

# МАТЕРИАЛЫ КОНФЕРЕНЦИИ «РАХМАНИНОВ И ХХІ ВЕК. ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ. К 140-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ С. В. РАХМАНИНОВА»

*Московская консерватория, 18–20 апреля 2013*

**Владимир Чинаев**

## ПИАНИЗМ РАХМАНИНОВА: К ВОПРОСУ О СТИЛЕВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

*«Внутренняя художественная независимость не может не выразиться в своеобразности внешней»*

Вячеслав Иванов «Манера, лицо и стиль» (1916)

Сергей Васильевич Рахманинов хранил «в своей красивой художественной натуре свой этос», — писал Борис Асафьев [1, 396]. Развивая афористически меткую характеристику рахманиновского исполнительского стиля, Асафьев среди других его черт акцентирует внимание на «сильном, но глубоко дисциплинированном чувстве», на характернейшей его шкале звучностей, которые «несли в себе такую осязательно образную нагруженность и силу сопротивления и упора, что казались видимыми и материально упругими». Эти свойства рахманиновского звукоизвлечения давали повод сравнивать «скульптурную» (Асафьев) природу его пианизма с античной пластикой, с монументальностью фресковой живописи Микеланджело и говорить о рахманиновском «удивительном даре мускульной интеллектуальности или “ума осязания”» [там же, 395, 399]. Слова Н. К. Метнера об «одухотворении звуков» или ритме, отличающемся «той же декламационной выразительностью и рельефом, как и каждый отдельный звук» рахманиновского туше, органично дополняют асафьевское слушательское восприятие Рахманинова. «Звук его тем, — писал Метнер, — так же, как и его прикосновение к клавишам, никогда не бывает нейтрален, безразличен, пуст; он отличается от других звуков — как колокол от уличного шума своей непосредственной интенсивностью, пламенностью и насыщенной красотой <...>. Его ритм так же, как

и звук, всегда включен в его музыкальную душу — это как бы биение его живого пульса» [6, 357–358]. Можно было бы, отталкиваясь от приведенных нами известных, «классических» характеристик, явно свидетельствующих о наследовании Рахманиновым этических установок русской исполнительской культуры, обратиться к аналогиям с театральной эстетикой Станиславского, с искусством Москвина и Качалова, Шаляпина и Неждановой. Но тут, несмотря на благородство самой идеи таких параллелей, мы неизбежно оказались бы вовлеченными в круг оценочных клише и проторенных выводов.

Мы избираем иной путь и задаемся вопросами: кто он, пианист Рахманинов, по отношению к исполнительской культуре первой четверти XX века? Кто он в последнем десятилетии своей жизни? Что символизирует его исполнительское наследие для второй половины XX века?

Л. Сабанеев считал, что «Рахманинов останется на своем посту, как хранитель старых академических традиций, как хранитель музыкальных заветов эпохи Чайковского» [9, 390]. В подобных суждениях Сабанеев был не одинок. Так, по поводу авторского исполнения Этюдов-картин писали: «В нотах, то есть в напечатанных сочинениях, никакой *такой* музыки нет — это всего-навсего магия пианизма и воображение рук, в музыке же — одна пошлость и бледность рассудка» [цит. по: 1, 399]. Так в чем же заключаются эти «магия пианизма и воображение рук»?

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 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 Бузони указывал на вырождение романтических идеалов в «несколько ремесленных приемов». Выдутые фразы и их измелеченность; 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. Розенталь...<sup>1</sup>

Манера игры Рахманинова-пианиста (судя по его ранним грамзаписям) — это и несомненное присутствие исполнительского лексикона начала века, но и... де-монтаж устойчивых и привычных ценностей. Трудно отрицать, что рахманиновская исполнительская манера имеет определенное сходство с общеходовой

<sup>1</sup> Адресуем читателя 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.

исполнительской поэтикой начала века, и это провоцирует нас на поспешные выводы о салонности его искусства. Но сразу откажемся от них. И вот почему. Если его современники (в преимущественном большинстве) всячески охраняли свои границы (пусть это были уже только поверхностные оболочки унаследованных «правил», а не дух подлинно романтического артистизма), и это неизбежно влекло за собой убийственное «псевдо», то у Рахманинова этого «псевдо» как раз и нет, потому что в его интерпретациях уже нет самой претензии на «романтизм».

