

Попов Ю.К.

канд. искусствоведения,
доцент кафедры специального фортепиано

Харьковский национальный университет
искусств им. И.П.Котляревского

АРТИСТИЗМ С. РАХМАНИНОВА И СПЕЦИФИКА ЕГО ПРОЯВЛЕНИЯ В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РУССКОГО МУЗЫКАНТА

Аннотация. В статье исследуется феномен проявления рахманиновского артистизма в композиторском и исполнительском творчестве русского музыканта.

Ключевые слова: С. Рахманинов, артистизм, театр, композитор, исполнитель.

Анотація. Попов Ю.К. Артистизм С. Рахманінова. У статті досліджуються прояви артистизму С. Рахманінова у його композиторській та виконавській творчості.

Ключові слова: С. Рахманінов, артистизм, театр, композитор, виконавець.

Annotation. Popov Y.K. Artistry of S. Rachmaninov. In this article is investigated development of Rachmaninov's artistry in his composing and performing creation.

Key words: S. Rachmaninov, virtuosity, theatre, the composer, the executor.

Постановка проблемы. В современной теории пианизма нередко осуществляются попытки связать исполнительское мастерство в музыке с театральным искусством, со сценической актёрской практикой. Все большее распространение получает термин «артистизм», являющийся объектом данного исследования. Цель статьи – расширить границы истолкования данного понятия применительно к творчеству С. Рахманинова. Актуальность статьи обусловлена назревшей потребностью более детального освещения значений термина «артистизм», широко употребляемого в научной «рахманиане».

Артистизм коррелирует с понятием «исполнительский авторский стиль», под которым понимается индивидуализированная и закрепившаяся в художественной практике система исполнительских средств и приемов. Соавторское начало в исполнительском искусстве непосредственно связано с явлением артистизма, поскольку артист всегда неповторим, уникален.

Артистическая грань творческой индивидуальности художника в теоретическом аспекте недостаточно изучена на сегодняшний день, хотя и имеются многочисленные разработки по отдельным аспектам данной проблемы, в частности О. Завиной, Ю. Мостовой, А. Парфеновой и некоторых других [5; 7; 8]. А между тем данный ракурс неизбежно затрагивает проблематику смежных с музыкой искусств, прежде всего – театра, и не только оперного, с которым тесно была связана творческая деятельность Сергея Рахманинова, но и драматического.

Предметом настоящего исследования является специфика проявления артистизма как побудителя исполнительского и композиторского дарования С. Рахманинова.

Результаты исследования. Артистизм С. Рахманинова обусловлен многогранностью личности музыканта, в которой артистическое мышление пронизывает его исполнительское и композиторское творчество. Поиск связей рахманиновского артистического дара со сценическим искусством, театром, открывает новые горизонты в изучении его творчества. Стремление к созданию выпуклых, зримых образов ощутимо не только в театральной музыке композитора (операх «Алеко», «Скупой рыцарь», «Франческа да Римини»), но также в его инструментальных сочинениях. Возьмем, к примеру, «Рапсодию на тему Паганини» для фортепиано с оркестром, отмеченную особой драматургической наполненностью. Известно предложение С. Рахманинова балетмейстеру М. Фокину о создании балета на эту музыку.

На наш взгляд, важным моментом в характеристике рахманиновского исполнительского искусства становится включение его в контекст исследований о русском театре, в частности, Московском художественном, в котором особую роль суждено было сыграть К. Станиславскому.

Оба художника – С. Рахманинов и К. Станиславский – были не просто современниками, но и единомышленниками во взглядах на искусство, а также находились в тесных дружеских отношениях. По воспоминаниям актёров Московского художественного театра, С. Рахманинов говорил о К. Станиславском в восторженных тонах: «Какой это был человек! ... И в эти минуты глаза его становились похожими на глаза

Надійшла до редакції 29.04.2011

Станиславского – так ясно он видел его и так сильно любил». «Всё снова и снова мог слышать Сергей Васильевич рассказы о Станиславском, о курьёзах, случавшихся с ним, о его странностях, забывчивости, о его оговорках на сцене и в жизни ...», – вспоминает актер МХАТа М. Чехов [3, с. 287]. В этих высказываниях заметна даже внешняя схожесть манеры поведения двух выдающихся личностей и природное свойство С. Рахманинова «перевоплощаться» в другого человека.

