

Владимир ЧИНАЕВ

«ЭФФЕКТ КОНТРАПУНКТА»: РУССКИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЙ КОНТЕКСТ

«Правда традиции в том, что в ее создании участвовали выдающиеся таланты. Ее ложь в том, что она среднее пропорциональное, обескрашенное, обескровленное, обезличенное. Не забывая о ее правде, отвергните ее ложь, вдохните в традицию новые жизненные силы. Не порывая с тем, что в ней есть от подлинной истины, представьте эту истину в новом свете, излучаемом огнем вашего дарования» [10: 68].

Вячеслав Каратыгин (1913) Когда мои коллеги и в России, и за ее пределами спрашивают: «Так каковы же традиции русской исполнительской школы?» — ответить не сложно. Гораздо сложнее ответить на другой вопрос: какова русская исполнительская школа сегодня? Насколько созвучны ее национальные традиции окружающей нас реальности? Неизбежность проблем тут очевидна. Это связано и с общей культурной ситуацией нашего времени, и с внутренней, сугубо профессиональной.

Мы все уже привыкли к тому, что с помощью одного щелчка компьютерной мышью редчайшие, уникальные артистические события прошлого и настоящего становятся общедоступными и сиюминутными. Но не будем обольщаться. Ведь при этом реальное бытование классической музыки как бы сжимается — ее всё более мощной альтернативой становится богатейшая и пестрая индустрия поп-культуры. Примечателен взгляд Софии Губайдулиной на данную ситуацию: «Не вижу никакой катастрофы в том, что серьезной музыкой увлекается не слишком большое число населения. Это элитарное искусство... Я считаю, что абсолютно необходимо иметь элитарную культуру. Без нее нация не

выживет... Массовая культура не должна мешать существованию элитарной... Простым большинством здесь ничего не решается» [9: 25].

Тем не менее проблема творческой самореализации современного молодого исполнителя классической музыки не снимается. Во-первых, это жесткая система международных конкурсов, диктующих свои критерии и условия, притом победа на них еще не дает гарантий выхода на сцену. Во-вторых, это не менее жесткая система менеджмента, диктующая музыканту правила той «золотой середины», которая гарантирует коммерческий успех. Наконец, в-третьих, это исчезновение исторически сложившихся национальных школ. Их специфика, как и границы между ними, размываются — возникает процесс ассимиляции, и сегодня можно говорить, скорее, о некоем «интерконтинентальном» космополитичном исполнительском мейнстриме. В 1980–90-е годы национальные школы, кажется, окончательно утратили свою идентичность. Не есть ли это историческая констатация кризиса самого понятия «школа»? Или же мы являемся свидетелями эволюции некоего принципиально нового явления?..

Генезис русской исполнительской школы. «Viribus unitis»¹

Еще в 1864 году Ханс фон Бюлов, часто выступавший на российских сценах и снискавший большой авторитет среди просвещенных любителей музыки, писал о братьях Рубинштейнах: «Что касается обоих энергичных и замечательных парней, то трудно поверить, как далеко продвинули они в короткий срок музыкальную цивилизацию» (цит. по: [5: 26]). А спустя год он же заметил в письме к другому корреспонденту, что в Москве «нет недостатка в отличных музыкантах... под непосредственным руководством [Николая] Рубинштейна и его энтузиастически действующих друзей... расцвела музыкальная жизнь, которую здесь [в Германии. — В. Ч.] мы лишь постепенно сможем организовать» (цит. по: [5: 27]).

Надо, однако, заметить, что профессиональная исполнительская школа в России возникла не «в короткий срок». Открытие Санкт-Петербургской (1862), а затем Московской (1866) консерваторий стало лишь важной вехой в становлении русской исполнительской школы, формировавшейся на протяжении всего XIX века. Существенно, что она создавалась объединенными усилиями западноевропейских и отечественных мастеров. Об интернациональных истоках русского музыкально-исполнительского профессионализма, о

¹ Объединенными усилиями (*лат.*)

деятельности в этом направлении своих современников (в частности, Николая Рубинштейна) замечательно писал музыкальный критик Г. Ларош: «В первые годы консерватории он [Н. Рубинштейн. — В. Ч.] старался привлекать к ней знаменитости иностранные... Он был чужд квасного патриотизма, но горячо любил свое отечество и верил в национальный стиль музыки и понимал стремление века, шедшего именно к торжеству национального начала... Вообще, на знамени Н. Г. Рубинштейна можно было написать “Viribus unitis”. Он всегда стремился к коалиции сил, к дружному совокупному действию на усовершенствование родного искусства» [11: 16–17]. Действительно, уже в первые годы существования столичных консерваторий факт такой «коалиции сил» был очевиден. Это был уникальный в истории сплав особенностей австрийской, английской, чешской, французской, итальянской, но прежде всего немецкой исполнительских школ.