Здесь вступает в свои права *художественный эстетизм*. Для художника-эстета жизненная действительность, как и всклокоченная стихия чувств — нечто периферийное, необязательное; действие для него — принуждение. Воспарить над стихией бурь и натисков, сторонне их наблюдать; ощутить себя «в ином пространстве — в пространстве как чистом субстрате красочно-переливающихся форм» (Вяч. Иванов; [4, 153]) — вот это-то и апологизировал эстетизм «серебряного века». Эффект такого артистического дистанцирования представляется весьма важным.

В связи с этим обратим внимание на одну примечательную особенность эстетизма, 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 пианистические атрибуты салонного дендизма. 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. К примеру, в авторском исполнении «Польки В. Р.» (запись 1919 года)<sup>2</sup> перед нами именно точеная рахманиновская стилизация под салон начала века. Немного вульгарно, немного изнеженно. В подборе средств — всегда точно и остроумно: непомерно преувеличенные раздувания темпа, легкие сухие акцентики, пассажные пробежки, скольжения — всё имеет ценность саркастической шутки; обещания и обманы обаятельного пианистического флирта. Рахманинов доводит до предела то, что приобрело характер разменно-ходовой сомнительности и что под пальцами автора становится фактом блистательной концертной условности. Как результат — царящая над всем власть стильности. Рахманиновский эстетизм подернут едва заметной скептической усмешкой: музыкант как бы оглядывается на недавнее культурное прошлое, умиляется его поддельной красотой; в то же время он уже *по ту* сторону «бывшего» — он знает расстояние, отдаляющее фальшивый стиль от условной стилизации.

Однако рахманиновская отстраненная ирония — это лишь одна грань художественной концепции пианиста, в конечном счете, не самая существенная. Более

<sup>2</sup> Здесь и далее мы ссылаемся на наиболее авторитетное интегральное издание «Sergei Rachmaninoff. The Complete Recordings» (RCA Victor, 10 disc set 09026 61265 2).

значительным в исполнениях Рахманинова представляется принцип, выходящий на уровень артистической константы. Это — *трансформация душевно-жизненного в стиль*. Отвлеченные данности красоты, интеллектуальной изобретательности и рафинированного вкуса стоят стражами у врат этого стиля. Попробуем рассмотреть рахманиновскую исполнительскую поэтику в данном ракурсе.

Рахманинов как бы уводит нас от трафаретной патетики страстей. Его мир словно герметично замкнут для вторжения хорошо знакомых, бытующих во многих пианистических манерах послерубинштейновской эпохи, псевдоромантической чувственности, сентиментальной задушевности, либо пламенной открытости. Важна мысль Вячеслава Иванова, которая, по нашему убеждению, имеет самое непосредственное отношение к рахманиновскому исполнительскому искусству: «Сила, оздоравливающая и спасающая художественную личность в ее исканиях нового морфологического принципа своей творческой жизни, — поистине сила Аполлона как бога целителя — есть стиль. Стиль опосредован: он достигается преодолением тождества между личностью и творцом <...>. Художник, в строгом смысле, и начинается только с этого мгновения, отмеченного победой стиля» [5, 616–617].

Во имя аполлонической чистоты стиля Рахманинов «жертвует» очевидной прямизной музыкально-повествовательного — дионисийского — переживания. «Психология» в рахманиновских прочтениях как бы устранена; все под руками пианиста переплавлено в опосредованные звуковые формы. Музыкант словно созерцает их отстраненным взором.

Это дает повод к ассоциативному сравнению рахманиновского пианизма с архитектурой, в частности — стиля *art nouveau*: мы вовлечены в захватывающий процесс «плетения» изогнутых плоскостей, асимметричных конструкций с их плавными или неожиданно резкими переходами, реальными и обманчивыми перспективами — эффекты возникающих на слуху пространств подчинены у Рахманинова не прихотям психологически-витального комфорта, а именно тонким и абстрактным законам тектоники.

О мастерстве рахманиновского исполнительского формостроения говорилось много еще в русские годы его пианистической карьеры. Но более всех красноречива мысль самого Рахманинова. Брошенная им как бы вскользь, во время антракта его сольного концерта, реплика «Разве вы не заметили, что я точку упустил? Точка у меня сползла, понимаете!» — это не просто исторический курьез [10, 162]<sup>3</sup>.

