

УДК 781.6+785.6+786.2

Загладько А.А.

КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ЧЕТВЕРТОГО ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА С. РАХМАНИНОВА

Стаття присвячена аналізу редакцій останнього фортепіанного концерту композитора з точки зору виявлення композиційно-драматургічної єдності твору. Крізь призму моделі «композитор – виконавець» простежуються особливості авторської виконавської інтерпретації Четвертого концерту.

Ключові слова: фортепіанний концерт, композитор-виконавець, інтерпретація, психологічна установка, драматургія.

Как известно, исполнительская и композиторская сферы творчества С. Рахманинова тесно взаимосвязаны и дополняют друг друга. Рахманинов-композитор писал музыку "себе по руке"¹, а Рахманинов-пианист был лучшим интерпретатором собственных сочинений.

Одним из наиболее показательных жанров, демонстрирующих "спаянность" двуединого творческого процесса С. Рахманинова, стал фортепианный концерт, воплотивший фресковую манеру игры, оркестральную трактовку фортепиано и концертность как главные свойства его пианизма. Об особой расположенности композитора к концертному жанру свидетельствует следующее его высказывание: "...наибольшие успехи и наибольшее личное удовольствие мне доставляют концерты с аккомпанементом оркестра <...> Научился теперь играть и чужие концерты, например, Листа, Чайковского, Скрябина и т.д. Могу играть по два концерта в вечер, т.е. один – свой, один – чужой"².

Как жанр, непосредственно обращённый к широкой аудитории и обладающий особой коммуникативной открытостью, фортепианный концерт становится уникальным явлением в судьбе композиторов-пианистов: будучи своеобразным "портретом" творца, он помогает осознать специфику как композиторского, так и исполнительского его стиля. Достаточно вспомнить в этой связи имена В. А. Моцарта, Ф. Листа, А. Рубинштейна, С. Рахманинова, А. Скрябина, Н. Метнера, С. Прокофьева и др. По мнению Л. Оборина, "композиция пробуждала в них особые творческие силы, обуславливала огромную притягательную силу, магнетизм их искусства"³.

Фортепианные концерты создавались в каждый из периодов жизнетворчества С. Рахманинова. Известно, что среди четырёх концертов Второй и

¹ Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя / Н. Кашкадамова. – Л.: КІНПАТРИ ЛТД, 2014. – С. 64.

² Письмо С.В. Рахманинова М.И. Альтшуллеру (26 марта 1918 г.) // Рахманинов С. Литературное наследие. В 3т. - Т. 2. Письма. – М.: Советский композитор, 1980. – С. 106.

³ Оборин Л. Композитор-исполнитель // Вопросы фортепианного искусства. Вып. 3. – М.: Музыка, 1973. – С. 139–140.

Третий стали особо востребованы как слушателями, так и исполнителями. Причины популярности этих произведений – открытая эмоциональность, щедрость мелодики, соответствующей "интонационному фонду" своей эпохи (Б. Асафьев), богатство "многослойной" фортепианной фактуры, позволяющей исполнителю проявить виртуозные качества и умение по-своему "озвучить" каждый фактурный пласт. Всё названное обуславливает коммуникативную открытость и некую психологическую комфортность названных концертов, отвечающих внутренним запросам как исполнителя, так и публики.

Будучи репрезентантом позднего стиля С. Рахманинова Четвёртый концерт по многим показателям не вписывается в координаты классического жанра и лишён былой непосредственности высказывания и полнокровной чувственной прелести, что существенно отличает его от предыдущих по колориту и манере изложения.

Причины такой «модуляции» заключаются во многих обстоятельствах, среди которых - эмиграция, сопряжённая с тяжёлым вхождением в иную культурную среду, смена творческих ориентиров, когда преимущественно композиторская деятельность заменяется приоритетно исполнительской, а также подавленное психологическое состояние композитора. Свидетельством наступившего творческого кризиса С. Рахманинова является его известное высказывание: *"Лишившись Родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, не остаётся желания творить, не остаётся иных утешений, кроме нерушимого безмолвия неотравоженных воспоминаний"*¹.

Всё это во многом объясняет преобладание мрачной образной сферы Четвёртого концерта, которая, наряду с графичностью и скупостью фактуры, и стала причиной меньшей исполнительской востребованности опуса.

