

МИМИКА И ЖЕСТИКУЛЯЦИЯ ПИАНИСТА В СИСТЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ*

Целесообразно условно разделить все многообразие движений исполнителя за роялем на две группы. В первую входят движения, связанные преимущественно со звукоизвлечением, обусловленные прежде всего задачей получить на инструменте необходимый (по высоте, длительности, громкости, тембру и т. д.) звук. Их иногда называют «рабочими», «игровыми», «целесообразными» (последнее определение принадлежит С.Е. Фейнбергу). В другую группу можно объединить движения по преимуществу смыслопоясняющие, обусловленные задачей (или неосознанной потребностью) с помощью пантомимических средств яснее и полнее раскрыть содержание музыки и ее индивидуальное понимание пианистом. К смыслопоясняющим («наглядно выразительным» и «субъективно настраивающим», по определениям Фейнберга) относятся не только движения рук, плеч, корпуса, но и головы, частей лица и т. д. Мимика вся относится к сфере незвуковых смыслопрояснительных, характероуточняющих

факторов, которые можно обозначить как «немая речь», «немая игра». Движения рук входят и в первую, и во вторую группы.

Различие в функциях перемещения рук тонко описал Н.Е. Перельман: «Иногда руки хотят парить в воздухе, но... печальная необходимость извлекать звук вынуждает их опускаться на грешную клавиатуру» [45, с. 154].

При этом взаимосвязь движений разных типов весьма тесная. Взять аккорд *fortissimo* на рояле можно по-разному: прямо «с клавиш» или с большого расстояния от клавиатуры широким жестом — чисто звуковой эффект в обоих случаях может быть близким, но образный результат будет различным. А если пианист подчеркнет аккорд резким сгибанием (или разгибанием) корпуса и наклоном головы или даже привставанием, итоговый эффект будет тем более иным. К примеру, отчетливость каждого из звуков пассажа *staccato* весьма специфически подчеркивается Гульдом посредством столь же частых синхронных движений рта.

* Продолжение и окончание статьи. Начало см.: Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2014. № 1. С. 35—50.

Плавность, кантабильность звучания у того же Гульда усиливается благодаря текучим, гибким дирижерским пассажам свободной от звукоизвлечения руки. Напряженность «действия» и значительность драматургической «ситуации» во время игры тоже могут быть пантомимически подчеркнуты. С.И. Савшинский писал: «Запомнилась манера А. Шнабеля в патетические моменты на долгих нотах или на паузах, потрясая рукой, сжатой в кулак, подносить ее — чуть ли не к лицу» [55, с. 103].

Взаимосвязь и взаимозависимость движений пианиста и звукового результата метко зафиксировал Б.А. Печерский в своем стихотворном афоризме: «Жест и звук, хотел бы знать я, // Просто родственники или близнецы-братья?» [47, с. 38].

Особо следует сказать о Гульде. Его ранний уход с концертной эстрады отнюдь не означал, как многие могут подумать, его отрицательного отношения к визуальному аспекту в восприятии игры исполнителя. Огромное (особенно для своего времени) количество видеозаписей собственной игры — с весьма выразительным видеорядом и множеством смыслопоясняющих жестов — говорят об обратном. Исследователь справедливо писал по этому поводу: «Ратуя за отказ от любого визуального компонента в восприятии музыки, сам Гульд множество раз выступал на телевидении с лекциями и интервью по самым разным вопросам. А когда садился за рояль, то его крайне экстравагантная



*Манера поведения Гленна Гульда
за роялем включала в себя
и пение за инструментом,
и разнообразные жесты*

манера поведения, включавшая и пение за инструментом, и дирижерские, и актерские (!) жесты, а также постоянные движения корпусом, и весьма богатая и разнообразная мимика, напоминавшая порой заклинательную практику какого-нибудь сибирского шамана (!), могли навести на мысль, что он-то как раз и является тем, кто мало верит в самостоятельное значение чисто слухового восприятия...» [62, с. 112].

