исполнении — это «музыка сфер», в которой ясность мелодических линий, словно парящих в сонорных пространствах, сопоставлена с рельефными темповыми сдвигами (как узнаваем тут прежний Прокофьев!).

В великих пространствах, наполненных ровным светом, пребывают упорядоченные структуры Прелюдий и фуг Шостаковича: аскетизм исполнительских средств (крайне экономная педаль или вообще беспедальность, отмеренность каждого артикуляционного штриха, лаконизм звуковой краски, граничащий с монохромностью) и вместе с тем неординарность переживания всех формообразующих процессов. Отсюда удивительное

¹³ Записи Прокофьева 1932–1935 годов (*Prokofiev plays Prokofiev. Piano Concerto No. 3 – Solo works. Pearl GEMM CD 9470, 1991*); записи Шостаковича 1953 и 1955 (*Dmitry Shostakovich Composer & Pianist. Moscow Conservatory Records, SMC CD 0058, 2013*) и 1958–1959 годов (*Composers in Person. Dmitri Shostakovich plays Piano concertos, 3 Fantastic Dances, 5 Preludes & Fugues from Op. 87. EMI Classics, CD 7 54606 2, 1993*).

и неизменное у Шостаковича чувство музыкального времени — живого, то остановленного, то неуклонно стремящегося к вершинным центрам и кульминациям формы.

Когда Шостакович исполняет, к примеру, Прелюдию и фугу № 23 f-moll, трудно не пережить вместе с автором это особое чувство покоя и сосредоточения при интенсивнейшей экспрессии, затаенной глубоко внутри музыкального события. Гармоничное и тихое мирозерцание вообще кажется эстетическим исполнительским принципом Шостаковича. Однако не менее духовно сильна и идея восхождения (не только в смысле развития материала, расширения динамического диапазона, но прежде всего в бытийном, философском значении термина). Так, Фуга d-moll, завершающая цикл Прелюдий и фуг, становится звуковым образом воспламенения прежде покоящейся материи, символизирующего свет и интенсивность активнейшего устремления в выси. По определению М. И. Гринберг, Шостакович играл «философски обобщенно и трагично в античном смысле слова». Казалось, что «находишься на границе всего живого, на высочайшем горном пике, где дышать уже трудно, небо совсем близко, а все земные мысли и чувства остались так далеко внизу, что мы их уже не понимаем» [13, 10–11].

«Формализм» Прокофьева и Шостаковича, прежде открытый и жестко бескомпромиссный, теперь приобрел глубину смысла. От обжигающего жизнедействия формы как конструкции, от непосредственного упоения ее кинетикой, игрой ее контрастирующих элементов — к отстраненному созерцанию формы как мысли; от броскости самоценных средств — к конечной простоте мироощущения. В этой эволюционной линии разные поэтологические системы исполнительского искусства Прокофьева, Шостаковича символизируют общий путь культуры нового времени от ее максималистской молодости к зрелости. Надо было пройти через горнило решительного отрицания псевдоромантических «психологизмов» и «ушегодий», чтобы обрести территории внеперсонального нового эпоса.

Конечно, максималистский антиромантизм 1910–1920 годов не определяет и не объясняет в полной мере интеллектуальный исполнительский стиль зрелого XX века. И более того. Как и весь русский авангард, пианистическая концепция «новой деловитости» оказалась утопией. «Новый тип исполнителя», о котором говорил Асафьев, не стал парадигмой русского исполнительского искусства. И дело тут не только в пресловутых идеологических дебатах середины 1930-х годов, фактически перекрывших дыхание авангардной культуры; в связи с фортепианным исполнительством важнее сказать об имманентных причинах такой утопии — о той принципиальной несовместимости «исполнителя нового типа» с установками русской пианистической традиции¹⁴.

¹⁴ Весьма красноречивы слова Г. Г. Нейгауза, когда он размышляет о «поющей» природе фортепианного звука: «Порочное представление о фортепьяно, порожденное не менее порочным направлением разных адептов “*moderne Sachlichkeit*” (“современной предметности”), как об исключительно только “ударном” инструменте, опровергается

Однако идеи «новой деловитости» напоминают о себе в интерпретациях С. Рихтера, Л. Оборина, А. Ведерникова, М. Юдиной, А. Любимова, В. Афанасьева, в искусстве целого ряда молодых русских пианистов наших дней. В интеллектуальном исполнительском искусстве остается актуальным стремление к «сделанности», аналитической точности и ясности, в которых выражало себя искусство «исследователей и изобретателей».

