

ВЛАДИМИР ЧИНАЕВ

Стиль модерн и пианизм Рахманинова

Сергей Рахманинов, действительно, был одним из "властителей современных дум", как определяли его соотечественники в начале века. Однако оценки его искусства были неоднозначны. Л.Сабанеев, например, считал, что рахманиновское творчество потому и пользовалось успехом у широкой публики, что культивировало "музыкальные настроения из категории общедоступных, несложных, популярных... Рахманинов останется на своем посту, как хранитель старых академических традиций, как хранитель музыкальных заветов эпохи Чайковского"¹. В подобных суждениях Сабанеев был не одинок; сторонники новых тенденций видели в Рахманинове лишь "эклектика" и "эпигона", сравнивая его с представителями европейского вторичного ретроспективизма. По поводу авторского исполнения Этюдов-картин зубоскалили: "В нотах, то есть в напечатанных сочинениях, никакой такой музыки нет - это всего-навсего магия пианизма и воображение рук, в музыке же - одна пошлость и бледность рассудка"².

Когда концертные триумфы Рахманинова продолжались уже за пределами России, на родине за ним закрепился образ Великого Русского Романтика с бессменными трафаретными характеристиками типа "полноводных чувств", "задушевного лиризма", "щедрых эмоциональных излияний". Литературно-музыковедческие штампы и маслянистая, сусально-ламентирующая, непомерно-пылкая чувственность, разлитая во многих и многих интерпретациях рахманиновской музыки, - явления одного порядка: так или иначе непререкаемый авторитет "художника-романтика" и в самом деле приобрел статус общедоступной и популярной ценности.

Рахманиновские прочтения способны смутить тех, кто привык к академическому благополучию и порядку. В наши дни, правда, подобная "порядочность" уже осмыслена как тупиковая обезличенность исполнительского искусства. И, тем не менее, интерпретации Рахманинова и сегодня могут восприниматься как "волюнтаристские провокации", а сам аскетичный облик Рахманинова-пианиста как-то мало подходит к пресловутым характеристикам исполнительского "романтизма". Мир, запечатленный в рахманиновских архивных записях, может вызвать не только наш слушательский восторг, но и глубоко запрятанное чувство подвоха: "Что же это, как не демонтаж устойчивых и привычных ценностей?.." Но здесь мы не будем говорить ни о про романтической апологии его наследия, ни о самой его музыке, хотя изменяющиеся эстетические ориентиры позднего XX века делают композиторское наследие Рахманинова интереснейшим новым объектом переживания и мысли. Наша цель иная - еще раз вернуться к хорошо знакомому и, вероятно, не исчерпываемому сюжету: к тем самым рахманиновским "магии пианизма и воображению рук".

Пианистическое искусство Рахманинова формировалось в то время, когда русская культура "серебряного века" переживала один из своих высочайших взлетов, вместе с тем фортепианное исполнительство рубежа веков (и не только в России) несло на себе явную печать упадка. Даже обилие мастеров первой величины, чрезвычайная привлекательность фортепианно-концертного сценического жанра среди многочисленных меломанов уже не могли скрыть того факта, что романтические традиции мирового пианизма вошли в фазу декаданса. Исключения лишь подтверждали правило: пресловутая "верность высоким традициям" оборачивалась пышным цветением китча, догматизма и ретроградности; фортепианное исполнительство становилось провинцией по отношению к собственному прошлому.

Когда Бузони говорил о бессилье своего времени, среди примет декаданса он указывал на вырождение романтических идеалов в "несколько ремесленных приемов". Выдутые фразы и их измельченность; арпеджированная размытость вертикали и жеманность агогических "вздохов", "придыханий", "замираний"; любовь к темповым капризам и непостоянствам; обильные педальные вуали - вот несколько типичных уловок пианистического маньеризма, кочующих от одного исполнителя к другому. Что-то вроде правил хорошего тона, вроде словарного запаса эпохи, который узнается даже в артистических почерках корифеев. К этой без стильной пианистической эре лучше всего подойдут слова Ницше: "Упадок организующей силы, злоупотребление традиционными средствами без оправдывающей способности, способности к цели; фабрикация фальшивых монет в подражание великим формам, для которых нынче никто не является достаточно сильным, гордым, самоуверенным, здоровым; чрезмерная жизненность в самом маленьком; аффект, во что бы то ни стало; утонченность как выражение оскудевшей жизни; все более нервов вместо мяса"³.