Феномен своеобразной географической «русификации» иностранных педагогических и, шире, творческих традиций заслуживает специального исследования. Но даже в краткой статье нельзя пройти мимо ряда исторических фактов.

По широко бытующему мнению, «эру фортепиано» в истории русской музыкальной культуры открыло искусство ирландца Джона Филда, многие годы прожившего в России. На Западе его называли «дедушкой русского пианизма». Действительно, Филд привил русским меломанам начала XIX века вкус к колористическому разнообразию «поющего» фортепиано, к выразительности интонирования, к другим идеям, определившим в будущем характернейшие черты русской фортепианной школы. Но не будем забывать, что Михаил Глинка, получивший у Филда всего несколько уроков, испытывал неизменную привязанность к исполнительскому искусству и педагогике Карла Майера (кстати, получившего образование у Филда), Адольфа Гензельта и особенно Иоганна Непомука Гуммеля. Примечательно, что искусство Гуммеля Глинка ставил выше «котлетной» (его словцо) виртуозности Листа, выступавшего в Петербурге в 1842 году.

Однако наибольшую востребованность зарубежная музыкальная педагогика приобретает во второй половине XIX века — в период создания и первых десятилетий существования Петербургской и Московской консерваторий, особенно если учесть, что многие их будущие профессора до приезда в Россию уже пользовались большим интернациональным авторитетом. Так, виолончелист Бернгард Косман ряд лет провел в Париже, где играл в оркестрах «Гранд-Опера» и «Опера-Комик», исполнял сонаты Бетховена с Сигизмундом Тальбергом, участвовал вместе с Сезаром Франком в исполнении его Фортепианного трио ор. 1. Карл Клиндворт после нескольких лет обучения у Листа в Веймаре почти пятнадцать лет прожил в Англии. Но были и обратные «силы притяжения»,

когда, например, чех Фердинанд Лауб, «величайший из скрипачей»², долгие годы работал концертмейстером оркестров в Веймаре и в Берлине, а не менее прославленный венгерский скрипач Леопольд Ауэр, основоположник русской скрипичной школы, был воспитан на немецкой традиции, воспринятой им от своего легендарного учителя Йозефа Иоахима, директора и профессора берлинской Высшей школы музыки. Известны также немецкие корни Генриха Нейгауза, обучавшегося у Карла Генриха Барта и Леопольда Годовского в Берлине, затем (также у Годовского) в Венском университете музыки и исполнительского искусства; с началом Первой мировой войны Нейгауз вернулся в Россию...

Вообще, интернациональное «родословное древо», пускающее свои русские побеги из века девятнадцатого в век двадцатый, — явление уникальное в истории национальных исполнительских школ. Достаточно вспомнить, что Василий Сафонов, воспитавший Александра Скрябина и Николая Метнера, воспринял многое от пианистических школ Теодора Лешетицкого (в прошлом ученика Карла Черни) и Луи Брассена (некогда студента Лейпцигской консерватории, ученика Игнацы Мошелеса). От фортепианной школы Пауля Пабста, пожалуй наиболее яркой фигуры среди «обрусевших» немецких специалистов, родословные линии ведут к искусству Константина Игумнова и Александра Гольденвейзера. Итальянскую вокальную школу представляли приглашенные профессора Московской консерватории Джакомо Гальвани (сторонник старой школы *bel canto*) и Умберто Мазетти, давший начальную школу пения легендарным Антонине Неждановой и Надежде Обуховой...