Рассмотрение интонационно-драматургической специфики Четвёртого фортепианного концерта С. Рахманинова – как в контексте истории жанра, так и в творчестве композитора-исполнителя – определяет *цель* данной статьи. Названная цель исследования предполагает решение следующих *задач*:

- выявить причины меньшей исполнительской востребованности Четвёртого концерта;

- обозначить интонационно-драматургические факторы, способствующие цельности композиции рассматриваемого произведения.

Судя по продолжительности процесса создания Четвёртого концерта, он обладал для С. Рахманинова особым магнетизмом. В этом аспекте важен тот факт, что ни одно из сочинений композитора не имеет столь сложной и длинной «биографии», стольких переделок и столь выразительных крайних

¹ С. Рахманинов. Композитор как интерпретатор // Рахманинов С. Литературное наследие. В 3т. - Т.1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. – М.: Советский композитор, 1978. – С. 131.

дат – от 1914 до 1941 года, считая от возникновения замысла до последней редакции. Столь долговременное внимание автора к Четвёртому концерту объяснялось, как представляется, поиском его наибольшей художественной и композиционно-драматургической убедительности и цельности.

Обозначим детально основные эпизоды «жизни» Четвёртого концерта – от его зарождения до окончательной третьей редакции.

Работу над концертом С. Рахманинов начал перед Первой мировой войной, а к 1917 году концерт уже существовал в эскизах. Последующая затем эмиграция рождает творческий кризис и продолжительный период молчания: рукопись концерта датируется 1 января – 25 августа 1926 года. Однако автор крайне недоволен результатом. В письме к Н. Метнеру, С. Рахманинов пишет о жутких длиннотах и драматургических просчётах концерта: *"Взглянув на объём его (110 страниц), я пришёл в ужас! Из малодушия до сих пор не примерял его на время. Вероятно, будет исполняться как "Ring"¹ несколько вечеров сряду <...> По-видимому, всё дело в третьей части. Что-то я там нагородил! В мыслях начал отыскивать купюры <...> Кроме того, заметил "глазами", что оркестр почти совсем не молчит, что считаю большим пороком. Это значит не концерт для фортепиано, а концерт для фортепиано и оркестра"*².

Следующий этап формирования Четвёртого концерта – исполнительское рождение данного сочинения, премьеры которого состоялась 18 марта 1927 года в Филадельфии в авторском исполнении. Концерт, хорошо принятый публикой, критика не оценила, подтвердив непонимание образной сути произведения такими пассажами, как *"типичный XIX век в духе Чайковского"*, *"наивный камуфляж целотонных гамм со случайно диссонирующими гармониями"*, *"супер-салонность в духе мадам Сесиль Шаминад"*³.

Убитый неприятием критики⁴, С. Рахманинов больше не играл первоначальную версию концерта, а вновь сел за корректуру. Переработанная партитура концерта была опубликована в 1928 году и именовалась, что важно, "первой редакцией". Первоначальная же версия сохранилась в виде рукописной партитуры с подписанным фортепианным переложением оркестровой партии. В уже изменённом виде, соответствующем первой печатной редакции, автор исполнял концерт несколько раз в Европе (Лондон – ноябрь 1929 года; Гаага, Амстердам, Париж, Берлин – ноябрь–декабрь 1930 года).

В СССР отношение к Четвёртому концерту было неоднозначным. Известно, что он не сразу завоевал сердца слушателей и исполнителей. Типична в этом плане реакция А. Гольденвейзера, написавшего в дневнике: *"Я*

¹ Ring – с нем. *кольцо*. Имеется в виду тетралогия Р. Вагнера «Кольцо нибелунгов».

² Письмо С.В. Рахманинова Н.К. Метнеру (9 сентября 1926 г.) // Рахманинов С. Литературное наследие. В 3 т. – Т. 2. Письма. – М.: Советский композитор, 1980. – С. 197–198.

³ Брянцева В. С. Рахманинов / В. Брянцева. – М.: Советский композитор, 1976. – С. 530.

⁴ В данном случае вспоминается премьеры Первой симфонии С. Рахманинова.

что-то охладел к Четвёртому концерту Рахманинова. Чудесные в нём есть вещи, а в целом не впечатляет. Что-то есть всё-таки вымученное в нём"¹.

Следующая страница биографии концерта – его «вторая редакция» (по сути – третья). Для понимания её специфики вспомним о том, что С. Рахманинов неоднократно делал вторые редакции своих произведений, свидетельство чему – Первый фортепианный концерт, Вторая соната для фортепиано, Вариации на тему Ф. Шопена и пр. Важно, что новая версия, созданная на значительном временном расстоянии, всегда становилась более компактной, драматургически чёткой, филигранно отточенной в деталях. Четвёртый концерт не стал исключением, о чём свидетельствует история создания рассматриваемой второй редакции.