Образно-содержательный результат от взаимодействия исполнительских движений обоих типов подчеркивается и *предварительными* по отношению к звукоизвлекающим и *одновременными* с ними пантомимическими характеропроясняющими действиями, описанными выше (в духе поговорки пишет об этом Б.А. Печерский: «Движения рук // Предвосхищают звук» [47, с. 35]). Имеет смысловое

значение и *последующее* пластическое движение пианиста после извлечения звука: либо статичное додерживание, осуществляемое определенное время собранной рукой, либо постепенное «размягчение» и опускание рук, либо жесткий отскок напряженных, фиксированных кистей, либо вскидывание рук от плеча и энергичное отклонение корпуса от рояля (как говорят в шутку, «сальто назад, прогнувшись»), либо вставание одновременно с последними звуками произведения (этот экстравагантный прием используется некоторыми пианистами для особо впечатляющего окончания, например, «Петрушки» Стравинского, Седьмой сонаты Прокофьева или Пятой сонаты Скрябина)...

Предложенная методология универсальна, она применима и при рассмотрении других видов исполнительского искусства. К примеру, игры на флейте. Движения звукоизвлекающие — движения губ, языка, пальцев. Все остальное — поднимание и опускание инструмента, повороты и наклоны корпуса, выражения лица, движения глаз — движения смыслопоясняющие. Сходно у скрипачей и других струнников.

В дирижировании собственно звукоизвлекающими являются формальные жесты, показывающие темп, размер и вступление инструментов, все остальное относится к смысло-разъясняющим, характероуточняющим жестам и мимике. Последние важны не только для оркестрантов, но и для публики (тем более для телезрителей).

К тому же у дирижеров (и у вокалистов) руки более (или совсем) «развязаны» по сравнению с большинством инструменталистов и поэтому активнее участвуют в разъяснении и даже во внушении и навязывании определенных образов и настроений. Если сюда добавить ноги, то будет и «танцующий дирижер» или, по саркастическому выражению Феликса Вейнгартнера, «артист балета»...

Впрочем, иной раз «дирижерский балет» в той или иной степени бывает не только уместен, но и абсолютно необходим. Он оказывается подчас совершенно потрясающим по степени воздействия и многократно увеличивает впечатление от чисто звуковой картины, создаваемой оркестрантами. Не могу не вспомнить здесь, в частности, новогодних концертов Павла Когана с произведениями Штрауса-отца и сыновей — с «вкуснейшими» пикантными деталями в воспроизведении оркестра и головокружительными виртуознейшими «па» рук и ног (и лица, и тела, и глаз) дирижера, которые не снились ни одному профессиональному танцору или артисту балета. Конечно, жанр новогодних концертов (в Москве или в Вене — с Леонардом Бернштейном, Зубином Метой или Даниэлем Баренбоймом) особый, но именно в его рамках огромные по выразительности, разнообразнейшие смыслопоясняющие движения дирижера и сила их влияния на публику особенно очевидны.

Можно было бы вспомнить и других отечественных и зарубежных дири-

жеров разного времени, хотя эта тема для отдельного разговора. Поскольку имя П. Когана уже прозвучало, упомяну еще одно собственное — чрезвычайно яркое впечатление от пламенного исполнения Пятой симфонии Бетховена студенческим оркестром Московской консерватории в Большом зале в середине 1990-х годов. В том, что коллектив молодых музыкантов так зажегся и заиграл с такой эмоциональной отдачей, заслуга дирижировавшего в тот раз П. Когана с его (помимо всего прочего) поразительной по силе воздействия пластикой дирижерского жеста!

Кстати, напрасно иные эстеты разделяют непроходимой стеной искусство дирижирования и игры на музыкальном инструменте от искусства Терпсихоры — музы танца и покровительницы мимического искусства. Такой крупнейший и серьезнейший музыкант, как Б.Л. Яворский, наоборот, требовал от исполнителей «внимательного изучения того вида искусства, в котором движение выражает внутренний мир человека — искусства балета, той пластики, что передает радость и горе, боль и гнев, страдание и ликование и т. д.» [27, с. 56]. Исследователь наследия Яворского указывает далее: «Отсылая музыкантов к *искусству балета*, Болеслав Леопольдович концентрировал их внимание не только на эмоциональной, но и на рациональной стороне этого вида творчества, на *приобретении умения* наиболее точно, ясно и убедительно *выразить* то или иное эмоциональное *состояние*, благодаря планированию и доведе-

нию до совершенства *механизма естественных движений*» [Там же].