С этой точки зрения интересны воспоминания А. Н. Амфитеатровой-Левицкой³: «Наше вокальное воспитание основывалось на традициях старой итальянской школы. ... нам давали старинные итальянские арии и романсы, которые исполнялись обязательно на итальянском языке... При таком воспитании ничего нет удивительного в том, что музыка “Евгения Онегина” сразу показалась нам новой, трудной и непонятной» (цит. по: [21: 142–143]). Налицо явный парадокс: русская, *par excellence*, музыка оперы Чайковского оказывается «трудной и непонятной».

Однако парадокс ли это? Ведь если учесть, что вокальное обучение велось преимущественно на основе итальянских певческих традиций, то это, скорее, неизбежная закономерность. Не случайно в середине 1880-х годов Ф. П. Комиссаржевский, получивший вокальное образование в Италии, призывает к необходимости «обратить

² Характеристика Германа Лароша [11: 16].

³ ³ Участвовала в премьеры оперы «Евгений Онегин» 1879 года, подготовленной студенческим коллективом Московской консерватории, в качестве одной из солисток.

строгое внимание на приготовление образованных толкователей отечественных музыкальных произведений» (цит. по: [15: 150]). Характерно, что он предпочитает работу над современным и именно русским оперным репертуаром, а также над романсами Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Римского-Корсакова.

Хотя методика Александры Александрович-Кочетовой опиралась на итальянскую школу, в работе с учениками она также обращалась к русскому оперному и камерновокальному репертуару. «Г-жа Александрова отдавала всё свое внимание широкому, открытому пению», — отмечал Чайковский [20: 128], и в этой характеристике обозначено не просто противопоставление русской народно-певческой традиции вокальной школе *bel canto*, а нечто более важное: «русифицирующие» тенденции, симптоматичные для русской культуры 1880–90-х годов. В этом смысле не случайны и характеристики столичной прессой игры В. И. Сафонова, только начавшего преподавать в Московской консерватории. 2 мая 1885 года газета «Русский курьер» писала: «Консерватория приобрела в лице его крупную артистическую силу. Г-н Сафонов выступил перед москвичами с пьесами русских авторов — черта, показавшаяся нам чрезвычайно симпатичною», а вскоре критик С. Н. Кругликов отмечал: «По-видимому, наша консерватория стремится обставить себя русскими педагогическими силами» (цит. по: [15: 144]).

Но как все-таки объяснить эту ярко обозначившуюся тенденцию? Можно было бы сказать об общей для отечественной культуры «стратегии русскости», пришедшей на смену культурному европоцентризму. Как известно, начиная с 1881 года, с момента восшествия на престол Александра III, именно такая установка возобладала не только в государственной политике России, но и в культурно-художественной сфере. «Русский стиль» обретает характер эстетической доминанты в архитектуре, изобразительном искусстве, поэзии, литературе. Архитектурные проекты Ф. Шехтеля, полотна Васнецова и Нестерова, графика Билибина, проза И. Бунина, а позже Ремизова, ранняя поэзия Н. Клюева и затем С. Есенина, центры художественно-декоративных ремесел в Абрамцево выражалиновый дух времени. Но едва ли следует связывать приметы стилизаторского движения *a la russe* с имманентными процессами в исполнительском искусстве. Более значимым кажется то, что в исполнительской культуре назрело время осмысления художественной самоидентификации. К этому шла по сути вся предшествовавшая история формирования национальных исполнительских традиций.

К концу XIX — началу XX века русская музыкально-педагогическая культура стремилась не только к обобщению опыта западноевропейских предшественников, но и, на

основе такого обобщения, к творческому утверждению собственной педагогической доктрины.

В поисках «правды чувства»

Едва ли возможна схоластически четкая систематизация этой доктрины. Даже судя по классическим трудам корифеев русского исполнительства, терминологические характеристики тех или иных художественных принципов порой эмоционально неуловимы и неоднозначны по смыслу. Тем не менее, в русских исполнительских традициях присутствует ряд позиций, позволяющих говорить об определенной общности именно школы, сколь бы ни были разнообразны индивидуальные почерки ее представителей.