В своих высказываниях К. Станиславский часто проводил закономерные параллели между театром музыкальным и художественным, поднимая в связи с этим проблему синтеза искусств, а также сочетания разных ипостасей в лице одного художника. Так, в С. Рахманинове слились воедино артист-исполнитель и композитор. Нечто подобное волновало и К. Станиславского, заботившегося о сценической стороне оперных спектаклей, которую мастер непосредственно олицетворял с культурой Художественного театра: «Чтобы повысить эту сторону, надлежало прежде всего примирить между собой дирижера, режиссера и певца, которые издавна враждуют между собой, так как каждый хочет стоять на первом месте... Это означает, что ... сценическая часть должна равняться по музыкальной, помогать ей, стараться передавать в пластической форме ту жизнь человеческого духа, о которой говорят звуки музыки, объяснять их сценической игрой» [12, с. 399].

К. Станиславский также полагал, что оперный певец имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами – «вокальным, музыкальным и сценическим». «Все три искусства ... должны быть слиты между собой и направлены к одной общей цели» в области вокального дела [12, с. 397]. Помимо собственно пения и стиля исполнения, К. Станиславский обращал особое внимание на вокальную дикцию и слово: «Чаще всего слово при пении совершенно пропадает. Между тем слово – тема для творчества композитора, а музыка – его творчество, то есть переживание данной темы, отношение к ней композитора. Слово – *что*, музыка – *как*. Тема творчества должна быть понятной слушающему оперу ...» [12, с. 398]. В связи с этим целесообразно вспомнить такое же особое отношение С. Рахманинова к музыкальной интонации как к слову, его умение «говорить» на инструменте, речитативный и даже риторический, театрально-пафосный характер многих его музыкальных тем. В этом прослеживается желание С. Рахманинова быть услышанным со сцены, проникнуть в умы и сердца аудитории: «... музыка... должна идти от сердца и быть обращена к сердцу» – подчеркивал С. Рахманинов [10, с. 145], ведь не случайно композитор сам исполнял собственные опусы с целью максимального воздействия на слушателя авторского «слова». Отметим, что театральность, в целом, характеризует исполнительский стиль С. Рахманинова как умение мыслить зримыми осязаемыми образами, наделять сценичностью и действительностью музыкальный процесс.

Не случайно, в отношении русского мастера в исследованиях его творчества прочно закрепилось определение «гениальный артист», которое, хотя и не получило еще должного раскрытия, традиционно понимается как широкая ассоциативность искусства С. Рахманинова, его умение воплощать в творчестве различные человеческие характеры, прочерчивать линии «внешнего» и «внутреннего» действия [1, с. 47]. Производным от понятия «артист» при рассмотрении,

в первую очередь, исполнительской рахманианы становится понятие «артистизм». И то, и другое фигурирует при характеристике рахманиновской музыкальной одаренности, с одной стороны, и исполнительского искусства, включающего собственно манеру игры, – с другой. Однако значение этих понятий, обоснование необходимости их применения к характеристике творчества С. Рахманинова в литературных первоисточниках фактически отсутствует. Между тем, именно артистичность становится неотъемлемым свойством С. Рахманинова-исполнителя, во многом мотивируя стиль его игры.

Термин «артистизм», как производный от слова «артист», понимается нами не только как свойство личности художника (то, что можно именовать артистичностью), исследование которой относится к еще малоизученной области психологии творчества, но и как специфическое объективированное проявление творческой индивидуальности (в нашем исследовании – С. Рахманинова), в ее профессиональной деятельности, как результат профессионализма, выраженный в тех или иных доступных изучению конкретных параметрах его определения. С этой точки зрения данная работа входит в тот вектор музыковедческих исследований, которые актуализируют в последнее время проблематику разных видов исполнительской деятельности, в частности, дирижирования, вокального искусства, с которыми непосредственно соприкасался в своем творчестве и С. Рахманинов. В этой связи приведем следующую трактовку термина: «... артистичность как одна из составляющих комплекса личностных качеств дирижера», его способности «к внешнему выражению музыкальных идей, накопленных знаний, убеждений и чувств посредством жестов, мимики и речи, которые можно объединить одним общим понятием – артистичность» [8, с. 121]. На наш взгляд, артистичность – это одна из граней более широкого явления артистизма, которое не есть лишь сценический дар художника.

