

УДК786.2; 78.071.1–2

*М. В. Смирнова*

**В. ГОРОВИЦ ИГРАЕТ МУЗЫКУ С. РАХМАНИНОВА:  
ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ИНТЕРПРЕТАЦИЙ**

Интерпретация музыки Рахманинова — одна из серьезных проблем современного фортепианно-исполнительского искусства. Обладая неповторимым размахом и роскошью виртуозного романтического пианизма, композитор создал и зафиксировал в звукозаписи исполнительскую концепцию собственных произведений. Концепция эта сделалась эталонной для последующих поколений концертующих артистов и учащихся. В этом плане фортепианная музыка Рахманинова оказалась в особом положении по сравнению с музыкой других композиторов романтического направления. И поныне устойчиво держатся в трактовке сочинений Рахманинова исполнительские стереотипы, имеющие своей основой авторскую интерпретацию.

Определяя сущность художественной позиции Рахманиова-пианиста, Д. Житомирский вводит понятие «концертности» не как жанровой категории, а как психологического феномена. Термин «концерт» происходит от латинского слова «состязание». Понятие это включает в себя такие категории как спор, полемика. Применительно к эстетической позиции Рахманинова «концертность» можно трактовать как отношение творца к миру в индивидуализированной форме. Л. Гаккель говорит о преобразении Рахманиновым романтической концертности на русский лад: «Эта истовость русская, Россией рожденная и полнящаяся русским бытием» [1, с. 85], — подчеркивает он.

Звукозапись хранит разные варианты авторской интерпретации, и сила их воздействия не ослабевает со временем. Мало кому по плечу противопоставить свою игру авторской и тем самым оспорить основные параметры композиторских трактовок. Между тем, наступили иные времена, изменился стиль фортепианной игры, а также характер слушательского восприятия. Сделалось насущно необходимым «новое философское удивление перед всем» (М. Бахтин). В глубине рахманиновской музыки заложена экзистенциальная проблематика, к постижению которой пианисты XXI в. пытаются найти свой путь. Тем важнее для современных музыкантов, особенно молодых, прислушаться к игре тех мастеров прошлого, которые нашли в прочтении рахманиновских сочинений собственный оригинальный ракурс видения. К таковым можно отнести В. Софроницкого, В. Горовица, С. Рихтера, В. Клайберна и др.

Легендарному Владимиру Горовицу — младшему современнику композитора — принадлежат в этой области подлинные прозрения. С Рахманиновым Горовица роднило многое, и, прежде всего, — тяготение к абсолютно прекрасному, идеальному и потому недостижимому. В интерпретации музыки Рахманинова Горовиц — подлинный романтик, если под романтизмом понимать «наиболее современное, наиболее сильное выражение красоты» (Ш. Бодлер).

Горовицу, так же как и Рахманинову, не чужда была психологическая раздвоенность. Устремленность к запредельным скоростям он переживал как восторг, упоение и как знак грядущей катастрофы. Пристрастность к достижению подобных экзотических состояний Б. Пастернак называл «чисто русской тягой к чрезвычайности». В игре артиста нашли отражение едва ли не все иррациональные стихии человеческого духа. По воспоминаниям Б. Асафьева, Горовиц находился порой на грани опасных *rubato*, поражал «буйностью пробега на далекое пространство, когда страшно становилось за дыхание» [2, с. 262–263]

Вспомним ослепительное исполнение Горовицем Третьего фортепианного концерта, приведшее в восхищение самого автора! Творение это привлекало Горовица не только роскошью и силой — оно требовало предельного напряжения исполнительской воли, раздвигало границы возможностей инструмента. «В таких произведениях как Третий концерт Рахманинова Горовиц заглушал оркестр... Было что-то пугающее в том, что такая гигантская энергия находится под контролем одного человека», — писал американский критик Г. Шонберг [3, с. 381–382].

Безудержный в своих виртуозных проявлениях, Горовиц обладал редкостной, граничащей с хладнокровием, артистической выдержкой. Это поразительное умение владеть собой на эстраде также сближает Горовица с Рахманиновым, беспредельные темпы которого всегда находились под уздой железного ритма. Властный артистический почерк, подчеркнута резкая акцентуация также сближают Горовица с Рахманиновым. Вместе с тем, Горовиц принадлежал к иной, нежели Рахманинов, исполнительской генерации, что накладывало на его игру заметный отпечаток. Горовиц пленял аудиторию неповторимым качеством, которое можно определить как «ретроискушение», «ретронаваждение». Двуми Янусом называл Горовица Д. Рабинович и был глубоко прав. В искусстве мастера резко столкнулись и стихия прошлого, и власть современности.