В 1874 году Чайковский писал об игре Николая Рубинштейна: «У г. Рубинштейна замечательно то равновесие различных виртуозных качеств, которое ставит его вместе со старшим братом во главе современных пианистов. Необычайная сила тона и размаха умеряется удивительно мягким туше, порывистое вдохновение удерживается... глубоко объективным отношением к исполняемому; техника его стоит на высшей степени развития, но он не жертвует отделке и чистоте деталей высшей целью исполнителя — верной интерпретацией общей идеи исполняемого; словом, превосходная техника идет у него всегда об руку с художественностью и чувством меры» [21: 187]. Аналогичные черты импонировали Чайковскому и в исполнительском искусстве других его современников. «Красота, сила и певучесть тона, выразительность игры», «высокопоставленная чистота техники», «вдохновенность», «тонкая обдуманность и поэтичность в фразировке», — вот характеристики, которые давал Чайковский игре выдающихся скрипачей-современников, профессоров российских консерваторий: Лауба, Гржимали, Ауэра, Безекирского и Бродского [21: 256].

Собственно, в этих словах Чайковского как раз и прослеживаются будущие константы русской исполнительской традиции: вдохновенность — и объективность, техничность — и художественность, звуковой идеал — и интонационная выразительность, артистическая индивидуальность — и чувство меры во всем. В совокупности этих бинарных сопоставлений сосредоточена мощная энергетическая формула, действовавшая на протяжении многих последующих десятилетий.

Идея синтеза художественных и технических задач при главенстве принципа художественности определялась еще романтиком Антоном Рубинштейном, хотя идея эта сохраняла свою актуальность и в других исторических контекстах. Генрих Нейгауз (и не

только он) вкладывал в понятие исполнительской виртуозности куда более широкий смысл, чем просто владение пальцевой беглостью и эффектной бравурой. По убеждению Нейгауза, «техника — нечто гораздо более сложное и трудное. Обладание такими качествами, как беглость, чистота, даже грамотное музыкальное исполнение, само по себе еще не обеспечивает артистического исполнения, к которому приводит только настоящая, углубленная, одухотворенная работа». Ведь цель исполнения, по Нейгаузу, — в раскрытии «содержания, смысла, поэтической сущности музыки... это и есть вопрос “техники”» [16: 12, 13].

В широкое понятие исполнительской техники безусловно входит и другая «константа» русской школы: концепция инструментального звука. Причем в русской традиции это — прежде всего особое отношение к выразительности звука: наполненного, богато нюансированного, способного длиться, условно говоря, «поющего» звука.

Как писал Ауэр, «проблема, связанная с извлечением действительно красивого звука, иначе говоря — звука настолько певучего, что заставляет слушателя забыть физический процесс своего возникновения, принадлежит к числу тех проблем, разрешение которых всегда должно оставаться наиболее важной задачей для всех, кто посвящает себя скрипке» [3: 59]. Выработка глубокого, певучего тона, тончайшей звуковой нюансировки, культивирование legato — когда «один звук в другой входит» (цит. по: [1: 275]), — основы педагогики Сафонова. Сафонов не терпел «блестящих пальцев с равнодушным звуком» (цит. по: [17: 94]): главной его целью оставалось достижение осмысленно выразительного звучания. Апология звука продолжается и в теоретических воззрениях (тем более, в практической методике) Нейгауза, так же как и его предшественники, считавшего, что «главной и первой заботой всякого пианиста должна быть выработка способного к любым нюансам, “богатого” звука со всеми его бесчисленными градациями». Причем «то, что на нас действует как прекрасный звук, есть на самом деле нечто гораздо большее, — это выразительность исполнения» [16: 80–81].

Природа инструментального звучания возвышается здесь до категории эстетической, если не философской: «Звук есть сама материя музыки. Облагораживая и совершенствуя его, мы поднимаем самую музыку на большую высоту» [16: 69]. И, что характерно, звук при этом связывается с исполнительской индивидуальностью, а не становится некой абстрактной величиной. Он «персонифицируется» и как бы адресуется непосредственно личности исполнителя: «Работа над звуком есть самая трудная работа, так как тесно связана со слуховыми и — будем откровенны — душевными качествами ученика» [16: 68].