Здесь, понятно, речь идет о тех преимущественно смыслопоясняющих движениях-жестах исполнителя, о которых мы говорили выше. По Яворскому, следующим моментом в формировании и совершенствовании двигательной культуры пианиста являются те звукоизвлекающие движения, о которых также уже шла речь. Выдающимся музыкантом предлагалось с этой целью изучать и развивать непосредственный источник движений — аппарат музыканта-исполнителя, функционирование которого и дает ему «возможность выявить звучание» и «выразить свою внутреннюю жизнь» через фортепианную клавиатуру. Эти технические приемы осмысливались Яворским в синтезе с балетно-содержательными: «Техника есть движение, которое передает внутренний ритм человека, и потому надо искать в воздухе (!) то движение, которое передает ласку, гнев, раздражение, нервность...» [Там же]. Ну и, разумеется, в классификации Яворским исполнительских движений первичными являлись движения души — «движения памяти, сознания и мышления», то есть «переживание сложных жизненных коллизий и всей гаммы чувств человека» и «понимание строения музыкальной речи, ладового ритма, голосоведения, конструкции, композиции, оформления» [Там же, с. 63].

Двойственность двигательных проявлений и мимики исполнителя своеобразно отразил Г.М. Коган. «Некоторые пианисты, — писал он, —

владеют инструментом, как иные люди лицом: *и тот, и другое* ничего не выражают (выделено мною. — А.М.)» [25, с. 249]. «Большой опыт профессионалов инструменталистов, — указывал С.Е. Фейнберг в статье «Извлечение звука и жест», — учит отличать в игре движения необходимые от тех движений, которые только отражают чувства и творческие намерения исполнителя» [59, с. 185].

Вместе с тем, оба типа движений исполнителя, обычно взаимодополняющие друг друга (это происходит чаще всего бессознательно), имеют каждый свое функциональное значение, свою известную автономию, что особенно ярко проявляется в случаях их рассогласованного действия, когда «звукоизвлекающие» движения (и возникающая в результате этих движений звуковая и образно-смысловая картина) не стыкуются, а то и противоречат пантомимическим проявлениям артиста (вспомним приводившийся пример с игрой Хейфеца). Случаи такого рода, не такие уж редкие, отмечались неоднократно.

Примечательны в этой связи, например, слова Я.И. Зака (из беседы с Г.М. Цыпиным): «Нельзя играть музыку композиторов барокко или венских классиков, отчаянно размахивая руками и раскачиваясь во все стороны как на танцевальной площадке... К сожалению, приходится видеть иной раз и такое» [37, с. 255]. В том же духе высказывался и Н.Е. Перельман. «Нельзя, — указывал автор коротких рассуждений “В классе рояля”, —

играя трагедию, жестикулировать комедию: нельзя, играя Прокофьева, жестикулировать Мендельсона» [45, с. 13]. С.Е. Фейнберг замечал по схожему поводу: «Исполнитель фортепианных произведений Прокофьева должен позаботиться о том, чтобы угловатая жестикуляция пассажижей не переносилась и в истолкование чудесных лирических моментов» [59, с. 138].

В ином аспекте о встречающемся несоответствии в игре артиста звуковедения и жестикуляции говорил Э.Г. Гилельс: «Если сопоставить движения рук некоторых пианистов с исполняемой музыкой, то это просто безобразия. Когда звук тянется, скрипач не может бросить смычок, певец — прервать звучание голоса. А иной пианист в это время держит все на педали, откидывает руки в стороны. Так поступают иногда и крупные пианисты. Посмотришь на их артикуляцию, на поведение за инструментом и видишь — руки их не “разговаривают”. Кстати, к этой хорошей манере тянуть звук столько, сколько нужно, к длительному *legato* меня приучил Нейгауз» [6, с. 152].