Сейчас мы не будем углубляться в генезис псевдоромантического пианизма, заметим только, что в час сумерек впору было расцвести салонным имитациям чужого, в сущности, уже не актуального и искусственного мира романтических чувствований.

Надо ли напоминать, что именно салонный "стиль" со всеми его риторически выпреними общими местами выразительности привнес в исполнительскую традицию атмосферу облегченности, поверхностного шика и ни к чему не обязывающего легкомыслия. Салонный маньеризм занял весьма комфортное место между сентиментальной "трогательной задушевностью" и лощеным виртуозным блеском.

Трудно отрицать, что рахманиновская пианистическая речь имеет определенное сходство с исполнительской поэтикой начала века, и это провоцирует нас к поспешным выводам о старосветскости его искусства. Но мы сразу откажемся от такого вывода и вот в связи с чем. Если его современники (в преимущественном большинстве) всячески охраняли свои границы (пусть это были уже только поверхностные оболочки унаследованных "правил", а не духа романтического артистизма), и обескровленная охранительность неизбежно влекла за собой убийственное "псевдо", то у Рахманинова этого "псевдо" как раз и нет, потому что в его интерпретациях уже нет самой претензии на "романтизм". Рахманинов-пианист - антиромантик в такой же степени, как антиромантичен стиль модерн.

Историческое предназначение модерна не в отрицании романтического идеала, а в легком завоевании образовавшейся духовной пустоты: "искусство для искусства" заполняет пустынные территории, где некогда пульсировала жизнь этических смыслов.

Идеология искусства модерна изначально, в своих принципиальных эстетических установках, ориентировалась именно на то, что не умел и не хотел преодолеть в себе академизм: модерн освободил художественное сознание от компромисса между романтической мифологией (как чем-то для нового времени инородным, ложным) и условностью "ремесленных приемов". Самоценный шарм утонченнейших форм, наслажденческие игры освобожденных от психологического груза средств, "приемов" как таковых - вот главное условие существования как самого стиля модерн, так и той новой чувственности, которая утверждалась этим стилем и которая делала попросту ненужными старые категории "правды сердца" и "подлинности страстей".

Модерн нарциссичен и знает только одну цель - красоту. Культ красоты тождествен здесь декоративной "неправде": мир, сотканный из орнаментов, арабесок, тембров и рифм, существует по своим субъективным законам и пребывает по ту сторону добра и зла. Здесь берет свое начало эстетизм, объединивший в себе самые разные творческие интенции эпохи.

Для художника-эстета жизненная действительность, как и всклокоченная стихия чувств - нечто периферийное, необязательное; действие для него - принуждение. Воспарить над стихией бурь и натисков, в лучшем случае - сторонне их наблюдать; ощутить себя "в ином пространстве, поглотившем время и движение, - в пространстве, как чистом субстрате красочно-переливающихся форм"⁴ - вот это-то и апологизировал эстетизм модерна, поставивший над всем наслажденческую созерцательность.