Воля Рахманинова-пианиста — *воля к формостроению*, воля к звуковым образам игры форм. Надо только принять условия этой игры, чтобы понять: настоящие «персонажи» и «сюжеты» тут — именно отвлеченные звуковые формы

<sup>3</sup> По воспоминаниям Мариэтты Шагинян, Рахманинов говорил, что для него каждая исполняемая вещь — это построение с кульминационной точкой. Со слов Шагинян, Рахманинов говорил, что «надо так размерять всю массу звуков, давать глубину и силу звука в такой чистоте и постепенности, чтобы эта вершинная точка, в обладание которой музыкант должен войти как бы с величайшей естественностью, хотя на самом деле она величайшее искусство, чтобы эта точка зазвучала и засверкала <...>. Эта кульминация, в зависимости от каждой вещи, может быть и в конце ее, и в середине, может быть громкой или тихой, но исполнитель должен уметь подойти к ней с абсолютным расчетом, абсолютной точностью, потому что если она сползает, то рассыплется все построение, вещь делается рыхлой и клочковатой и донесет до слушателя не то, что должна донести». [10, 162].

в их экспрессивных ритмических биениях, в их неповторимых музыкально-синтаксических сцеплениях и агогических гиперболах. Декоративная отделка этих звучащих архитектурных конструкций безупречна. Мелодии то рассыпаются на лучистые мерцания, выявляя в каждом тоне его весомую явь, то превращаются в гибкие, выгнутые силуэты орнаментов. Эти звуковые плетения могут растворяться в педальной (весьма у Рахманинова редкой) дымке, но это также излюбленный рахманиновский беспедальный графизм, сообщающий особую рельефность метрическим сдвигам. Так Рахманинов уводит нас от инертности ожидаемого и банального. Он любит разбивать, искажать, нарушать размерность музыкального процесса. Это сочетание, казалось бы, несочетаемого как раз и определяет суть рахманиновского формотворчества, его законченную *стильность*.

Элегантная сдержанность черно-белых красок, аскетичная экономность педали при максимальной агогической рельефности и крайней экспрессии ритма — мы находим это в авторском исполнении «Юморески», «Полишинеля», в трактовке шопеновских вальсов (особенно, в записях 1919–1921 годов)... Линеарная ясность фактуры, подчеркнутая протяженностью динамических волн, и вторжения отчетливо «прорисованных» интонаций — мы слышим это в транскрипции «Колыбельной» Чайковского, в Балладе № 3 Шопена, в авторском прочтении «Баркаролы»... Ровность остинатных пульсаций и гипертрофированная выпуклость кратких фраз, динамических акцентов, локальных и мгновенных темповых торможений — в «Прялке» Мендельсона... На эффекте парадоксальных сопоставлений утяжеленных и облегченных звуковых пропорций, на «алогичных» столкновениях «крупнозернистой» — будто наблюдаемой сквозь увеличительное стекло — и отдаленно-слитной фактуры держится формальная конструкция Скерцо № 3 Шопена...

«Не все поняли рахманиновское *rubato* и *espressivo*, а между тем оно всегда находится в равновесии с основным ритмом и темпом, в контексте с основным смыслом исполняемого», — писал Метнер, вспоминая о выступлениях Рахманинова еще перед российской публикой [6, 358–359]. Действительно, торможения, шатания, оттяжки темпа, расслабления и напряжения динамики, ритма — и во всем влечение к крайностям. Конечно, такой демарш Рахманинова, судя по всему, бьющий рекорды даже на фоне псевдоромантической салонной моды раннего XX века<sup>4</sup>, вполне мог оставаться для многих концертных обывателей «не понятным». Кажется, что формальные очертания пьес вот-вот распадутся на бесформенные, хотя и очаровательные частности. Но самое интригующее в пианизме Рахманинова как раз и происходит на стыке детального и контекстуально-целого. Лишь в череде, последовании, связи, лишь в соединении одного детального

<sup>4</sup> Характерно, что среди тех, кто отдавал предпочтение агогической умеренности Иосифа Гофмана, острую реакцию могла вызвать, например, исполнительская манера Александра Зилоти, учителя Рахманинова. Так, корреспондент «Музыкального мира» в 1905 году писал о концерте Зилоти: «Все *rubato* г-на Зилоти производят впечатление, будто он вдруг полетел куда-то или, наоборот, чрезмерно затянул темп. Вообще, во всех ритмических и динамических оттенках у него мало постепенности, все изменения наступают слишком сразу». По поводу исполнения Фантазии «Скиталец» Шуберта: «Некоторые *rubato* были совершенно непонятны <...>. В теме *fugato* последней части вдруг началось такое ускорение, которое не только изменило, без всякого основания, характер музыки, но и повлекло за собой совершенную ее неясность» [3, 29].

звена с другим проясняются удивительная стройность и формальное совершенство этого «орнаментального» пианизма.