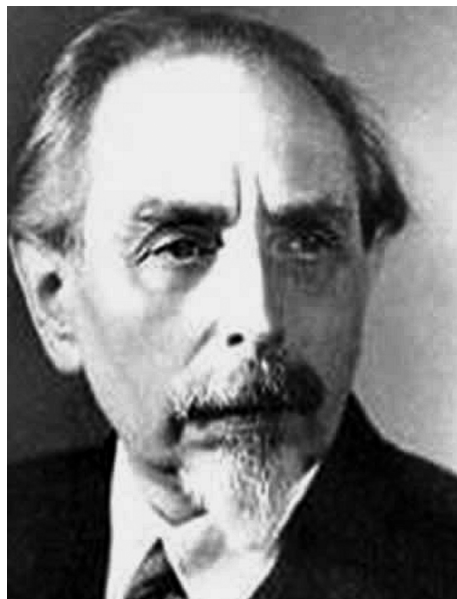
Итак, в системе исполнительских средств выразительности (тембр, громкость звука, артикуляция, темп, особенности претворения метроритма, педализация и др.) особую роль выполняют пантомимические, смыслообъясняющие приемы (не связанные напрямую со звукоизвлечением). Их основную специфику точно сформулировал С. Е. Фейнберг: «Жест — это та сторона движения, которая при-

звана зрительно разъяснить аудитории настроение и эмоции исполнителя. Жест шире звучания: замысел, выраженный им, превосходит возможности инструмента (везде выделено мною. — А.М.)» [59, с. 188].

Иногда задаются, казалось бы, риторическим вопросом: что важнее — движения звукообразующие или образопоясывающие? Ответ как будто очевиден: конечно, первые! Ведь в результате прежде всего этих движений создается звуковая материя, звуковая плоть, звуковая картина исполняемого. Именно ее мы изначально воспринимаем, слушая произведение в звукозаписи или в концертном зале с закрытыми глазами.

О безусловной важности преимущественно звуковой формы существования сочинения по сравнению со зрительным восприятием его исполнения говорит следующее нехитрое рассуждение. Если мы *только слышим* музыку (без видеоряда), мы вполне адекватно ее воспринимаем, если мы *только видим* исполнение (без звука), ни о каком сколько-нибудь полноценном восприятии произведения не может быть и речи. Как-никак музыка — это перво-наперво искусство звуковое. Вот почему можно встретить мнение, что у музыканта-исполнителя «внешняя выразительность (пластика) тела вторична; а вот внутренняя моторика формирования значащего звучания... первична» [32, с. 38].

Однако не все так просто, как кажется на первый взгляд. Можно, во-первых, оспорить корректность за-



С.Е. Фейнберг: «Жест — это та сторона движения, которая призвана зрительно разъяснить аудитории настроение и эмоции исполнителя»

данного выше вопроса. Мы ведь не сравниваем по степени важности различные средства исполнительской выразительности и не пытаемся выяснить, что существеннее в интерпретации сочинения — темп или тембр, динамика или агогика, артикуляция или педализация? Нам не приходит на ум выяснять, что важнее из композиторских выразительных средств — мелодия или гармония, ритмический рисунок или фактура? Все эти средства выразительности существуют вместе, в нерасторжимом единстве, усиливая и обогащая одно другое.

В этой связи, во-вторых, пантомимика исполнителя как одно из незаменимых, по-своему важных, хотя

и особых (не входящих в ряд звуковых) средств выражения, не следует противопоставлять другим, разбирая, что ценнее.

Существенно их совместное, совокупное воздействие. Причем зрительный ряд в восприятии может значительно обогатить чисто звуковое впечатление. И, наоборот, негативные для кого-то визуальные воздействия, исходящие от исполнителя (невротические, неконтролируемые гримасы лица и ужимки, преувеличения, раздражающая жестикация либо полная индифферентность, нейтральность и почти полное отсутствие пантомимических проявлений), могут помешать полноценному восприятию или вообще послужить причиной для прекращения художественной коммуникации — в таких обстоятельствах слушатель может просто покинуть концертный зал или выключить видеоплеер...