Словоплетения символистской поэзии или "орнаментальной" прозы, изобретательные сюжетные композиции в изобразительных и пластических искусствах модерна никогда не рискуют утратить повествовательную связность психологически-линейного времени. Обвитое змеящимися «силуэтами, хрупкими рельефами, сжатое и разъятое, элегантно стиснутое снопами линий, клубящееся теснотой незримых воздушных струй или же рассредоточенное в расточительно свободных пустотах - это всегда только "пространство", данное как созерцание красоты в ее застывшей динамике и остановленном миге. Такое ощущение искусственно творимого бытия - бытия как самоценной художественности - пронизывает и звуковой мир рахманиновских интерпретаций. Но к этому мы вернемся позже. А пока остановимся на одной примечательной особенности эстетизма, без которой трудно понять парадоксы модерна и - вне меньшей степени - парадоксы рахманиновского пианизма. Речь идет о художественной иронии.

Модерн любит двусмысленности и балансирования на гранях "того и этого": элитарность модерна может стоять совсем рядом с китчем, рафинированность легко соскальзывает в банальность, эзотерическое может маскироваться под тривиальное, а пошлость популярных и общедоступных артистических трюков способна элегантно пародировать само себя. За изяществом внешних форм модерна часто скрыта ирония. Именно данное обстоятельство позволяет Рахманинову смело использовать атрибуты салонного дендизма, а часто и обращаться к репертуару сомнительных художественных достоинств. В отстраненной ироничности, как и в подчеркнутой, может быть, несколько надменной шикарности мастерства, с которыми Рахманинов исполняет салонные пустяки, в том, как он умеет подать самые дешевые штампы старосветского пианизма, выказывает себя художник-эстет.

Рахманинов, кажется, одинаково ироничен как по отношению к "романтическому" чувственному пылу, так и в демонстрационном показе давно разоблачивших себя ремесленных "изысков". Собственно, эта ирония и рождает эффект дистанции между материалом и художником, играющим с им. Рахманиновский эстетизм подернут едва заметной скептической усмешкой: музыкант как бы оглядывается на культурное прошлое, умиляется поддельной красоты тогда и не здесь"; в то же время он уже по ту сторону бывшего" - он знает расстояние, отдаляющее фальшивый стиль от условной стилизации.

В авторском исполнении "Польки В.Р." некогда обожаемые "образы", как и люксовые деликатесы выразительных средств, словно покрыты инеем: веет флегматичным холодком от этой точеной рахманиновской стилизации под салон начала века. Эффектно - "дурновкусные" раздувания темпов, кокетливо ретирующие в

торопящихся бисерных росчерках без педальных staccato; шаржированные имитации хореографических па - то грациозные спотыкания, то чуть громоздкие подпрыгивания. Немного вульгарно, немного изнеженно. В подборе средств - всегда точно и остроумно: легкие сухие акцентики, пассажные пробежки, скольжения. Подслащенная томность, разбивающаяся о саркастическую шутку; обещания и обманы обаятельного пианистического флирта. Ироничный реверанс в адрес плюшевого великолепия исчезнувшего быта.

Рахманинов доводит до предела то, что приобрело характер разменно-ходовой сомнительности. Сантименты оборачиваются у него тонко стилизованными виньетками, становясь безусловным фактом блистательной концертной условности.

В Венгерской рапсодии № 2 Листа, например, Рахманинов заостряет до оскомины знакомые приемы чувственно пафосной экзальтации, обнажая пошлость "многозначительных" интонаций, "любовных" фраз и всепоглощающей "грациозности" виртуозных рамплиссажей. Однако второй смысл раскрывается позже - в рахманиновской каденции. Здесь листовский помпезный китч терпит полнейшее фиаско: картонные образы деформируются, преломляясь в оптической игре гармонических обманчивых "блужданий", ритмических синкоп и динамических "волн"; в лжевенгерскую рапсодичность вторгается стихия кафешантанного урбанистического сплина. Это как апокалипсическое пиршество звуковых ядовито-пряных тембров, агогических "завихрений", раскачивающихся темпов: мир раскалывается, дробится, рушится... Но могли бы быть и другие ассоциации - суть не в том. Сейчас для нас важнее царящая над всем власть стилизации. Все в этом исполнении - и патетика, и фольклоризм, и их разоблачающие смысловые инверсии - тонко стилизованный "театр жизни".