Любопытна история создания данной редакции. Летом 1941 года С. Рахманинов находился в Лонг-Айленде, на даче. Известие о вторжении в СССР гитлеровских войск страшным образом потрясло его. В такой психологической ауре и была рождена новая редакция концерта, созданная в разгар Второй мировой войны. Последняя редакция воспринимается как художественный документ эпохи и показатель тяжёлого эмоционально-психологического состояния С. Рахманинова. Можем смело сказать, что названные историко-психологические обстоятельства во многом обусловили как острейшую драматургическую конфликтность и трагедийный накал, так и антагонистические образные контрасты музыки.

Новую редакцию Четвёртого концерта С. Рахманинов исполнял в Филадельфии и Чикаго. Тем не менее, и эта версия, в которой концерт утвердился в исполнительской практике, не была признана критиками.

Главным фактором, определяющим специфику двух редакций Четвёртого концерта и позволяющим говорить о процессе поиска его композиционно-драматургического единства, является трактовка финала. Во второй редакции в репризе-коде третьей части (финала) вместо побочной партии – одной из немногих светлых тем концерта – звучит героико-драматическая главная партия первой части, что, с одной стороны способствует арочности и, как следствие, цельности композиции, а с другой – ставит смысловой акцент на драматичной развязке произведения. Кроме того, в этом итоговом проведении главная тема первой части звучит трагически искажённо, свидетельством чему являются:

1) изложение главной партии в уменьшении и *Pesante*, что задаёт музыкальному движению механистичность и агрессивность;

¹ Цит. По: Долинская Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. – М.: Композитор, 2006. – С. 427.

2) тема в значительной мере драматизируется: мелодия главной партии, обильно насыщенная хроматизмами, звучит в сопровождении альтерированных аккордов, что придает ей надломленный и неустойчивый характер.

Среди других факторов, обусловивших композиционно-драматургическую специфику концерта в его второй редакции, отметим следующие:

- Главная партия первой части – сквозная тема концерта, позволяющая трактовать её интонационную сущность как *монотематическую* (тема проходит как в основном, так и в трансформированном виде), что способствует драматургической цельности сочинения.

- *Эпико-драматический тип драматургии* Четвёртого фортепианного концерта. Среди основных образных сфер, которые способствуют активной семантизации материала, можно обозначить три: героико-драматическая тема героя, лирико-созерцательная сфера и образы зла, антагонистическая сфера. Лирическая сфера символизирует прошедшее время, любовь художника к родной земле. Антагонистом ей служит «настоящее» время, репрезентированное скерцозным модусом, джазовыми ритмами, острыми акцентами и механичным движением. Заметим, что подобное «соотношение сил» - типичная черта именно поздних опусов С. Рахманинова.

- «Раздвоение» эстетической сущности образа, порождающее полярные интонационно-смысловые феномены, – ещё одно свойство драматургии концерта. Здесь важны тематические переключки. Примечательна в данном случае отмеченная трансформация Главной партии в финале (её образный модус изменён на противоположный).

- Выдвижение на первый план такого нового для композитора качества, как *микротематизм*¹, при котором концентрированные, не свойственные преждему С. Рахманинову интонационные формулы обретают самостоятельное тематическое значение. В мелодике С. Рахманинова прежде можно было наблюдать, наряду с протяжёнными темами, лишь тенденцию к кристаллизации отдельных звеньев-интонаций, звучащих на фоне многозвучной фигурации. В позднем творчестве С. Рахманинова этот принцип получил своё окончательное выражение: мелодия оказалась расщеплённой не на мотивы, фразы и предложения, а на краткие интонационные сегменты, которые приобретают семантический смысл.

- Наряду с перечисленными факторами, определяющими композиционно-драматургическую специфику Четвёртого концерта, следует отметить особую *символичность*, свойственную поздним опусам С. Рахманинова в целом. Здесь встречаются барочные риторические фигуры, секвенция *Dies*

¹ Вспомним в данном случае высказывание И. Репина по поводу ре-мажорной прелюдии С. Рахманинова «Озеро в весеннем разливе, весеннее половодье».

Грае, тематические аллюзии к другим произведениям, в частности, ко Второму концерту самого С. Рахманинова, концерту ля минор Р. Шумана.