Аналогично не следует, на наш взгляд, противопоставлять движения звукоизвлекающие и смыслопоясняющие. За счет первых, конечно, собственно и создается вся звуковая реальность, даже если вторые практически отсутствуют или сведены к минимуму. За счет только вторых, разумеется, невозможно озвучить никакой нотный текст. И в этом плане те и другие движения, конечно, несопоставимы по значению. Но, если учитывать комплексный, синтетический характер публичного выступления и природу взаимоусиливающего, синергетического воздействия на аудиторию разных (в том числе зритель-

ных) компонентов исполнительского акта, то едва ли имеет смысл выяснять, что первично и что существенней. Тем более, что обе модификации движения рождаются из одного образного замысла. Вспомним еще раз классификацию и последовательность ее ступеней у Яворского: движение мысли и чувств человека — пластика балетного типа как естественное выражение эмоциональных состояний — непосредственное движение частей пианистического аппарата музыканта-исполнителя. Обращаясь к технике передачи познанной и воспринятой духовной информации, Яворский писал о художественной необходимости восприятия музыки «не только на слух (звуком), но и на глаз (движение)...» [цит. по: 27, с. 63]. «Только тот пианист-исполнитель, — подчеркивал замечательный историк и теоретик фортепианного искусства, — кто ясно, точно, выразительно, впечатляюще может воспроизвести в воздухе пластически-содержательное движение» [Там же, с. 62—63]. Об этом же, хотя и совсем в другой манере, писал Б.А. Печерский: «"Душа — мысль — тело" — эту тему // Пианисту следует развить в систему» [47, с. 38].

Знаменитый в прошлом дирижер Генри Вуд иронически замечал, что «дирижеров можно разделить на две категории: таких, которые дирижируют для ушей публики, и таких, которые дирижируют для ее глаз...» [13, с. 78]. Но почему надо непременно противопоставлять одних другим, одни средства выразительности — дру-

гим выразительным приемам? Почему нельзя представить их совместное, взаимоусиливающее и взаимообогащающее действие? О том, что такое взаимодействие возможно в реальности, еще в 1908 году убедительно писал один из рецензентов: «Дирижерские жесты Никиша — это не только *жесты*, но и целесообразные движения. Их красота заключается в той *гармонии*, которая здесь устанавливается между их *необходимостью* (как внешнее невольное выражение музыкальных внутренних переживаний) и их *целесообразностью* (как дирижерский прием) — гармонии, какой ни у кого из других дирижеров нет» [71, с. 127].

Об идеальном взаимодействии различных факторов дирижерского искусства в связи со Светлановым писал Р.К. Щедрин: «Для меня дирижер — это, помимо всего, человек, который способен найти пластический эквивалент музыкальному рисунку, движению музыки, архитектонике партитуры. Причем я имею в виду отнюдь не внешнюю синхронность музыки и пластики, а совсем особые их соотношения — иногда полифонические, контрапунктические. Как слушатель, воспринимающий музыку из концертного зала, я вижу в этом одно из главных достоинств артиста, стоящего за пультом. Потому что если такой пластический эквивалент существует, то начинаешь пристальнейше следить за дирижером, как бы загипнотизированный происходящим музыкальным действием; если ход пластического движения естественен, органичен, то восприятие об-

легчается, все произведение как-то чрезвычайно убедительно выстраивается в нашем сознании — не только в слуховом ряду, но и в зрительном. Может быть, такое мое восприятие дирижерского труда несколько субъективно, но мне кажется, что именно в таких случаях дирижеры достигают наиболее полного слияния с музыкой, наиболее убедительной передачи ее» [70, с. 13].

Сущность такого рода ситуации точно обрисовал С.Е. Фейнберг: «Жест дирижера должен обладать известной декоративной показательностью: в противном случае его намерение не будет понятно. Как бы красноречиво ни объяснял на репетиции дирижер словами свой замысел интерпретации, решающее значение всегда будет принадлежать жесту, которым он будет выражен. Поэтому многие превосходные музыканты с глубокими и продуманными художественными намерениями все же беспомощно чувствуют себя за дирижерским пультом, если они не владеют особой культурой внешне выразительного жеста» [59, с. 184].

Единство всех двигательных проявлений играющего ради максимальной полной реализации художественного замысла и наибольшего воздействия на публику — вот главная цель музыканта-исполнителя в рамках рассматриваемой нами проблемы.