Аргументируем нашу точку зрения и обратимся к характеристике значений применяемых в работе терминов, производных от слова «артист». «Артист», как известно, происходит от латинского слова *ars* – искусство. Этот термин можно понимать двояко (что обнаруживает диалектику данного явления). С одной стороны, это то же, что актер, музыкант, художник, т.е. «... человек, занимающийся творчеством в области какого-либо искусства» [11, с. 80]. Но имеется и другая трактовка понятия, переносная – «человек, достигший мастерства в своем деле» [11, с. 80]. Не случайно в некоторых иностранных словарях понятие «артист» расшифровывается как «мастер искусств» (нем. *Kunstler*), а прилагательное «артистичный» (*kunstvoll*) – как искусный. Термин «артист», таким образом, обобщает деятельность в области конкретного рода искусств (музыки, театра и т.д.), отмечая высокий *уровень мастерства в профессии*. Понятие мастерства в искусстве музыкально-исполнительской интерпретации, как известно, реализуется благодаря целому спектру средств выражения исполнительской концепции произведения.

Артистизм исполнителя-музыканта – *это уровень зрелости его интерпретаций*, который проявляется как в аспекте целостной формы – в виде завершенной исполнительской концепции, так и в отдельных ее элементах. В характеристике игры С. Рахманинова аналитики часто используют на правах

синонимов понятия «артистизм» и «виртуозность», которая оказывается одной из характеристик рахманиновского артистического мастерства. Как справедливо отметил А. Альшванг, «... виртуозность коренится в натуре, в психике артиста» [2, с. 70], то есть идеальным для исполнителя оказывается именно сочетание этих качеств, а не виртуозничество как самоцель. Становясь синонимом мастерства, виртуозность не может сводиться только лишь к технике игры. В этом смысле, она коррелирует с понятием «исполнительская интерпретация», поскольку последняя предполагает определенную исполнительскую зрелость, мастерство.

В сопоставлении терминов «исполнительский стиль» и «артистизм» выявляется, что понятие исполнительского стиля более широкое, артистизм – одно из его качеств. В понятие артистизма входят повышенная энергетика исполнения, ассоциативность, синтетичность мышления, особые методы воздействия на слушателей (артистическое обаяние и др.)

Таким образом, собственно артистизм находится как бы на грани объективного начала в искусстве, проявляясь в самой игре, в выборе средств исполнения, и субъективного, как составляющая творческой индивидуальности художника, выражение индивидуально-стилевого момента.

Подобно тому, как интерпретационная грань является в каждом из звеньев коммуникативной системы творчества «композитор – исполнитель – слушатель – критик», данные этапы неизбежно включают элементы исполнительского искусства. Здесь уместно вспомнить одну из разработок в области теории художественной интерпретации, автор которой Е. Гуренко утверждает, что «в той мере, в какой элементы художественной интерпретации проникают в другие области художественной творческой деятельности, в них проявляются и элементы исполнительского искусства» [4, с. 109]. Примечательно в связи с этим отметить и то, что артистизм, как было сказано выше, становится тем самым мастерством, обеспечивающим определенную творческую свободу интерпретатора, то есть собственно природу исполнительского творчества, одним из аспектов которого он (артистизм) является. Закономерно взаимопроникновение композиторского и исполнительского искусства, а также искусства восприятия музыки как диалектики ее бытия даже в творчестве одного художника, который и сочинял, и одновременно представлял свою музыку звучащей. Таким образом, **артистизм** можно понимать и **как меру творческой свободы художника** по отношению к художественному продукту своей деятельности, к своему искусству. Артистизм может рассматриваться так же как мера оригинальности исполнения, что выражается в степени новизны исполнительских концепций. У С. Рахманинова это свойство отражено, порою, в неожиданности или, по словам В. Чинаева, в преодолении инертности и банальности ожидаемого исполнительского результата [13, с. 6].

Рахманиновский артистизм отмечен стремлением художника мыслить обобщенно, формировать целостную исполнительскую концепцию. Данный фактор в творчестве гениального пианиста сопряжен с такой образцовой для исполнителя чертой, как способность артиста совмещать в одном лице драматурга, режиссера, одновременно оставаясь актером, непосредственным участником исполнительского действия. Вживание в ху-

дожественный образ сообщает ему жизненную силу. Речь идет об умении исполнителя срежиссировать драматургию произведения, создать до игры его исполнительский план и, в то же время, «вынужденно нарушать» регламентированную выстроенность концепции в процессе её концертной подачи, в чем проявляется диалектика исполнительского искусства – передавать композиторский замысел, с одной стороны, и заново его творить – с другой. Как справедливо отмечает Е. Гуренко, «затушевание исполнителем собственного “я” неизбежно приводит к “ухудшению самой реализации”. ... Только творческая свобода интерпретатора может обеспечить строгое “соблюдение” произведения, сообщить ему “бытие за его собственными пределами”. Если же исполнитель отказывается превзойти произведение, он искажает его» [4, с. 154].

