

СТИЛЕВОЙ КРИЗИС РАХМАНИНОВА: СУЩНОСТЬ И ПОСЛЕДСТВИЯ

Рассказывают, что В. Горностаева, говоря о конкурсе пианистов им. Рахманинова, сказала так: "Впечатление, будто один за другим выходили карлики и примеряли на себя костюм великана". Этим остроумным сравнением подчеркнуты вовсе не технические дефекты исполнения (с пианистической техникой у современных выпускников консерваторий всё в порядке). Имелась в виду мыслительная, интеллектуальная сторона интерпретации музыки большинством конкурсантов, неадекватность их понимания Рахманинова. И одновременно подразумевалась некая глубинная особенность рахманиновского стиля, с которой исполнителю нелегко совладать и которая осознается наблюдателем как несоразмерность, несопоставимость масштаба личности композитора и интерпретатора (примеряющего "костюм великана"). Казалось бы, трудность такого рода для музыканта-исполнителя привычна и не связана специально с интерпретацией Рахманинова. Масштабностью личности композиторы почти всегда превосходят исполнителей. Шуман, Шопен, Лист, Брамс – гиганты в сравнении с большинством пианистов, играющих их музыку. Но если сказать об исполнителях Шопена, что они примеряют на себя костюм великана, эта фраза "не прозвучит" (во всяком случае, не прозвучит так убедительно, как в случае с Рахманиновым). Очевидно, дело не в масштабе личности, а в секрете композиторского стиля Рахманинова, к которому у нас не найден ключ.

Среди качеств рахманиновской музыки есть особый эффект, интуитивно многими ощущаемый, но пока не получивший названия и объяснения. Этот эффект стал проявляться после выхода композитора из творческого кризиса 1897-1901 годов и отчетливо дал о себе знать в Сюите №2 для двух фортепьяно — первом послекризисном сочинении. Речь идет о новом свойстве, которое приобрела музыка Рахманинова во втором периоде творчества, по существу, о новом стиле,

Периодизацию творчества следует ставить в зависимость не от возраста композитора (ранний период, средний, поздний) и не от места проживания (русский период, зарубежный). Смена периодов творчества происходит, как правило, в результате стилевых кризисов. Происходящая на всем протяжении истории музыки стилевая эволюция протекает не плавно, а толчкообразно. История музыки как бы пульсирует, а ударами пульса, толчками являются творческие кризисы, случающиеся в жизни каждого крупного композитора.

Под творческим кризисом надо понимать закономерный этап в жизни композитора, когда возникающие художественные замыслы не удаётся воплотить в материале при помощи имеющихся технических приемов, когда он хочет сделать одно, а может другое. Тогда композитор настолько интенсивно напрягает свои профессиональные возможности, что рождаются новые музыкально-языковые средства, нужные для воплощения новых идей. В результате происходит стилистический сдвиг и появляются произведения, написанные в новой манере. Период творчества — это время между двумя стилистическими сдвигами.

Причины, характер течения и последствия творческих кризисов в истории музыки настолько многообразны, что потребовалось бы специальное исследование для создания их типологии. (Один из типов творческого кризиса, характерный для романтиков первого поколения, описан в моих публикациях о Дж. Россини и М. Глинке.)

Творческий кризис Рахманинова 1897 – 1901 годов, случившийся после неудачной премьеры Первой симфонии, всем хорошо известен, но едва ли всеми осмыслен. В литературе о Рахманинове много сказано о причинах этого кризиса, но не о его сущности и последствиях для стиля композитора. То есть, музыковедение пока не всё знает о стиле Рахманинова, это ограничивает наши возможности понимать и верно интерпретировать его музыку. Гёте говорил, что задача науки — сделать природу понятной всем. Применительно к нашей теме это должно звучать так: задача музыковедения — сделать музыку понятной всем. Музыковедение — служба понимания музыки (здесь я перефразирую высказывание С. Аверинцева о филологии). Цель этой статьи — прояснить одну из глубинных особенностей музыки Рахманинова, непонимание которой делает исполнение его произведений стилистически неадекватным.

Стиль Рахманинова до и после кризиса — разный.