Однако ироничный подтекст свойствен рахманиновским исполнениям пьес преимущественно характеристического жанра. Это лишь одна грань художественной концепции пианиста, в конечном счете - не самая существенная. Попробуем рассмотреть его исполнительскую поэтику с иных позиций.

Рахманиновское бытие в музыке - это изгнание чувственного, изживание всего, что может спровоцировать слушательское сопереживание. Рахманинов уводит нас от патетики страстей - его мир герметично замкнут для вторжения сентиментальной задушевности и пламенной открытости. Трансформация душевно-жизненного в стиль - вот принцип его артистизма. Отвлеченные данности красоты, интеллектуальной изобретательности и рафинированного вкуса - стоят стражами у врат этого стиля. Важна мысль Вячеслава Иванова, которая отражает позицию после романтической эпохи и, по нашему убеждению, имеет самое непосредственное отношение к рахманиновскому исполнительскому искусству: "Стиль опосредован: он достигается преодолением тождества между личностью и творцом... Художник, в строгом смысле, и начинается только с этого мгновения, отмеченного победой стиля. <...> Сила, оздоравливающая и спасающая художественную личность в ее исканиях нового морфологического принципа своей творческой жизни, - поистине сила Аполлона, как бога целителя, - есть стиль"⁵.

Во имя чистоты стиля Рахманинов "жертвует" очевидной прямизной музыкально-повествовательной логики, продиктованной принципом "жизненного переживания". "Психология" в рахманиновских прочтениях устранена; все под руками пианиста переплавлено в опосредованные звуковые формы. Музыкант словно созерцает их отстраненным взором.

Это тот самый "аполлонический взгляд на искусство: разделяющий, формирующий, точный и стройный", о котором говорил Михаил Кузмин⁶. В аристократическом артистизме Рахманинова отражается "эра эстетического пуританизма", как определял творческую тенденцию своего времени Николай Гумилев. Его слова могли бы быть адресованы и пианисту Рахманинову: "Чистота - это подавленная чувственность и она прекрасна, отсутствие же чувственности пугает, как новая неслыханная форма разврата"⁷.

Именно такая "бесчувственность" стильных исполнений Рахманинова дает повод к сравнению с архитектурой: слушать Рахманинова - значит пребывать в фантастических архитектурных пространствах. Они могут быть совсем камерными, и тогда наш слух моментально схватывает изящные пропорции звуковых объемов, ограниченных краткой длительностью какой-либо миниатюры; могут быть масштабными (как, например, в Третьей балладе, в Сонате b-moll Шопена или в фортепианных концертах самого Рахманинова), тогда мы вовлечены в захватывающий процесс "выстраивания" изогнутых плоскостей, асимметричных конструкций с их плавными или неожиданно резкими переходами, реальными и обманчивыми перспективами. Стесненное, расширенное, низкое, высокое - эффекты возникающих на слуху пространств подчинены у Рахманинова не прихотям психологически-витального комфорта, а абстрактным законам тектоники.

Декоративная отделка этих звучащих зданий в стиле модерн безупречна. Мелодии то рассыпаются на лучистые мерцания, выявляя в каждом тоне его весомую явь, то превращаются в гибкие, выгнутые силуэты орнаментов. Эти плетения могут растворяться в педальной (весьма у Рахманинова редкой) дымке, могут таять в неясных звуковых высях, теряться в перламутровых разводах темпов. Но это также излюбленный рахманиновский без педальной графизм, сообщающий особую рельефность метрическим сдвигам; это параболические *ritardando*, превращающие линейную плавность в мозаичную россыпь, в которой каждый звук становится "осязаемым" - кажется, его можно "рассмотреть". Так созерцаются отграниченные друг от друга "атомы" мозаичной кладки.