Особого внимания заслуживает проблема трактовки жанра фортепианного концерта в рассматриваемом сочинении. Во многом продолжая романтическую традицию, репрезентирующую жанр концерта в симфонизированном виде, С. Рахманинов значительно усиливает эту тенденцию, что приводит, с одной стороны, к большей цельности, стремительности и концентрированности развития Четвёртого концерта, а с другой – к исчезновению таких чисто концертных признаков, как двойная экспозиция материала, каденция солиста и диалог основных партий.

Сложная история создания концерта не могла не сказаться на его цельности. На наш взгляд, этот фактор является наиболее уязвимым в процессе исполнительской реализации концерта: именно здесь пианисту необходимо проявить умение убедительно выстроить форму и облегчить тем самым слушательское восприятие концерта (особенно трудна в этом плане третья часть, страдающая определённой рыхлостью и клочковатостью, что не ощущается, тем не менее, в интерпретации автора).

Для понимания сущности исполнительства С. Рахманинова в архитектурной сфере обратимся к теории Д. Кирнарской¹, объясняющей специфику композиторской деятельности на уровне создания формы. По мнению учёного, у истоков композиторского дарования стоят музыкально-творческая потребность, музыкально-продуктивная способность и архитектурный слух. Первое стимулирует появление симультанного образа будущего произведения, формирование его замысла. Музыкально-продуктивная способность отбирает все необходимые для творчества музыкальные элементы и способы их сочленения. Архитектурный же слух контролирует внутреннюю логику развития музыкальной мысли, интуитивно ощущает соответствие частей и целого.

Исполнительский же талант, который, по мнению исследовательницы, филогенетически связан с даром композитора, характеризуется такими способностями как: виртуозная одарённость, артистизм и личностные качества (твёрдость духа, мужество и терпение). Несмотря на различия, сущность одарённости исполнителя состоит в способности стать *соавтором* композитора. В случае с Четвёртым фортепианным концертом мы имеем уникальный композиторско-исполнительский синтез в лице самого С. Рахманинова, порождающий необычайно цельные и выверенные интерпретации, которые служили эталоном для всех последующих исполнителей. Двуетельная сущность композитора-исполнителя позволяла выявить наиболее сильные, яркие стороны произведения и преодолеть некоторую растянутость и "клочковатость" формы концерта.

¹ Кирнарская Д. Психология специальных способностей./ Д. Кирнарская. – М.: Классика-XXI, 2004. – 496 с.

Особого рассмотрения заслуживает проблема *исполнительской интерпретации* концерта. Четвёртый концерт С. Рахманинова ставит перед пианистом немало задач. Среди них – способность к осознанному «мышлению звуками», интеллектуальное постижение концерта, наличие у интерпретатора определённой зрелости, жизненного опыта и философичности. И всё это – наряду с совершенным владением инструментом и артистизмом. Исполнитель должен стараться приблизиться к масштабу личности автора. И это, в случае с С. Рахманиновым, оказывается непросто (вспомним высказывание В. Горностаевой о конкурсе пианистов им. С.В. Рахманинова: «Впечатление, будто один за другим выходили карлики и примеряли на себя костюм великана»)¹.

Немаловажную роль в процессе постижения авторского замысла играет наличие у исполнителя т.н. психологической установки. Согласно концепции Д. Узнадзе, установка – *"это целостное состояние готовности, предрасположенности субъекта к деятельности, возникающее при потребности актуально действующей у данного субъекта и объективной ситуации удовлетворения этой потребности"*². Установка исполнителя является творческой, т.е. связана с креативными потребностями и мотивами личности. Кроме того, тип личности, особенности темперамента и характера исполнителя нередко предопределяют обращение к тому или иному произведению.

Четвёртый концерт, в отличие от предыдущих, требует более рассудочного подхода, длительного размышления и дистанцированности от процесса игры. Не случайно итальянский пианист А.Б. Микеланджели, исполнительство которого отличается холодным совершенством и строгим вкусом, из всех концертов С. Рахманинова остановил свой выбор именно на Четвёртом. Поздний стиль С. Рахманинова, с его некоторой рафинированностью и графичностью письма, оказался близок исполнительскому кредо А.Б. Микеланджели.

Всё вышесказанное позволяет прийти к следующим выводам:

1. Модель «композитор-исполнитель» работала на постоянную коррекцию замысла произведения в плане усовершенствования и обретения композиционно-драматургического единства – как самой идеи сочинения, так и его исполнительской реализации. Исполняя свои опусы на протяжении ряда лет, С. Рахманинов неизбежно совершенствовал их трактовку как пианист, что, в свою очередь, служило импульсом для внесения в них текстовых изменений. Именно потому рахманиновское

¹ Ганзбург Г. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // Музыкальная академия. – 2003. – № 3. – С. 171.