Но в русской инструментальной концепции звука есть еще одна составляющая: это его ассоциирование с вокальным искусством. Еще Антон Рубинштейн говорил: «Я сидел часами за роялем, стараясь уподобить свою фразировку на фортепиано фразировке голоса Рубини» (цит. по: [19: 198]). О «вокальной» стихии инструментального звучания много размышляли и в XX веке; «пения» на инструменте добивались фактически все корифеи русской школы. Дмитрий Цыганов, например, в своей скрипичной технике (по его словам) многое воспринял от русских певцов: Ф. Шаляпина, А. Неждановой, Л. Собинова; Нейгауз, объясняя приемы и характер пианистического туше, неоднократно упоминал Джильи, Карузо. Едва ли не афоризмом стали его слова: «Я буду стремиться всеми силами и, несмотря на все препятствия, буду добиваться пения, пения и пения!» [16: 152]⁴.

Однако правомерен вопрос: разве не стояла проблема работы над звуком и в других исполнительских школах? Безусловно, да! Разве нас не восхищает этот удивительный — точный и тонкий, безукоризненно «режиссерски» выстроенный, по-особому красивый в своем аскетизме — звук у Вальтера Гизекинга, Вильгельма Кемпфа? Или неизменно изящный, богато артикулированный и при этом утонченный, обладающий своей эстетикой красоты звук у Маргерит Лонг, Альфреда Корто или Робера Казадезюса?..

Конечно. Всё это так. Но здесь я на какой-то момент отвлекусь от сугубо профессиональной проблематики и приведу удивительные слова Александра Блока, когда в связи с поэзией он произносит такую сентенцию: «Звук принят в душу». И далее Блок размышляет: «Звуки и слова должны образовать единую гармонию. Это — область мастерства. Мастерство требует вдохновения. Чем труднее рождение звука, тем более ясную форму стремится он принять, тем он протяжней и гармоничней, тем неотступнее преследует он человеческий слух» [6: 384].

По-моему, можно говорить об интересной и непростой связи между мыслью Блока и исполнительской природой именно русского — «поющего», «очеловеченного» звука. Определенная общность творческих предпосылок кажется очевидной.

В чем же эта общность? Думаю, она в глубоком эмоционально-психологическом подтексте, который присутствует во всем: от характера звучания, его интонационной окраски и тончайшей нюансировки до раскрытия целостного образно-эмоционального содержания произведения.

⁴ Правда, как известно, Владимир Софроницкий иронизировал по поводу имитации голосов *bel canto* на рояле. «Нет ничего хуже итальянских теноров и сопрано на рояле. Рояль должен звучать, ну, наконец, говорить, а петь нужно уметь в Большом театре!» [7: 117].

Замечательно разъяснял музыкальный феномен «звука, принятого в душу» Борис Асафьев: «Процесс очеловечения инструментализма нельзя понимать грубо, как подражание человеческому голосу; не подражание, не имитация, а поиски в инструментах выразительности и эмоционального тепла, свойственного человеческому голосу, — вот в чем сущность указанного процесса». «Если не воспитать в себе до совершенства “вокального”, т. е. “весомого”, ощущения напряженности интервалов в их взаимосвязи, их упругости, их сопротивления, нельзя понять, “что такое интонация в музыке”» [2: 220–221, 226]. Асафьев приходит к безусловному для него выводу: «без интонирования и вне интонирования музыки нет»; «ритм и интонация являются главными проводниками музыкальной выразительности и убедительности» [2: 198, 260].

Константин Игумнов уже совсем вплотную подходит к интонационной выразительности, связывая интонационность с конкретными исполнительскими задачами. По воспоминаниям его воспитанника Якова Мильштейна, «Игумнов прямо говорил, что “основным при изучении музыкального произведения считает интонацию”, что от “умения передать интонационный смысл произведения” во многом зависит содержательность исполнения. <...> ...Интонирование раскрывает отдельные “душевные оттенки”, отдельные черточки наших переживаний; оно помогает “произнести” те “слова”, которые составляют “язык музыки”...» [14: 313].

Отсюда и проблема «исполнительского дыхания» — первостепенно важной задачи, которую решали в своих интерпретаторских концепциях и Александр Гольденвейзер, и Константин Игумнов, а позже Евгений Тимакин, Эмиль Гилельс и многие другие. «Живое дыхание, по Гольденвейзеру, является “нервом” всякого выразительного исполнения» [13: 121].