Рахманинов уводит нас от инертности ожидаемого и банального. Он любит разбивать, искажать, нарушать размеренность музыкального процесса. Но тут же из этих прихотливых нарушений, подобно зодчему модерна, он создает свою, субъективную гармонию новообразованных связей. Сочетание, казалось бы, не сочетаемого как раз и определяет суть рахманиновского формотворчества, его законченную стильность.

Элегантная сдержанность черно-белых красок, аскетичная экономность педали при максимальной агогической рельефности и крайней экспрессии ритма - мы находим это в авторском исполнении "Юморески", "Полишинеля", в трактовке шопеновских вальсов... Линейная ясность фактуры, подчеркнутая протяженностью динамических волн, и вторжения отчетливо "прорисованных" интонаций - мы слышим это в транскрипции "Колыбельной" Чайковского, в Балладе № 3 Шопена, в авторском прочтении "Баркаролы"... Ровность остинатных пульсаций и гипертрофированная выпуклость кратких фраз, динамических акцентов, локальных и мгновенных темповых торможений - в "Прялке" Мендельсона, или "Doctor Gradus ad Parnassum" Дебюсси, или в Рондо из Сонаты № 11 Моцарта... На эффекте парадоксальных сопоставлений утяжеленных и облегченных звуковых пропорций, на "алогичных" столкновениях "крупнозернистой" - будто наблюдаемой сквозь увеличительное стекло - и отдаленно-сливной фактуры держится формальная конструкция Скерцо № 3 Шопена. На подобной игре контрастов - отчетливого и размытого - Рахманинов выстраивает Сонату d-moll Скарлатти-Таузига, Прелюдию fis-moll Скрябина.

Вспомним эти характерные рахманиновские "изломы", "разрывы", "взвихрения", "рассыпания", когда он исполняет "Польку", или свою транскрипцию вальса Крейслера "Радость любви", или Менуэт Падеревского, вальсы Шопена. Шатания, оттяжки, торможения темпов, немотивированные расслабления и напряжения динамики и ритма, утрированные несовпадения гармонических вертикалей - и во всем влечение к крайностям. Вся звуковая ткань готова взорваться; формальные очертания пьес вот-вот распадутся на бесформенные, хотя и очаровательные частности. Однако смущающее чувство атомарного распада длится ровно до тех пор, пока мы ограничены моментальностью детали, изъятой из целостного музыкального контекста. Но самое интригующее в пианизме Рахманинова как раз и происходит на стыке детального и контекстуально-целого. Лишь в череде, проследовании, связи, лишь в соединении одного детального звена с другим проясняется удивительная стройность этого "орнаментального" пианизма.

Один из принципов рахманиновского зодчества - эффект возвращений к тем агогическим, ритмическим, динамическим "неправильностям", которые поначалу воспринимаются лишь как импровизационный исполнительский каприз, как салонная остроумная шалость. "Неверные (с точки зрения обывательской привычки) слова", кажется, разрушающие плавную "рифму", возвращаются еще и еще, и рахманиновские "вольности", "огрехи" оказываются мнимыми. Повторяясь, как в системе взаимно отраженных зеркал, рахманиновские гиперболы *rubato*, *diminuendo*, *accelerando* обретают значение вовсе не деструктивных "импровизаций", а конструктивных констант. Из разломчатых, взвинченных, аритмичных ритмов рождаются ново-поэтические рифмы.

Как поэтическая декламация, слышится в рахманиновском исполнении "Лебедь" Сен-Санса - Зилоти. Пианист то укрупняет, то сжимает пульс долгой мелодической линии. Мы очарованы переливами легких скольжений, плавных торможений, подъемов и утолщений, спадов и утончений. Асимметричная симметрия рахманиновского рисунка подчеркнута в формальном центре пьесы, где силуэт фразировки остается неизменным, лишь его масштаб несколько укрупнен (удивляет рациональный расчет, с которым пианист достигает эффекта повторяющейся рифмы)...

Интерпретация "Лебедя" возвращает нас к мысли о "пространстве, поглотившем время и движение", об апологии созерцания, без которой трудно себе представить эстетизм модерна, эстетизм Рахманинова.