Артистизм, таким образом, это еще и **умение перевоплощаться, непрерывно совершенствуясь**. Ведь одно и то же произведение при каждом следующем исполнении, как сказал бы О. Мандельштам, «обретает черты», особые выразительные свойства, иной раз даже совершенно новые краски. Это качество может выражаться в новых гранях одного и того же состояния, воплощенного исполнителем, скажем, разные качества лирики, патетики и других эмоциональных состояний.

Смысл понятия «**артистизм**» заключается также в **глубине проникновения в образ** и, как следствие, проецировании этой проникновенности на всю композицию, сообщении ей целостности и обобщенности, значительности, концептуальности. Ведь нельзя говорить о проявлении артистизма лишь в каких-то фрагментах произведения. Он постоянно присутствует, ощущается, как будто «дышит» и в отдельных деталях игры артиста, и на уровне целостного художественного образа произведения.

Резюмируем, что в параллели между артистом-исполнителем и артистом драматического театра возникает еще один важный момент: атрибутом сценического перевоплощения в театре, как известно, служит грим актера, усиливающий характеристики изображаемого персонажа для его большей выпуклости, рельефности, очерченности, амплуа которого должно быть узнаваемым, «читабельным» для восприятия.

Образы рахманиновских интерпретаций не просто выпуклы (речь, конечно, не идет об искусственном, надуманном «изображении» образов), они поистине вдохновенны. Артистичность С. Рахманинова во многом как раз и связана с вдохновенностью его игры: «В равной степени огромный мастер – как композитор, пианист и дирижер, – он (С. Рахманинов. – Ю.П.) во всех своих проявлениях поражает нас главным образом одухотворением звуков, оживлением музыкальных элементов» [3, с. 318]. Одухотворенность рахманиновской игры восхищала многих слушателей. Подчеркнем, что это является одним из важнейших качеств исполнительского стиля С. Рахманинова, который был истинным артистом. Он не изображал внешние атрибуты роли – играемого произведения, формально следуя за указаниями автора, а «проживал» на сцене жизнь героя, без остатка отдавая себя исполняемой музыке. Вспомним одну из характеристик рахманиновского звука (уже само понятие «звук С. Рахманинова» имеет стилевое наполнение) – «он обладал подлинно человеческой теплотой и какой-то “материальной весомостью”» [9, с. 13]. Рахма-

ниновская игра, как видим, глубоко прочувствована. К этим наблюдениям добавим и те, в которых отмечена способность С. Рахманинова «оживлять» форму, придавать интерпретации художественную правдивость драматического действия, подлинно симфоническую напряженность развития [9, с. 15].

Не случайно в некоторых работах, посвященных игре С. Рахманинова, отмечается и то, что пианист был способен к такому качеству игры на инструменте, которое превращало даже миниатюрную по масштабам пьесу в весьма впечатляющее повествование, отмеченное концептуальностью и глубиной. Причем, в эмигрантский период это повествование приобрело оттенок рахманиновской ностальгии об утраченной родине. Названные качества сообщали рахманиновской игре одухотворенность, которой наполнялась и его пианистическая техника. Как отмечает Г. Коган, в любом пассаже С. Рахманинова «... чувствуется дыхание России» [6, с. 255].

В исполнительском стиле С. Рахманинова следует искать синтез разных пианистических традиций, которые обобщаются и специфически преломляются в рахманиновских интерпретациях. Важно помнить, однако, что подобный синтез мог произойти только благодаря активному развитию в России к концу XIX века профессиональной пианистической школы, которая изначально базировалась на лучших европейских музыкальных традициях, а с другой стороны – всегда имела свою отличительную специфику, в свою очередь, обогащая эти традиции. Эта специфика во многом обуславливалась господством в искусстве так называемого реалистического направления (охватившего, как известно, практически все сферы художественной деятельности – театр, литературу, живопись, музыку), порождённого стремлением художников глубоко вникать в содержание произведения, стиль автора, дух эпохи, так «вживаться» (по выражению К. Станиславского) в исполняемое произведение, что последнее становится как бы частью творческого «я» интерпретатора (в противовес символизму, например, в театре В. Мейерхольда). Это во многом и объясняет внутреннюю силу и мужественность рахманиновского искусства, его связь с русской действительностью, склонность художника к экспрессивному тону высказывания в композиторском творчестве и исполнительстве.