В репертуар Горовица входило большое число рахманиновских произведений, однако записал он лишь избранное, что побуждает задуматься. Третий концерт пианист записывал трижды — в 1930, 1951 и 1978 гг. Сопоставление этих записей позволяет проследить нелегкий путь исканий музыканта: на смену ослепительному блеску молодости в пятидесятые годы приходит более спокойная гамма красок. Мастер постепенно отходит от демонической виртуозности и склоняется к сдержанности, философичности. Что касается интерпретации конца семидесятых годов, то вновь, но на ином духовном уровне возвращается артист к былой нервной обостренности. Известно, что на склоне дней Горовиц мечтал сделать еще одну, возможно, совсем иную запись Третьего концерта. Замысел этот, увы, ему так и не довелось осуществить.

Из рахманиновских сочинений крупной формы Горовицем была записана также Вторая фортепианная соната *b*-moll op.36. В ее исполнении он объединил первую и вторую авторские редакции сонаты, предложив собственный оригинальный вариант, который был одобрен композитором. Из рахманиновских пьес в репертуар Горовица входили «Прелюдии», «Музыкальные моменты», «Этюды-картины». Артист любил выстраивать свои концертные программы исключительно из миниатюр, которые он считал своеобразным «сверхжанром».

Горовиц — один из немногих пианистов, осмеливавшихся открывать соль-ные концерты миниатюрами, что чрезвычайно сложно для артиста даже столь высокого ранга в плане психологическом. Артист в целом склонялся к исполнению достаточно лаконичных программ, предпочитая много играть «на бис». Весьма часто он открывал или же завершал свои выступления пьесами Рахманинова, из которых записал три «Этюда-картины» (es-moll op. 33 № 5, C-dur op. 33 № 2, D-dur op. 39), две «Прелюдии» (gis-moll op. 32 № 12, g-moll op. 32 № 5), два «Музыкальных момента» (es-moll op. 16 № 2, h-moll op. 16 № 3) и «Польку» V. R. op. 303.

Немало сказано о безмерной певучести рахманиновского тона, о «глубине погружения его артистического резца» (Г. Коган). Звуковая насыщенность во многом определяла узнаваемость ярко индивидуального почерка Рахманинова-пианиста. «Золотой» звук Горовица — также подлинный эстетический феномен — имеет несколько иную, нежели у Рахманинова, природу. Туше Горовица отнюдь не столь насыщено, плотно и вибрантно, как у композитора, оно скорее приковывает слух энергией звуковой атаки. Пианист склоняется к фортепианным тембрам несколько иного эстетического плана — острым, звонким, четко очерченным.

Рахманинов «покоряет силой и какой-то одиночеством, присущей русским интеллигентам, великолепным представителям русского рода ментальности», — заметил Л. Наумов [4, с. 192]. «Изломная и смутная славянская тоска — скука и даль» (Ф. Лорка) нечто совсем иное, более сильное и глубокое, чем просто печаль. Скорее — это состояние бескрайности и безысходности, навеянное русскими степями.

В исполнении Горовица нет нагнетающего трагизма Рахманинова-пианиста. Торжествующе свободно ощущает себя Горовиц в рахманиновской звуковой стихии, наслаждаясь ее бесконечно восходящей мелодикой и мощным, неукротимым наплывом волн. В потоке пространства-времени исчезает скорбь, и музыка обретает жизнеутверждающее звучание. Возможно, именно эта особенность игры Горовица и побудила Д. Дюбала заключить, что пианист в записях даже «более, нежели сам автор, концентрируется на эпической стороне музыки» [5, с. 346]. С этим утверждением можно поспорить. На наш взгляд, игра Горовица по глубине психологизма выходит за рамки эпического. Моментами мастер восходит на уровень экстатического, что знаменует некую новую ступень постижения рахманиновской музыки. П. Флоренский полагал, что экстатическое в музыке невозможно выразить звуками современных инструментов и слишком рационализованной ритмикой нашей культуры. Рахманинов — своей музыкой, а Горовиц — игрой, оспаривают это утверждение.