² Чехунина А. Роль психологической установки в музыкальной деятельности [Электронный ресурс] / А. Чехунина. Режим доступа: http://www.rusnauka.com/25_DN_2008/MusicaAndLife/29101.doc.htm

исполнение собственных сочинений можно интерпретировать не только как итог многолетней работы пианиста, но и как результат значительных композиторских усилий. В этом плане можно говорить о параллельности путей эволюции Рахманинова-композитора и Рахманинова-пианиста.

2. В значительной мере композиционно-драматургическая специфика Четвёртого концерта обусловлена его принадлежностью к позднему периоду творчества. Количественно небольшая, но значительная по удельному весу группа произведений, созданная в зарубежный период, наглядно демонстрирует новые качества стиля С. Рахманинова: строгость, прозрачность фактуры, с одной стороны, и экспрессивность, острота гармонии, угловатость, с другой.

3. Сложный образный строй, философская глубина и трагизм Четвёртого концерта, вторая редакция которого создана во время войны, обусловили значительно меньшую востребованность опуса у пианистов. Четвёртый фортепианный концерт требует длительного продумывания, личностной зрелости, адекватного понимания и предрасположенности именно к этому сочинению. Он раскрывается лишь со временем, обнаруживая массу глубинных смыслов.

Многоуровневость таланта С. Рахманинова – «Божества в трёх лицах», демонстрирующего синтез композиторского, дирижёрского и пианистического дарования – обеспечила эталонную сущность рахманиновская интерпретации Четвёртого концерта, который именно в авторском исполнении не уступает по грандиозности и размаху предыдущим концертам.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. Брянцева В. С. Рахманинов / В. Брянцева. – М.: Советский композитор, 1976. – 645 с.
2. Ганзбург Г. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия / Г. Ганзбург // Музыкальная академия. – 2003. – № 3. – С. 171–174.
3. Долинская Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. – М.: Композитор, 2006. – 557 с.
4. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві XX сторіччя / Н. Кашкадамова. – Л.: КІНПАТРИ ЛТД, 2014. – 343 с.
5. Кирнарская Д. Психология специальных способностей. / Д. Кирнарская. – М.: Классика-XXI, 2004. – 496 с.
6. Оборин Л. Композитор-исполнитель // Вопросы фортепианного искусства. Вып. 3. – М.: Музыка, 1973. – С. 138–142.
7. Письмо С. В. Рахманинова М.И. Альцинуллеру (26 марта 1918 г.) // Рахманинов С. Литературное наследие. В 3 т. - Т. 2. Письма. - М.: Советский композитор, 1980. – С. 105–107.
8. Письмо С.В. Рахманинова Н.К. Метнеру (9 сентября 1926 г.) // Рахманинов С. Литературное наследие. В 3т. – Т. 2. Письма. – М.: Советский композитор, 1980. – С. 197–198.

9. Рахманинов С. Композитор как интерпретатор // Рахманинов С. Литературное наследие. В 3 т. – Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. – М.: Советский композитор, 1978. – С. 128–131.
10. Чехунина А. Роль психологической установки в музыкальной деятельности [эл. ресурс] / А. Чехунина. Режим доступа - http://www.rusnauka.com/25_DN_2008/MusicaAndLife/29101.doc.htm