В те годы эмоциональная открытость, искренность переживания и непосредственность выражения чувств в искусстве ощущались как досадный анахронизм, нежелательный пережиток недавнего прошлого. Это был момент пресыщенности, усталости восприятия от некоторых качеств музыки предыдущего периода, от романтической стилистики с ее эмоциональной открытостью, искренностью высказывания, чувственностью, чувствительностью, которую долго и успешно культивировали композиторы-романтики трех поколений. (Н. Я. Мясковский даже говорил, что для музыки чувствительность – "элемент разлагающий" . Это означало, что музыка, содержащая такой элемент, недолговечна, не имеет будущего, следовательно, не является высоким искусством.) Именно поэтому, начиная со второй половины 1890-х годов и до середины XX столетия стиль Рахманинова многими

воспринимался с недоумением, вызывал стойкое неприятие, а нередко и сомнения в истинности его композиторского таланта. (Характерно высказывание П. П. Сувчинского: "Рахманинов весьма второстепенный композитор, с очень дешевой и подозрительной чувствительностью" .) Разумеется, не все были против такого рода музыки, публика охотно ее принимала. Слушатели малоискушенные (а таких большинство) всегда хорошо реагируют на чувственность в музыке. Но люди, более глубоко и тонко разбирающиеся в искусстве, в тот период явственно ощущали потребность в музыке иного стиля. Парадоксальность ситуации в том, что Рахманинов сам был одним из них, сам остро чувствовал, что меняется эпоха и не ко времени оказывается привычная романтическая манера; но при этом он не готов был принять и современные ему стили, радикально модернизовавшие музыкальный язык. Неприятие привычного, с одной стороны, и неготовность к стилевым новациям, с другой, – таков психологический фон рахманиновского кризиса. Напомню кратко его внешнюю фабулу. 15 марта 1897 года А. К. Глазунов исполнил в Петербурге Первую симфонию Рахманинова (сочиненную еще в 1895 году). Симфония произвела отрицательное впечатление, в том числе и на автора. По распространенному мнению, виной провала Симфонии была небрежность Глазунова (мало репетировал, неправильно понял музыку, плохо исполнил). Сам Рахманинов скуп и неохотно высказываясь о причинах неудачи, говорил в основном о своих просчетах в инструментовке. Он наложил запрет на повторные исполнения и на издание Симфонии, партитуру не сохранил. И главное: в 1897 году наступила длительная пауза в сочинении музыки (новые произведения, обнародованные автором, датированы 1901 годом).

Принято видеть причины этого кризиса в действиях и мнениях многих людей: небрежности исполнителей, невнимании публики, недоброжелательстве критики. Всё это могло стать лишь поводом, но причина кризиса иная. Внешние причины могут привести не к кризису, а к депрессии. Творческий кризис наступает только в результате внутренних причин творческого характера, связанных с органическими процессами мутации стиля. Когда композитору претит его собственный стиль, возникает парадоксальное творческое затруднение: он хочет сделать по-другому, а может по-старому, — это и есть типичная ситуация кризиса, иногда приводящая даже к творческой парализации. Можно сказать, что наступление стилевого кризиса у Рахманинова шло по обычному "сценарию", но выход из кризиса имел неожиданные особенности, требующие специального обсуждения.

Напомню, что в истории музыки бывали разные варианты. Например, Бетховен вышел из затяжного кризиса обновленным, создав новый, по существу, романтический жанр вокального цикла ("К далекой возлюбленной") и выработав радикально новый язык, неприятно озадачивший современников в его поздних квартетах. Бывало и так, что композитор, войдя в фазу кризиса, как в пике, не смог из этого выйти, такое произошло, например, с Россини...

В случае с Рахманиновым можно было ожидать, что он, обретая в кризисные годы творческого молчания новый стиль, избегающий эмоциональной открытости, отойдет от анахроничной романтической манеры, казавшейся тогда не соответствовавшей духу времени. Однако, послекризисные сочинения показали, что "очищения" стиля не произошло, чувственность, пылкость высказывания сохранились, "океан страстей", свойственный раннему стилю Рахманинова, не исчез. Новизна была в том, что, оставаясь океаном страстей, безбрежным и необозримым, он одновременно стал той каплей, на которую направлен окуляр микроскопа. По другую сторону окуляра – наблюдатель, разглядывающий каплю, и видящий в ней кипение океана. В этом уникальная рахманиновская двуплановость: есть два субъекта происходящего, между ними разница в масштабе. Субъект переживания и субъект наблюдения – одна и та же личность, мысленно пребывающая по обе стороны микроскопа. Эффект, разделяющий две ипостаси субъекта – не дистанцирование, а масштабирование, они раздельны, но их величины несоизмеримы. Личность автора пребывает одновременно и "в", и "над": в бушующем безбрежном океане страстей и над ним, как над микроскопической каплей. Психологическая раздвоенность лирического субъекта, который переживает эмоциональные бури в микромире персонажа и одновременно наблюдает за переживаниями из макромира автора, может быть условно определена как рахманиновский титанизм.