Оригинально и прочтение Горовицем знаменитой рахманиновской «Польки» V.R. op. 303. Изысканно, с долей аристократического небрежения, играет ее Горовиц. По сравнению с автором он преподносит «Польку» более капризно, экстравагантно. Покоряет видеозапись одного из поздних концертов Горовица, где он прикасается к инструменту абсолютно плоскими пальцами, достигая подлинной феерии, блаженства, восторга! Рояль звучит под пальцами пианиста неправдоподобно полетно, легко! Невольно вспоминается столь почитаемый

Рахманиновым Н. Метнер, который, сожалея об утрате пианистами туше «prima ballerina», призывал: «Благодушие, улыбка! Инструмент никогда не поддается насилию!» [6, с. 8].

Горовиц на протяжении всей своей долгой жизни искал собственный путь в интерпретации произведений Рахманинова. Изучение его трактовок может помочь современным молодым пианистам преодолеть штампы в интерпретации сочинений композитора, во власть которых столь многие попадают. К этим штампам можно отнести «искушение прогреметь» (С. Рахманинов), ложный пафос и претензии на глубокомыслие. «Вязнуть в трясине глубокомыслия — дурная черта», — с иронией замечал Горовиц. Нельзя не согласиться с Б. Асафьевым, который полагал, что самое главное в преподнесении музыки Рахманинова — это «качество осмысленного произнесения».

Искусство Рахманинова во всех его проявлениях таило в себе постоянную внутреннюю полемику, борьбу с половодьем чувств, со стихией. «Самая трудная проблема, стоящая и по сей день перед каждым творцом — быть кратким и ясным», — говорил композитор [7, с. 126]. Это устремление предопределило и безупречную логику рахманиновской музыкальной формы, и неповторимую скульптурность его исполнительского почерка. Роскошь романтического пианизма сочеталась в искусстве мастера с самообузданием, с непреодолимым и страстным тяготением к аскетизму. «... в мыслях русских людей о земле есть какое-то стремление к покою, к тишине, <...> к замкнутости и одиночеству, — признавался композитор. — Мне кажется, в каждом русском человеке есть что-то от отшельника» [7, с. 52].

Отсюда — и сама природа эволюции рахманиновского творчества. Пленительный восторженный мелодизм, насыщенная кантилена — сильнейшие черты музыки композитора — постепенно отходят на второй план, уступая место философски углубленному раздумью. Суровее, строже становится и гамма красок. Стремлением к лаконизму обусловлены те изменения, которые композитор вносит в новые варианты своих сочинений. По признанию Рахманинова, ему близка была позиция А. Чехова, утверждавшего, что писать — это значит больше вычеркивать. С течением лет всё большую скупость, строгость обретают интонации исполнительского почерка пианиста, а ритм Рахманинова по неумолимой, непреклонной равномерности и резкой акцентности становится стальным.

Исследователи усматривают в рахманиновском культе ритма предвосхищение обостренных стилистических исканий композиторов последующих времен. Быть может, эволюцией своего творчества композитор указал будущим поколениям исполнителей пути, по которым должна пойти интерпретация его музыки? В искусстве существуют «странные сближения», и Рахманинов, не принимавший «модернизма», многие искания грядущего предчувствовал и предугадал.

Для того, чтобы сказать новое слово в интерпретации рахманиновской музыки, пианистам настоящего и будущего необходимо бережно и терпеливо вслушиваться в творческое послание гениального композитора и исполнителя своим потомкам. «Очень трудно анализировать источник, вдохновляющий творчество, — говорил Рахманинов. — Так много факторов действуют здесь сообща. И, конечно,

любовь, любовь — никогда не ослабевающий источник вдохновения <...>  
Любить — значит соединять воедино счастье и силу ума. Это становится стимулом для расцвета интеллектуальной энергии» [7, с. 94–95].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаккель Л.* Фортепианная музыка XX века: Очерки. Изд. 2-ое. Л.: Музыка, 1990. 286 с.
2. *Асафьев Б.* Критические статьи и рецензии. Из наследия конца десятых — начала тридцатых годов. М. — Л.: Музыка, 1967. 300 с.
3. *Шонберг Г.* Великие пианисты. М.: «Аграф», 2003. 416 с.
4. *Наумов Л.* Под знаком Нейгауза: беседы с Катериной Замоториной. М.: РИФ «Антиква», 2002. 329 с.
5. *Дюбал Д.* Вечера с Горовицем. М.: Классика-XXI, 2008. 375 с.
6. *Метнер Н.* Повседневная работа пианиста и композитора. М.: Музыка, 2011. 62 с.
7. *Рахманинов С.* Литературное наследие. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Советский композитор, 1978. 648 с.