Игумнов, в свою очередь, понимал «органическую связь музыкальной речи» [13: 57] не столько в искусстве самоценной фразировки, сколько в умении наполнить музыкальную фразу психологически мотивированным смыслом. «Надо понимать не только то, что есть фраза, — говорил он, — но и то, что есть мысли, которые этими фразами выражаются» [14: 317]. О «глубине переживаний, ощущении живого пульса движения музыкальной ткани» говорил и Евгений Тимакин [18: 87]. Пианистическое искусство его ученика Михаила Плетнева является тому ярким подтверждением. И не это ли свойство психологически окрашенного звука, равно как и молчания (длительных цезур, пауз), в котором происходит

«трудное рождение звука», определяет «природу пианистического вслушивания» в искусстве Эмиля Гилельса?⁵

Звучание — интонация — выразительность исполнительской «речи». Из этой триады невозможно исключить ни одно звено. И если вникнуть в мысли рыцарей русской школы, речь тут идет о той самой «душе», поэтическое выражение которой Блок видит в нерасторжимости «звука и слова», образующих «единую гармонию». И ведь именно это гармоничное единство психологической выразительности и средств, дающих ей концертно-сценическую жизнь, становится определяющим критерием артистической правды чувства. Есть у Федора Шаляпина слова, которые, по-моему, определяют этот феномен бесспорно: «Никак не могу вообразить и признать возможным, чтобы могла когда-нибудь одряхлеть та бессмертная традиция, которая в фокусе сцены ставит живую личность актера, душу человека»; «Можно по-разному понимать, что такое красота. Каждый может иметь на этот счет свое особое мнение. Но о том, что такое правда чувства, спорить нельзя. Она очевидна и осязаема. Двух правд чувства не бывает» [22: 138, 112].

Поднимемся над частностями профессионального ремесла и постараемся вникнуть в этическую подоснову русской исполнительской традиции. Ее суть — в выражении той самой «правды чувства», о которой говорит Шаляпин. Воспитание индивидуальной и неповторимой артистической личности в конце концов и имеет своей целью именно это движение к сценической правде чувства.

«Золотая середина» vs. «дискуссионность»

Но здесь, однако, и возникают скрытые или явные противоречия между благородными целями, поставленными во главу угла русской школы еще в XIX веке, и реалиями исполнительской культуры нашего времени. Еще в 1960-е годы Давид Ойстрах высказывал проницательную мысль об угасании традиции: «Конечно, у традиции свой круг жизни, как и у все-го существующего. Она живет, стареет, лишается внутренней энергии... Ее формы застывают, грубеют, я бы сказал — автоматизируются. Вот тут-то, — продолжает с явной оптимистической надеждой Ойстрах, — и должна проявляться сила дарования исполнителя, его смелость художника, его критическое чутье, чувство эстетического отбора» (цит. по: [23: 64]).

⁵ Именно об этом, в связи с Гилельсом, размышляет Валерий Афанасьев (см.: [4: 226]).

Но именно критическое чутье и чувство эстетического отбора, касается ли это репертуара или подходов к интерпретаторским решениям, оказывается наиболее слабыми звеньями в исполнительском искусстве современной генерации. В середине 1990-х годов мысль Веры Горностаевой уже не столь оптимистична. Реагируя на характерный симптом нашего времени, наследница нейгаузовской школы пишет: «Так происходит подмена: школа превращается в школярство, традиция — в штамп. Профессионализм становится самоцелью... Профессионализм, не имеющий подлинного золотого запаса, личностного начала» [8: 33].

Проблема, обозначенная Горностаевой, выходит за пределы какой-либо локальной школы: в эпоху интерконтинентального музыкально-исполнительского стиля она обрела универсальность. Нельзя не прислушаться к словам Валерия Афанасьева: «В то время, когда жил Софроницкий, было возможно получить признание, будучи очень интересным, сильным артистом... Был бы возможен Софроницкий сейчас, заметили бы его? Наверное, заметили бы, но на совершенно другом уровне. Мог ли он подействовать сейчас на людей? Не знаю. Так, как играют сегодня, Софроницкий не играл, и это большое счастье» [4: 222].