Таким образом, движения двух отмеченных типов должны образовывать единое целое — такое, чтобы зритель, даже не слыша выступающего (позво-

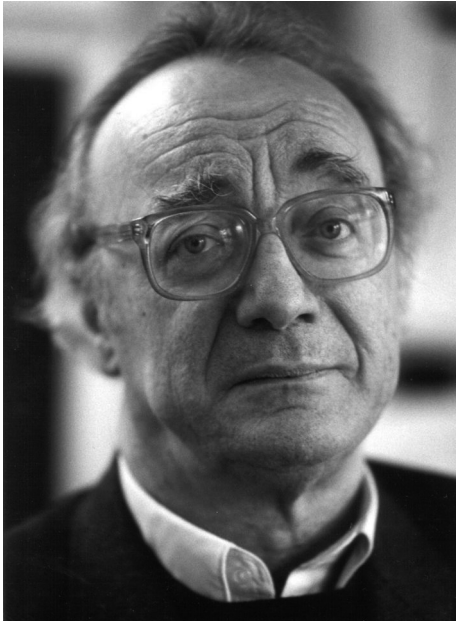
лим себе такое теоретическое допущение), опираясь только на визуальное восприятие артиста, мог получить адекватное впечатление об образном содержании исполняемой музыки. Именно об этом писал А.Б. Гольденвейзер: «Играть нужно так, чтобы человек, отделенный от исполнителя звукопроницаемой, но вместе с тем прозрачной перегородкой и только видящий (!) движения его рук, мог бы себе представить, конечно, не звуки, но характер той музыки, которую он играет» [11, с. 39]. Ф.М. Blumenфельд шел в этом еще дальше. В разговоре с Л.А. Баренбоймом на приемных экзаменах он заметил: «Иногда не обязательно слушать играющего — достаточно видеть движение его рук. И, зная, что он играет, можно уже сказать, что из него выйдет» [цит. по: 5, с. 82]. Об этом же — соображения Д.А. Рабиновича: «Слушая в механической записи неизвестного нам крупного пианиста, мы, не слишком ошибаясь, можем представить себе контуры его движений; и, наоборот, случись нам увидеть этого артиста на экране немого кино, мы, вероятно, догадались бы, как он чувствует и передает» [50, с. 99].

О единстве внешнего и внутреннего, слухового и визуального размышлял и Я.И. Зак: «Во внешнем облике исполнителя, в “рисунке” его движений, в жестах — во всем этом может и должен выражаться *стиль* (подчеркнуто Заком. — А.М.) исполняемой музыки, так же как выражают его звук, ритм, фразировка, педализация

и т. д.» [цит. по: 37, с. 225]. Об абсолютной неразрывности звуковых представлений и зрительных впечатлений в другом плане писал С.Е. Фейнберг, отмечая, что даже если мы закроем глаза на концерте, то все равно не сможем избавиться от сопутствующих внутренним зрительным представлениям, сформировавшихся ранее: «Слушая музыку и с опущенными веками, мы подсознательно дополняем звучание образами движения рук пианиста, жестами, свойственными его игре» [59, с. 186].

Конечно, мимика и жестикуляция пианиста так или иначе (иногда почти никак, а иногда «очень даже как») проявляются в исполнении любой музыки. Но есть *особые репертуарные сферы*, которые предполагают и даже требуют от артиста более активного включения компонентов пантомимического исполнительского комплекса.

Речь идет об особой роли мимики и жестикуляции в воссоздании характеристической музыки, в частности, юмористических, ироничных, гротескных пьес Шостаковича или Прокофьева либо комических сочинений Скарлатти и Гайдна. Чрезвычайно пронизательны на этот счет наблюдения известного австрийского пианиста Альфреда Бренделя: «Слушатель может не заметить, что в музыке происходит что-то смешное до тех пор, пока эта веселость не будет *подчеркнута исполнителем визуально* (выделено мною. — А.М.)» [72, с. 18].