REFERENCES

1. Bryantseva V. S. *Rahmaninov [S. Rachmaninov] / V. Bryantseva.* – М.: Sovetskiy kompozitor, 1976. – 645 p.
2. Ganzburg G. *Stilevoy krizis Rahmaninova: suschnost i posledstviya [Rachmaninov's style crisis: essence and consequences] / G. Ganzburg // Muzyikalnaya akademiya.* – 2003. – № 3. – P. 171–174.
3. Dolinskaya E. *Fortepiannyiy kontsert v russkoy muzyike XX stoletiya [Piano concert in Russian music of the XX century].* – М.: Kompo-zitor, 2006. – 557 p.
4. Kashkadamova N. *Vykonavska interpretatsiia u fortepiannomu mystetstvi XX storichchia [Performing interpretation in the 20th century piano art] / N. Kashkadamova.* – L.: KIN-PATRI LTD, 2014. – 343 p.
5. Kirnarskaya D. *Psihologiya spetsialnyih sposobnostey [Psychology of special abilities] / D. Kirnarskaya.* – М.: Klassi-ka-XXI, 2004. – 496 p.
6. Oborin L. *Kompozitor-ispolnitel [Composer-performer] // Voprosyi fortepiannogo iskusstva [Questions of piano art]. Vyip. 3.* – М.: Muzyika, 1973. – P. 138–142.
7. Pismo S. V. *Rahmaninova M.I. Altshulleru (26 marta 1918 g.) [Letter from S. V. Rakhmaninov to M.I. Altshuller (March 26, 1918)] // Rahmaninov S. Literaturnoe nasledie [Literary heritage]. V 3 t. T. 2. Pisma.* М.: Sovetskiy kompozitor, 1980. – P. 105–107.
8. Pismo S.V. *Rahmaninova N.K. Metneru (9 sentyabrya 1926 g.) [Letter from S.V. Rakhmaninov to N.K. Medtner (September 9, 1926)] // Rahmaninov S. Lite-raturnoe nasledie [Literary heritage]. V 3t. – T. 2. Pisma.* – М.: Sovetskiy kompozitor, 1980. – P. 197–198.
9. *Rahmaninov S. Kompozitor kak interpretator [Rakhmaninov S. Composer as an interpreter] // Rahmaninov S. Literaturnoe nasledie [Rakhmaninov S. Literary heritage]. V 3 t. – T. 1. Vospominaniya. Stati. Intervyu. Pisma [Memoirs. Articles. Interview. Letters] .* – М.: Sovetskiy kompozitor, 1978. – P. 128–131.
10. *Chehunina A. Rol psihologicheskoy ustanovki v muzyikalnoy deyatelnosti [The role of the psychological installation in musical activity] [el. resurs] / A. Chehunina. Rezhim dostupa -* http://www.rusnauka.com/25_DN_2008/MusicaAndLife/29101.doc.htm

Загладько А. Композиционно-драматургическая специфика Четвертого фортепианного концерта С. Рахманинова. Статья посвящена анализу редакций последнего фортепианного концерта композитора с точки зрения выявления композиционно-драматургической цельности произведения. Сквозь призму модели «композитор–исполнитель» прослеживаются особенности авторской исполнительской интерпретации Четвёртого концерта.

Ключевые слова: фортепианный концерт, композитор-исполнитель, интерпретация, психологическая установка, драматургия.

Zahladko A. Composition and dramatic specificity of the Forth piano concerto by S. Rahmaninov. The article is devoted to analysis of the latest editions of the piano Concerto the composer from the point of view of identifying composition and dramatic integrity works. Through the prism of model «composer-performer» features of the author's performance of the Fourth Concerto are established.

Key words: piano concerto, composer-performer, interpretation, psychological setting, dramaturgy.

УДК 782+781.68

Бендеров В.Д.

ФЕНОМЕН «ПИКОВОЙ ДАМЫ» П.И. ЧАЙКОВСКОГО В АУРЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Статья посвящена истории сценической жизни гениальной оперы, часто кардинально противоположно интерпретируемой при сценических постановках. Рассматриваются как отечественные, так и зарубежные постановки «Пиковой дамы». При этом делается попытка объяснения различных актёрских и режиссёрских трактовок оперы П. Чайковского её существенными отличиями от литературного первоисточника. Особое внимание уделено образу Германа. Автор статьи, являющийся исполнителем роли Германа в постановке «Пиковой дамы» на сцене Одесского национального театра оперы и балета, отмечает новые грани этого образа, останавливаясь на новых штрихах в его сценическом воплощении.

Ключевые слова: «Пиковая дама», Герман, режиссура, интерпретация.

Пожалуй, ни одна из опер не подвергалась таким многочисленным, кардинально противоположным интерпретациям, как гениальное творение П.И. Чайковского – опера «Пиковая дама». Поставленная Мариинским театром в декабре 1990 года, а затем всего через 12 дней в Киеве, опера завоевала колоссальную популярность как у нас в стране, так и за рубежом, где её первая постановка состоялась в Праге в 1892 году, затем в Вене в 1902 году и в США в 1910 (обоими спектаклями дирижировал Густав Малер), в 1915 – впервые в Лондоне, причём на русском языке. Как справедливо отмечает Е.А. Грошева, «"Пиковая дама" Чайковского – едва ли не первая опера русского композитора, которой с начала её сценической судьбы сопутствовал неизменный и всё возрастающий успех и которой при первой же постановке было оказано большое внимание со стороны казённого театра. <...> Однако истинная театральность "Пиковой дамы", глубокая цельность и продуманность её драматургической концепции и