Один из лейт-принципов рахманиновского зодчества — эффект возвращений к тем агогическим, ритмическим, динамическим «неправильностям», которые поначалу воспринимаются лишь как импровизационный исполнительский каприз. Однако, повторяясь, как в системе взаимно отраженных зеркал, рахманиновские гиперболы *rubato*, *diminuendo*, *accelerando* обретают значение вовсе не деструктивных «импровизаций», а именно конструктивных формообразующих арок.

Только одна деталь в качестве примера — знаменитые рахманиновские *ritardando*, по которым безошибочно узнается почерк пианиста. В его богатом исполнительском лексиконе они становятся чем-то вроде *idée-fixe*. Совершенно очевидно, что это уже не дань затертым традициям сентиментальной чувственности, а желание эстета как бы остановить время и насладиться тем самым «чистым субстратом красочно-переливающихся форм» (вспомним слова Вяч. Иванова). Музыка как бы застывает в формах бездвижных архитектур, и гипертрофированные замедления ведут нас к этим характернейшим вневременным зияниям, образуемым внутри прочно спаянной формальной целостности. Обратим внимание, что такие «замирания времени» у Рахманинова не спонтанны, они неизменно возвращаются — «повторяются» — как раз на стыках целостной формальной конструкции, что придает этой конструкции абсолютную формальную завершенность. Таковы огромные повторяющиеся *ritardando*, в которых растворяется ритмическая субстанция мелодий (в «Менуэте» Паде-ревского); регулярные торможения в меркнушем свете тембров, истаивающие фразы, теряющиеся в безритмии (в Сарабанде из Партиты № 4 Баха, в Сонате *e-moll* «Пастораль» Скарлатти–Таузига); интонационные обороты, зависающие, словно гирлянды, в пространственном вакууме (в «Лебеде» Сен-Санса–Зилоти)... — все это суть разные лики одной и той же остановленной красоты, одного и того же созерцательного покоя, свободного от причин и следствий драматургически-сюжетной суеты.

Какой-то уникальный сплав ощущений рождают рахманиновские интерпретации: умозрительная ясность целого при экспрессии моментальных непостоянств, синтез изощренного вкуса и ригористичности, каприза и точности, фантазийной вольности и архитектурной непреклонности — вот что правит и направляет в мире этих субъективных архитектур. Но это и есть знаки рахманиновского эстетизма или (возвращаясь к определению Иванова) рахманиновского *аполлонизма*.

При всей своей уникальности исполнительский лексикон Рахманинова никак не является самоутверждающейся прихотью артистического «я» — скорее, это отрицание мелкопоместного «я»-диктата. Это та самая «система счастья», о которой говорит один из набоковских литературных героев, — «всегда присутствующая на ясном севере моего естества, всегда плывущая рядом со мной, даже сквозь меня, а все-таки вне меня»... [7, 306].

Но за этой «системой счастья» таится еще и другой смысл — переживание жизненной экзистенциальной бездны. И если это так, то рафинированный эстетизм Рахманинова есть сознательная артистическая позиция; культивированная и отстраненная стильность его исполнений — ширма, мистификация, маска, за

которой можно скрыть непреходящую тоску и боль, страх и трепет перед бездонностью реального мира и абсурдностью его неотвратимых событий. А это значит, что художнический эстетизм находит свое оправдание в отказе «здешнему» миру, в уходе в инобытие чистой художественности.

Говоря о стилевой идентичности рахманиновского исполнительского искусства, мы никак не склонны утверждать, что пианизм Рахманинова мог бы идентифицироваться как искусство уникальной, сознательно культивируемой субъективности (хотя все те «вольности» темпов, агогики, ритмической организации, казалось бы, дают к этому все основания). Надо учесть и то важное обстоятельство, что рахманиновское исполнительское искусство с годами все более эволюционирует в сторону объективности, сдержанности, а порой и едва ли не аскетизма; *эффект артистической дистанции* по отношению к эмоциональной содержательности исполняемой музыки с годами все более настойчиво заявляет о себе. Пример — сессия авторских исполнений пьес ор. 32, ор. 33, фортепианных транскрипций «Маргариток», «Сирени», записанных в начале 40-х годов. Впрочем, эта «дистанцирующая» тенденция достаточно ярко проявлялась уже в рахманиновских интерпретациях Тридцати двух вариаций Бетховена (1925), «Карнавала» Шумана (1929), Второй сонаты Шопена (1930).