Не случайно, С. Рахманинов как выдающийся интерпретатор зарубежной и русской музыки вносил творческое начало в виде ораторской, драматической, императивной «ноты» даже в те сочинения, в которых авторы её избегали, например – в лирические миниатюры Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона. Данные моменты как раз и позволяют называть С. Рахманинова «оратором фортепиано».

Обратим внимание на характер рахманиновского интонирования, так называемую рахманиновскую риторику. Манера пафосного, приподнятого, взволнованного и нередко страстного высказывания и позволяет назвать его данным термином, объединяющим свойства как композиторского, так и исполнительского стиля. Примерами среди прочих служат фанфарная декламационность мелодического тематизма Музыкального момента *C-dur*, героико-эпический гимн-шестие в Прелюдии *Des-dur* ор. 32, приподнято-риторические образы Первой сонаты.

Однако и пафос рахманиновской исполнительской интонации (равно как и композиторской), и задушевность его лирики неизменно ассоциировались у С. Рахманинова с образами России – традиция, воспринятая им от русских классиков, начиная с М. Глинки и кучкистов. Это русский пейзаж, богатырский эпос, народная песенность, русская ярмарка, церковные культы и звоновая традиция, народные гуляния – сцены, отражающие русскую ментальность. В этом проявляется свойственная С. Рахманинову образная выпуклость в подаче интонационного материала, который в исполнении пианиста обретает яркую ассоциативность.

Как видим, артистизм С. Рахманинова – явление многогранное, проявляющее богатый мир личности композитора, отражающее его способность мыслить зримыми осязаемыми образами, наделять сценичностью и действенностью музыкальный процесс, воплощать в игре различные человеческие характеры, прочерчивать линию «внешнего» и «внутреннего» действия, придавать интерпретации художественную правдивость драматического действия, подлинно симфоническую напряженность развития. Композиторскому и исполнительскому стилю Рахманинова были присущи пафосный, приподнятый, взволнованный, нередко страстный тон высказывания. Игра пианиста неизменно отличалась повышенной энергетикой, ассоциативностью, проникновенностью, артистическим обаянием.

Литература:

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. Ч. 3 / Алексеев А.Д. – М.: Музыка, 1982. – 286 с., нот.
2. Альшванг А. Советские школы пианизма. Очерк второй. Генрих Нейгауз и его школа / А. Альшванг // Сов. музыка. – 1938. – № 12. – С. 70–74.
3. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / [сб. / ред., автор предисл. и указ. Апетян З.]. – М.: Музыка, 1988. – Т.2. – 1988. – 666 с.
4. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации. Философский анализ / Евгений Григорьевич Гуренко. – Новосибирск: Наука, 1982. – 256 с.
5. Завина О.С. Основы актерского мастерства: [метод. рекомендации для студентов вокал. фак. консерваторий] / Завина О.С. – К.: Учеб.-метод. каб. искусства и культуры М-ва культуры УССР, 1984. – 34 с.
6. Коган Г.М. Вопросы пианизма. Избранные статьи / Коган Г.М. – М.: Сов. композитор, 1968. – 461 с.
7. Мостова Ю.В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Історія та теорія культури» / Ю.В. Мостова. – Х., 2003. – 20 с.
8. Парфьонова Г. Артистичність як необхідний компонент особистості диригента-хормейстера / Г. Парфьонова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць / ред. Шаповалова Л. и др. – Харків, 2006. – Вип. 17. – С. 119–127.
9. Понизовкин Ю.В. Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений / Понизовкин Ю.В. – М.: Музыка, 1965. – 96 с.
10. Рахманинов С.В. Литературное наследие. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма: в 3 т. / [сост. и ред. Апетян З.]. – М.: Сов. композитор, 1978. – Т.1. – 1978. – 648 с.
11. Советский энциклопедический словарь / [ред. А. Прохорова]. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. – 1600 с.
12. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве / Станиславский К. – М.: Искусство, 1983. – 424 с.
13. Чинаев В. Стиль модерн и пианизм Рахманинова / В. Чинаев // Муз. академия. – 1993. – № 2. – С. 200–203.