Альфред Брендель: «Представление публике комической музыки нуждается в исполнителе, который не испугается показаться не слишком серьезным»

В своей статье «Должна ли классическая музыка быть только серьезной» Брендель подробно объясняет, почему именно веселой, шутивной, остроумной по духу музыке часто не везет с адекватным звуковым и пантомимическим воплощением. «В наше время, — указывает музыкант, — для большинства исполнителей и практически всех посетителей концертов музыка — это исключительно серьезное занятие. Исполнители видят себя в роли героев-полубогов, диктаторов, поэтов, обольстителей, волшебников или неких источников вдохновения. Представление же публике комической музыки нуждается в исполни-

теле, который отважится быть менее благоговейно возвышенным и который не испугается показаться не слишком серьезным. Вследствие «серьезного» исполнения комическая музыка может быть разрушена и оказаться полностью бессмысленной...

Я признаю, — продолжает Брендель, — ожидать, чтобы исполнитель сиял от удовольствия во время игры — трудная задача. Волнение в процессе выступления таково, что многие исполнители из-за сосредоточенности и нервозности выглядят на сцене чрезмерно серьезно и мрачно вне зависимости от того, что они играют. Уже первые такты классической пьесы задают ее настроение. Сесть и начать последнюю из *C-dur*’ных клавирных сонат Гайдна [Ноб. XVI/50] с выражением муки на лице даже хуже, чем начать так называемую «Лунную сонату» с бодрой улыбкой. Правда, никто не ошибается с первой частью «Лунной» как с веселой пьесой, в то время как веселое начало указанной Сонаты *C-dur* Гайдна легко делают звучащим безжизненно и тупо. В последнем случае еще перед тем, как прозвучит первая нота, пульсирующий сигнал должен исходить от исполнителя к публике: «Внимание! Мы открыты для озорства»» [72, с. 35—36].

Предложенное Бренделем поведение, весьма органичное и убедительное в данной ситуации (и иное в других случаях), запечатлено в видеофильмах с записью его игры. В юмористической по характеру музыке соответствующие ведут себя и другие выдающиеся пи-

нисты. К примеру, строгий в целом по внешним проявлениям чувств Робер Казадезюс значительно преобразуется, когда играет «Фантастическое бурре» Шабрие. В живом и веселом исполнении Кристианом Цимерманом крайних частей Первого концерта Бетховена (видеозапись 2007 года) тонко оттеняются перепады психологических состояний, причем пианист использует для подчеркивания малейших нюансов — помимо сугубо звуковых музыкально-исполнительских средств — мимику (особенно в наполненной «сюрпризами» каденции солиста). Столь же активно используются пантомимические средства и Михаилом Плетневым в исполнении озорного финала Второго фортепианного концерта Бетховена (видеозапись 2000 года с дирижером Клаудио Аббадо). Сила актерского перевоплощения солиста настолько велика, что, обращая внимание на жесты и мимику, трудно поверить собственным глазам, что видишь «того самого» Плетнева, сценический облик которого меньше всего ассоциируется с образом весельчака, шутника, юмориста и чаще обозначается журналистами словосочетанием «печальный маэстро».

Учитель Бренделя — выдающийся австрийский пианист-педагог Эдвин Фишер, мысль которого о «слышании глазами» приводилась в начале данной статьи, высказал ее в связи с задачами интерпретации Сонаты № 2 A-dur Бетховена (ор. 2 № 2). «Эта соната, — по мнению авторитетного музыканта, — по характеру подобна светлому ве-

сенному дню. Прозрачная синева неба, просвечивающая в многочисленных паузах сквозь редкие облака, легкость и внутренняя окрыленность свидетельствуют о том, что и у Бетховена были счастливые мгновения. Особого очарования исполнены скерцо и последняя часть; *чтобы передать это и чисто пианистически, внешне, следует играть их легко и грациозно!* Так как *мы в концерте слушаем и глазами, нельзя допускать, чтобы возникло ощущение каких бы то ни было усилий*» [60, с. 169].

Жестикуляция и мимика пианиста в интерпретации ярко характеристических сочинений, если она имеются, особенно наглядна и, как говорится, находится на виду. О важности и специфике такого рода пластического оттенения писал С.Е. Фейнберг: «Ярмарочные пестрые картины, образы кукольного народного театра в рапсодиях Листа, во многих произведениях Прокофьева, там, где нужно подчеркнуть гротескную наглядность образов, исполняются соответствующими приемами. Например, фантастический марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» и «Danza» из ор. 32 несовместимы с плавными, закругленными движениями руки» [59, с. 193].