Удивительно, но в таком исполнительском «взгляде со стороны» музыкальная экспрессия (например, в Сонате Шопена, в авторских прочтениях Прелюдии ор. 32 № 7 или в Этюде-картине ор. 33 № 2) не только не приглушается, но — напротив — приобретает еще большую силу эмоционального воздействия. В этом смысле исполнительское искусство Рахманинова предсказывало *будущее* исполнительской культуры, той ее ипостаси, где аполлонический культ «холодного» интеллекта, отстраненности и совершенства утверждает себя *по ту* сторону жизненных непостоянств и невротических фантазмов.

Многое в исполнительском искусстве Рахманинова еще в начале XX века и позже давало повод проницательным аналитикам пианистической культуры проводить параллель с искусством Ферруччо Бузони и Леопольда Годовского. Не удивительно, что в 1942 году Асафьев классифицировал игру Рахманинова как «насквозь современно пианистическую» [2, 31]. Любопытно, что «современность» рахманиновского почерка Асафьев прослеживал на примере интерпретаций Шопена. Как он писал, «Шопен в концертном исполнении Рахманинова — музыка в латах строгой интеллектуальной дисциплины» [там же, 31]. О «создании подлинно современного пианистического искусства» Рахманиновым, Годовским и Бузони в середине 1970-х годов писал и Д. А. Рабинович. По его наблюдению, эти мастера, «каждый идя своим путем, произвели революцию в искусстве фортепианного исполнения. Открыв новые горизонты перед пианизмом, они отбросили в безвозвратное прошлое столь влиятельные в свое время, кружившие голову публике послелистовские и послерубинштейновские псевдоромантизм, салонность, виртуозничество» [8, 195–196].

Однако имел ли Рахманинов-пианист непосредственных апологетов и премников? Едва ли. К примеру, в искусстве Бенно Моисеевича, близко общавшегося с композитором, прочтения его сочинений воспринимаются скорее, как некая калька, как нечто подражательное, вторичное. Часто сравнивают фее-рический пианизм Владимира Горовица с рахманиновским. Действительно,

запредельная — на грани магии — виртуозность Горовица может вызвать некоторые ассоциации с мастерством Рахманинова. Однако лишь до той поры, пока речь идет именно о *клавиатурном* чародействе двух гениев, о тех самых «магии пианизма и воображении рук». Но между двумя *художественными* ликами — Горовица, концертного «шоумена» (Ш. Чейпин) и Рахманинова, глубочайшего властелина «системы счастья» — пролегает непреодолимая бездна.

Или избрать нам другую траекторию, направленную в сторону светочей интеллектуального пианизма Артуро Бенедетти-Микеланджели, Святослава Рихтера, отдавая себе отчет в том, что их «системы» основаны на совсем иных исполнительских принципах и поэтиках? Не случайно же Михаил Плетнев называет своими эталонами именно Рахманинова и Бенедетти-Микеланджели... Есть о чем задуматься.

Ставя многоточие на проблеме стилевой идентичности Рахманинова, все же скажем: мир как стиль предстает здесь в значении законченного эстетического абсолюта.

Использованная литература

1. *Асафьев Б. В.* С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове / сост., редакция, комментарии и предисловие З. Апетян: в 2 т. Т. II. 4-е изд., доп. М.: Музыка, 1974. С. 384–412.
2. *Асафьев Б. В.* Шопен в воспроизведении русских композиторов // «Советская музыка». 1946. № 1. С. 31–41.
3. *Борисов А.* Московские концерты // «Музыкальный мир». 1904–1905. № 2–3. С. 28–29.
4. *Иванов Вяч. И.* Чурлянис и проблема синтеза искусств // Иванов Вяч. И. Собрание сочинений: в 4 т. / под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Т. III. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1979. С. 147–172.
5. *Иванов Вяч. И.* Манера, лицо и стиль // Иванов Вяч. И. Собрание сочинений: в 4 т. / под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Т. I. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1974. С. 615–626.
6. *Метнер Н. К.* С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. Т. II. 4-е изд., доп. М.: Музыка, 1974. С. 357–361.
7. *Набоков В.* Весна в Фиальте // Набоков В. Собрание сочинений: в 4 т. Т. IV. М.: Правда, 1990. С. 305–322.
8. *Рабинович Д. А.* Исполнитель и стиль // Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Избранные статьи. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1979. С. 103–313.
9. *Сабанеев Л.* Скрябин и Рахманинов // «Музыка». 1912. № 75. С. 390–395.
10. *Шагинян М.* Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. Т. II. 4-е изд., доп. М.: Музыка, 1974. С. 94–164.