Только одна деталь - знаменитые рахманиновские *ritardando*, по которым безошибочно узнается почерк пианиста. В его богатом исполнительском лексиконе они становятся чем-то вроде навязчивой идеи. Но что же, однако, стоит за этой привязанностью антиромантика к салонно - "романтическим" угасаниям, замираниям, замедлениям? Совершенно очевидно, что это уже не дань затертым традициям сентиментальной чувственности, а желание созерцателя остановить музыкальное время, освободить исполнительский процесс от повествовательно-действенного принуждения. И - насладиться "чистым субстратом красочно-переливающихся форм". Музыка застывает в скульптурной бездвижности, и гипертрофированные замедления ведут к покоящейся неге, к этим характернейшим вневременным зияниям, образующимся внутри прочно спаянной формальной целостности. Огромные *ritardando*, в которых растворяется ритмическая субстанция мелодий (в Менуэте Падеревского); торможения в меркнувшем свете тембров, истаивающие фразы, теряющиеся в без ритмии (в Сарабанде из Партиты № 4 Баха); интонационные обороты, зависающие, словно гирлянды, в пространственном вакууме, парящие в бездейственном "ничто" (в средних разделах "Кукольного кэк-уока", "Doctor Gradus ad Parnassum" Дебюсси)... - все это разные лики одной и той же остановленной

красоты, того же созерцательного покоя, отстраненного от причин и следствий драматургически-сюжетной суеты. Это чистая декоративность модерна, сближающая разные исторические эпохи, превращая их в факт бескомпромиссного "искусства для искусства"

Какой-то уникальный сплав ощущений рожают рахманиновские интерпретации: изысканная бездвижная гармония, сотканная из диспропорциональных деталей; умозрительная ясность целого при экспрессии моментальных непостоянств; пряная утонченность атмосферы при пуританском аскетизме выразительных средств... Но это и есть знаки рахманиновского аполлонизма. Синтез изошренного вкуса и ригористичности, изыска и точности, фантазийной свободы и архитектурной непреклонности - вот что правит и направляет в мире этих субъективных архитектур.

Однако было бы опрометчивым утверждение, что вся смысловая полнота исполнительской и - шире - этической концепции Рахманинова ограничивается императивом стиля модерна. Пианистическое искусство Рахманинова, конечно, выходит за хронологические и - что важнее - стилистические рамки локального исторического явления. Тесные оболочки каких-либо конкретных творческих направлений раскалываются, когда речь идет о таких фигурах, как Андрей Белый, Владимир Набоков, Василий Кандинский или Игорь Стравинский. Творчество каждого из них, так или иначе связанное с "серебряным веком", становится само по себе "веком" перед лицом культурно-исторической памяти. Феномен Рахманинова-пианиста - именно из этого ряда.

Можно было бы привести несколько сравнительных характеристик между Рахманиновым-пианистом и такими отменными мастерами стиля (но не более), как, например, Леопольд Годовский или Рауль Пуньо. Но благодатный повод к более широким обобщениям мы найдем в другой параллели - между Рахманиновым и Набоковым.

Конечно, в прозе Набокова присутствует то, что называйся беллетристикой. Завлекательная сюжетная интрига, искусная описательность мира знакомых вещей или яркая характерность персонажей сделали многие его произведения точном смысле слова бестселлерами. "Бестселлером" было искусство Рахманинова (вспомним несколько пренебрежительные пассажи критики в сторону "популярности" и доступности" рахманиновской музыки). Но чем более мы погружаемся в набоковский, рахманиновский миры, тем более приближаемся к загадке. Сходство с реальностью чувств, ситуаций, психологических коллизий тут не что иное, как мистификация. Песчаные берега осыпаются от первой же нашей попытки перекинуть мосты из мира субъективных фантазий в мир конкретных данностей.