Так как же играют сегодня? Думаю, главный парадокс нашего времени — в торжестве «золотой середины». Артистический риск, непохожесть, инаковость музыкантского облика — собственно, того, что мы и связываем с понятием артистической индивидуальности, — попросту опасны, когда речь идет о быстром и успешном продвижении в исполнительской карьере. В поисках «золотой середины», в стремлении к стерильной чистоте и точности исполнения, к профессиональной «безгрешности» и безликому, усредненному «совершенству» артистическая индивидуальность и субъективное ощущение музыки приглушаются; «правда чувства» в таком контексте может оказаться даже помехой, и ничто не кроется за «безжизненной глянцевостью» профессионализма. «Отсутствие разнообразия. Ничто не выделяется. Ничто не нарушает приятного и успокаивающего течения музыки», — так определяет «краеугольные камни» современного исполнительства наш современник Валерий Афанасьев [4: 238].

Об искушении таким добровольным отказом от собственной индивидуальности ради «добропорядочности» исполнения, о «стандартизированных» интерпретациях говорили и в пору расцвета русской школы (1930–60-е годы). Но тогда наши корифеи расценивали это, скорее, как негативное исключение из правил. Не стоит забывать о том, что в те времена был совсем иной, по сравнению с современным, артистический фон концертной жизни; общеизвестно, что у сценического бытования классической музыки был богатый творческий контекст.

Что же изменилось с тех пор? Стала ли новая репертуарная политика стилистически более разнообразной? Безусловно, да. И тут можно было бы высказать скептическое суждение о том, что традиции русской школы были «спровоцированы» тем репертуаром (преимущественно романтическим), когда они только формировались, не более того. В контексте новых композиторских техник XX века — сериализма, алеаторики, минимализма, «новой простоты» и др. — такие традиционные исполнительские константы, как нарративность, психологическая мотивировка интонирования и др., более не действуют. С другой стороны, примечателен феномен аутентичной интерпретации, ставший особенно актуальным во второй половине XX века: на сцену возвращаются старинные инструменты и техники игры на них.

В этих обстоятельствах былая унифицированная концепция «поющего» инструментального звука если не нивелируется, то обретает совсем иные эстетические критерии, и, что в нашем случае особенно важно, традиционная концепция звука становится более дифференцированной и многоплановой. Красноречивы слова Алексея Любимова, в чьем амплу названные явления находят безусловное подтверждение: «XX век раскрывался передо мной как череда бесконечно разнообразных явлений, как музыка совершенно разных стилей. Надо сказать, что рядом с этим многоцветьем стилей XIX век казался мне тогда [в 1970–80-е годы. — В. Ч.] какой-то общей романтической картинкой, некоей общей формулой чувствительности. XX же век предстал как выражение самых разных эмоциональных жестов, начиная от крайней сдержанности, почти небытийности (Веберн), и кончая чем-то сверхэмоциональным (Берио, Лигети)...» [12: 55].

Дело, однако, не только и не столько в этих музыкально-стилевых и связанных с ними исполнительских эволюциях нашей эпохи. Ведь и новая музыка, и аутентичное исполнительство остаются в довольно узких рамках избранного слушательского круга. Если же речь идет о «классическом» типе концертирования, — надо сказать, наиболее предпочтительном среди меломанов, — то здесь за последние десятилетия вроде бы ничего не изменилось. Культ «золотой середины» продолжает свое слишком устойчивое и мнимо благополучное существование.

По-моему, обрисовка современной ситуации, как ее видит Любимов, принципиально верна, когда он говорит о неизменной привязанности публики к тиражируемой из концерта в концерт тривиальности, а со стороны музыкальной индустрии — к строгой консервативности. «Менеджеры, фирмы грамзаписи создают лишь некую видимость разнообразия... Неожиданностей быть не должно. ...Отсюда стремление к удобству и совершенству исполнения, недоверие или отрицание всякой “корявости”». Нельзя не

согласиться и с тем, что современный музыкальный мир «несомненно поражен болезнью нормативности, усредненности». И это не только диагноз. То, что происходит, Любимов называет «трагедией, которая разворачивается в современной культуре» [12: 71–74; курсив мой. — В. Ч.].

Действительно, в игре весьма и весьма многих пианистов всё определяет бесспорность, воспитанная на самых значимых русских традициях пианистического ремесла. Тем не менее, слушателя не покидает ощущение *deja vu*: за эффектно поданными оболочками музыкальной интерпретации глубоко скрыты исполнительские штампы и «добропорядочность» чего-то хорошо знакомого и на самом деле тривиального. Можно было бы назвать немало имен, среди которых будут и представители молодого поколения.