Сквозь все искушения альтернатив или даже в соблазнительной ситуации академической без-альтернативности хотелось бы слышать творческий императив. Он, как думается, мог бы найти выражение в следующей формуле: аналитическая власть над непредсказуемыми мгновениями чувства, стремление выразить — без излишнего пафоса и ложных страстей — объективную красоту звучащего мира, пребывающего по ту сторону личностного эгоцентризма, в каких бы масках «романтической экспрессии» он ни выказывал себя.

всей историей фортепьянной литературы и пригодно лишь для небольшого количества сочинений этих “предметных”, “деловитых” композиторов» [16, 81].

Использованная литература

1. *Асафьев Б.* Прокофьев — пианист // Б. Асафьев. Критические статьи, очерки и рецензии. Из наследия конца десятих — начала тридцатых годов / предисл. М. С. Друскина; сост. и коммент. И. В. Беленького. М.—Л.: Музыка, 1967. С. 259–262.
2. *Бертенсон Н.* Анна Николаевна Есипова. Л.: Музгиз, 1960. 152 с.
3. *Богданов-Березовский В. М.* Дороги искусства. Л.: Музыка, 1971. 280 с.
4. *Бурлюк Д.* Кубизм // Поощечина общественному вкусу. В защиту свободного искусства: Стихи, проза, статьи / Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников. М.: Издание Г. Л. Кузьмина, [1912]. С. 95–101.
5. *Глебов Игорь [Асафьев Б. В.]* От «новой музыки» к новому музыкальному мировоззрению // Пять лет новой музыки: статьи и материалы: сборник. Вып. 1 / Ленингр. ассоц. современ. музыки; ред. И. Глебов, С. Гинзбург. Л.: Тритон, 1926–1927. С. 20–27.
6. *Дельсон В. Ю.* Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1971. 247 с.
7. *Зелинский К., Чичерин А., Сельвинский Э.-К.* Мена всех. Конструктивисты поэты. М.: 1-я Образцовая типография Госиздата, 1924. 83 с.
8. *Каменский В.* Путь энтузиаста. Автобиографическая книга // В. В. Каменский. Сочинения. М.: Книга. 1990. С. 385–525.
9. *Коган Г. М.* Техника и стиль в игре на фортепиано // Г. Коган. Вопросы пианизма. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1968. С. 47–67.
10. *Коган Г. М.* Из истории пианизма // Г. Коган. Вопросы пианизма. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1968. С. 179–185.
11. *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. М.: Аграф, 2001. С. 137–140.
12. *Мейерхольд В. В.* Вступительное слово к концерту С. С. Прокофьева в Радиотеатре. 17 ноября 1929 года // Статьи, письма, речи, беседы: в 2-х т. Т. II. М.: Искусство, 1968. С. 495–496.
13. Могучий талант могучего времени // Советская музыка. 1966. № 9. С. 4–11.
14. *Мосолов А. В.* Статьи и воспоминания / сост. Н. К. Мешко; общ. ред. И. А. Барсовой. М.: Советский композитор, 1986. 218 с.
15. *Н. М. Рославец Н. А.* // Современная музыка. 1924. № 2. С. 33–36.
16. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога: 4-е изд. М.: Музыка, 1982. 300 с.
17. Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. Из собрания государственного Русского музея: каталог выставки. Л.: Аврора, 1988. 112 с.
18. *Польдяева Е. Г.* Послание Николая Обухова: Реконструкция биографии. М.: Русский путь, 2008. 292 с.

19. [Прокофьев С. С.] Последнее слово русской музыки / пер. с англ. В. Варунца // Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью / ред.-сост. В. Варунц. М.: Советский композитор, 1991. С. 27–30.
20. [Рославец Н.] Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве // Современная музыка. 1924. № 5. С. 132–138.
21. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика — XXI, 2000. 400 с.
22. *Сабанеев Л.* Скрябин: 2-е изд., перераб. автором. М.; Петроград: Госиздат, 1923. [VIII], 204 с.
23. *Савишинский С. И.* Л. В. Николаев. Пианист. Композитор. Педагог. Л.; М.: Государственное музыкальное издательство, 1950. 190 с.
24. *Хентова С. М.* Молодые годы Шостаковича. Книга первая. Л.: Советский композитор, 1975. 320 с.
25. *Чинаев В. П.* Пианизм Рахманинова: к вопросу о стилевой идентичности // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2. С. 176–185.
26. *Шкловский В.* Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. С. 55–65.
27. *Шкловский В.* О «Великом Металлисте» // Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 80–81.