Воля Рахманинова-пианиста и Набокова-писателя - воля к игре. Воля чистого вымысла, автономной действительности творчества как "вещи в себе".

Здесь, в идее отрешенности искусства, пересекаются все нити их артистических интенций. Здесь, в отвлеченных высотах стильности, снимаются все противоречия между правдой" и "вымыслом", потому что вымысел и есть единственная художественная правда. Надо только принять условия этой игры, чтобы понять: настоящие "персонажи" и "сюжеты" тут - слово, звук в их ритмических биениях, в их неповторимых синтаксических сцеплениях и эмоционально тембровых переливах. В конце концов, эти "сюжеты" свободны; в своей самодостаточности они оставляют пути психологического контекста. Банальная история (в прозе Набокова) или портретная, жанровая, пейзажная первооснова (в интерпретациях Рахманинова) - лишь трамплины для полета в отвлеченных абстракциях раскрепощенного множественного сознания. "О безпредметной

предметностью" (как точно определил Набоков) становится психологически бескорыстная материя средств - наиреальнейших, "предметно"- явных, упругих, формально совершенных.

Рахманиновское. Набоковское. Индивидуальность их творческих манер столь же впечатляюща, сколь и тиранична: каждый из них знает секреты слушательского, читательского пленения. Парадокс, однако, в том, что такая пленительность индивидуальной власти не имеет ничего общего с навязчивым индивидуализмом, точнее - эгоцентризмом. Уникальные лексиконы двух художников никак не являются самоутверждающейся прихотью артистического "я" - скорее это отрицание мелкопоместного "я"- диктата. Это та самая "система счастья", о которой говорит один из набоковских литературных героев, - "всегда присутствующая на ясном севере моего естества, всегда плывущая рядом со мной, даже сквозь меня, а все-таки вне меня..."⁸. Самозабвение в чистых играх ума. Вовлеченность слушателя, читателя в эти игры. Мир как стиль предстает в значении законченного эстетического абсолюта.

Но за такой жизнью в стиле, за этой "системой счастья" таится еще и другой смысл - переживание жизненной экзистенциальной бездны. Острота этого переживания тем сильнее, чем объемнее личностное пространство души и интеллекта. В таком случае рафинированный эстетизм есть сознательный выбор; культивированный и отстраненный стиль - ширма, за которой можно скрыть от посторонних непреходящую тоску и' боль, страх и трепет перед бездонностью реального мира и абсурдностью быстротекущего бытия. А это значит, что художнический эстетизм находит свое оправдание в отказе "здешнему" миру, в неприятии его нелепости. Альтернатива быту - уход в инобытие чистой художественности.

Подобный мотив эстетического затворничества характерен для целого пласта культуры XX века. Рахманинов, Набоков, их многочисленные собратья по духу представляют этот пласт.

И последнее. Если романтическое мироощущение XIX века было прелюдией к скепсису и отчаянию века XX, то модерн был не более чем кратким переходом от исчерпавшихся концов к предстоящим началам. На историческом, моральном, художественном разломе, в придуманных теплицах культивированного вкуса и искусственного знания выросли удивительные цветы; искусство подбора выразительных средств и их комбинаций, аристократическое чутье формы, апология красоты, превращенной в автономию тонкого ума, - тут и открытия и ущербность модерна. Усвоив правила его кратковременных праздничных "упражнений в стиле", Рахманинов, как и Набоков, как и многие прославленные свидетели своего времени, пошел дальше.

Его пианистическое искусство часто называют старомодным. Но на самом деле оно уже при жизни Рахманинова было будущим исполнительской культуры, той ее интеллектуалистской ипостаси, где аполлоническая отстраненность и герметичное совершенство мастерства утверждают себя по ту сторону жизненных непостоянств, общественного уродства и невротических фантазмов. Искусство Рахманинова, а вслед за ним - Микеланджелли, Гульда, Казадезюса, других затворников духа - учит нас тому, что истина искусства - в сокрытии истины.