Актуальность этой темы еще ждет аналитических размышлений современных критиков. Сейчас, однако, важно сказать о другом. Более полувека назад Владимир Софроницкий как-то заметил: «Для меня самая большая похвала, когда говорят, что мое исполнение дискуссионно» [7: 9]. В современных условиях, когда среди массового слушателя более популярен приоритет «золотой середины», мысль Губайдулиной об элитарности серьезного искусства надо адресовать именно «дискуссионным исполнениям», а точнее — артистическому инакомыслию, той «смелости художника», к которой призывал Давид Ойстрах.

В этом смысле столь разные Валерий Афанасьев, Алексей Любимов (и не только они) безусловно обладают такой смелостью риска и волей к инакомыслию. По поводу философии дзэн-буддизма, воспринятой Любимовым сквозь эстетику Кейджа, пианист говорит об «абсолютном бесстрашии и неподвзятости, с какими эта философия умеет смотреть на жизненные и музыкальные события... Непредвзято еще и в том плане, что она может устраниваться от тех условных глупостей, которыми обрастает любая традиция» [12: 58]. Непредвзятость и есть та сила противостояния «золотой середине» с ее ложными величинами и мнимым пиететом перед прошлым. Да, именно: «У прошлого — своя конфигурация; не всякий инстинкт, не всякая виртуозность, не всякое вдохновение принимает она с распростертыми объятиями, — говорит Валерий Афанасьев. — Не что иное, как опыт и знание, предоставляют нам ключ к разгадке прошлого...» [4: 212].

Талант инакомыслия в синтезе с опытом и знанием я называл бы «эффектом контрапункта», подразумевая новый исполнительский взгляд на хорошо известное. «Эффект контрапункта» возникает тогда, когда встречаются друг с другом, образуют внутренне непротиворечивую эстетическую полифонию классическое знание, школа, наконец традиция и неортодоксальное, свободное от трафаретов и клише мироощущение

музыканта. Встречное движение, синтез одного и другого ведут к креативному утверждению новых смыслов в исполнительском искусстве. Сколь бы ни были «субъективны» и «дискуссионны» такие интерпретаторские решения, они дают шанс иным, далеким от академизма и зачастую непредсказуемым перспективам в современных исполнительских процессах, и вместе с тем открывают «второе дыхание» тому, что мы, не слишком веря в их жизнеспособность, привычно называем традицией.

Литература

1. Алексеев А. Д. Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма. М., 1948.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
3. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965.
4. Афанасьев В. Что такое музыка? / Эссе. Мемуары. Стихи. М., 2007.
5. Баренбойм Л. Николай Григорьевич Рубинштейн. История жизни и деятельности. М., 1982.
6. Блок А. А. О назначении поэта // Александр Блок о литературе. М., 1989. С. 381–386.
7. Воспоминания о В. В. Софроницком. М., 1982.
8. Горностаева В. В. Два часа после концерта. Дубна, 1995.
9. Губайдулина С. «Есть музыка над нами...» // Огонек. 1989, № 9. С. 25.
10. Каратыгин В. Г. Музыкальная драма (о постановке «Бориса Годунова») // Аполлон. 1913, № 8. С. 67–68.
11. Ларош Г. Н. Г. Рубинштейн // Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966. С. 16–17.
12. Любимов А. Вкус к подлинности / Интервью с А. Ф. Хитруком // Хитрук А. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. М., 2007. С. 42–77.
13. Мастера советской пианистической школы. Очерки. М., 1954.
14. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. М., 1975.
15. Московская консерватория. 1866–1966. М., 1966.
16. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1982.
17. Равичер Я. И. Василий Ильич Сафонов. М., 1959.
18. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. М., 1989.
19. Цыпин Г. М. Музыкальная педагогика и исполнительство. М., 2011.
20. Чайковский _____ П. И. Музыкально-критические статьи. Л., 1986.

21. Чайковский и театр. М., 1940.
22. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах: Роман. М., 1989.
23. Ямпольский И. М. Давид Ойстрах. М., 1964. __