При всей доходчивости, ясности музыкального языка и кажущейся простоте намерений композитора, слушатель должен сложным образом ощущать рахманиновскую лирику как двуплановую, двумасштабную. Но для того, чтобы слушатель так ощущал, нужно, чтобы исполнитель так осознавал музыку. Мало передать горячие чувства. Требуется вместо наивной одноплановой чувственности уметь разыгрывать параллельно "театр переживания" и "театр представления". Когда исполнитель этого не делает, а только бурно переживает, приходится говорить о карлике, примеряющем костюм великана, то есть про того, кто живет в микромире (плавает в капле под микроскопом), но не может видеть этого сверху, из макромира.

В "первом стиле" Рахманинова был только один уровень непосредственного переживания. После кризиса добавился новый уровень, по отношению к нему "первый стиль" стал объектом рефлексии, материалом манипуляции, интеллектуальной игры. Возникшую двуплановость можно понятийно определять по-разному, например, как человеческое и надчеловеческое. У Чайковского они пребывали

в конфликте, у Рахманинова человеческое и надчеловеческое – уровни одного общего (двуединого) субъекта переживания.

Рахманинов первым сделал поворот в направлении к тому искусству, где впоследствии воцарился И. Ф. Стравинский, который стал играть стилями других композиторов, стилями разных эпох. Но чтобы играть ими, нужно занять такую позицию, откуда они кажутся маленькими, игрушечными, нужен масштабирующий эффект. Стравинский нашел такую интеллектуальную позицию, откуда стили композиторов видятся как крошечные объекты. Их можно мысленно брать пинцетом и рассматривать со всех сторон, можно комбинировать, перекладывать, пересыпать... Так возникло шокирующее знатоков и эпатазирующее публику "стилевое чудо" Стравинского: выход даже не в межтональное пространство, как это бывало у Скрябина, Айвза, нововенцев, а в межстилевое пространство. Современники восприняли это как варварство (= чужестильность). Но раньше Стравинского подобным образом начал действовать Рахманинов, когда после творческого кризиса научился видеть с высоты, издали (как бы в уменьшенном масштабе) свой собственный докризисный стиль, что дало возможность этим стилем манипулировать. Подобного "гулливеровского" эффекта не знали музыканты прошлого: в эпоху Барокко, во времена классицизма и романтизма композитор не мог даже мысленно выйти за пределы своего стиля. В те эпохи за пределы стиля идти некуда: других стилей нет или они закрыты, как, например, для романтика исполнителя закрыт стиль барокко и ему приходится "романтизировать" музыку Баха (вместо того, чтобы свободно переходить от стиля к стилю, как это стало возможным в исполнительском искусстве нашего времени). Произошедший в начале XX века поворот к стилевому плюрализму, кардинально и, по-видимому, необратимо изменил дальнейший путь развития музыкального искусства.

То, что удалось совершить Рахманинову при выходе из творческого кризиса, он сделал первым, и в этом историческое значение его опыта. Потом это стало делом ряда композиторов нового века: Стравинский осуществил выход в межстилевое пространство, после чего многие авторы стали практиковать полистилистику; путь Шёнберга – уход от всех стилей прошлого в новую, неведомую стилевую область, открывшуюся в результате изобретения додекафонической техники. Результат всех этих процессов историчен: возможность манипулировать не только жанрами и формами, но играть стилями, манерами и техниками композиции – стала фундаментальным отличием музыки XX века от предыдущих эпох.

Григорий Ганзбург

(Журнал "Музыкальная академия". — 2003. — №3. — С. 171-173.)