Показательно в этом плане и высказывание Артура Рубинштейна, адресованное интервьюеру, задавшему ему следующий вопрос: «Не противоречит ли вашему требованию естественности столь высокие подъемы рук, которые вы допускаете, к приме-

ру, в начале «Танца огня» де Фалья и которые сами по себе обращают внимание?»). Прославленный пианист отвечал: «Нет, здесь нет преднамеренности. Я просто делаю то, что диктует чувство, хотя понимаю, что могу не попасть на нужные клавиши. Рука не должна бояться отрываться от клавиатуры. Движения рук естественны, если они связаны с ритмом, не примитивным метрономическим ритмом, а ритмом-дыханием, душевным движением музыки. Такие движения — отражение чувства, они «освобождают» чувство, помогают ему» [20, с. 296].

Часто музыкальные темы настолько характеристичны, образно зримы и даже наглядны, что сами по себе (без всякой исполнительской реализации) вызывают ассоциации с жестами. Неслучайно Н.Я. Мясковский определял некоторые прокофьевские мотивы, как «звук-жест» [см. об этом: 43, с. 330—341], а Л.Е. Гаккель называл короткие императивные темы у Скрябина «темами-жестами» [14, с. 56]. Несомненно, такие интонационные образования требуют адекватного интерпретаторского воплощения. Иногда композитор при помощи аппликатурных обозначений подсказывает исполнителю и настроение фрагмента, и пластический рисунок его исполнения — таких примеров немало в сочинениях Листа, Шопена, Рахманинова...

Не углубляясь в этот вопрос, приведем лишь наблюдение Е.В. Назайкинского о музыкальной игровой логике, которая, по мнению музыковеда, «связана с одним

из прототипов музыкального синтаксиса — *синтаксисом движений*». «В инструментальной музыке, — указывал исследователь, — синтаксис движений важен по двум причинам, первой из которых является возможность вовлечения в музыку богатейшего общего опыта движений, а второй — возможность использования музыкально-исполнительской моторики как естественной и непосредственной опоры интонационной выразительности» [38, с. 228].

Особая пластика и особая пантомимика — более сокровенная, более скромная, как бы не напоказ — присуща воссозданию лирических, скорбных, мрачных произведений в отличие от остро характеристичных, комических, внешне иллюстративных. Вообще, *своя пантомимика* присуща исполнению *музыки любого характера*. В этом смысле, безусловно, прав С.И. Савшинский, который утверждал: «Спокойствие или возбуждение, величественность, нежность, игривость или поэтическая мечтательность, лукавство, спесивость — все (!) выражается не только непосредственно музыкальными средствами, но также (!) и повадками исполнителя» [55, с. 104]. Об этом же высказывался еще К.-А. Мартинсен: «Податливость и требовательность, уступчивость и настойчивость, стремительность и расслабленность, самое пламенное, как и самое холодное, — всю (!) эту бесконечность психических смен, образующих художественное музыкальное произведение, экстазическая звукотворческая воля — и в этом

ее [внутренний] закон — претворяет в выразительные движения, отликает в телесные формы, сливая воедино душу и тело» [33, с. 112].

У того же Плетнева невольное отвлечение где бы то ни было трагически звучащей гармонии посредством обреченного наклона головы и сокрушенного прищуривания глаз — не менее впечатляюще по силе воздействия. Да и не только у него. Здесь вспоминаются слова Шалапина, которого тоже, как говорили, «надо было не только *слушать*, но и *смотреть*» [24, с. 195]: «Малейшее движение лица, бровей, глаз — это называют мимикой — есть, в сущности, жест... Жест есть не движение тела, а движение души» [64, с. 259—260]. Позднее об этом же говорил Чарли Чаплин: «Движение бровей, каким бы оно ни было легким, может передать больше, чем сотни слов» [цит. по: 28, с. 98] и — добавим от себя — может передать больше, чем собственно звуки. Из крупнейших пианистов-педагогов в подобном духе высказывался Г.Г. Нейгауз: «Простым жестом — взмахом руки — можно иногда гораздо больше объяснить и показать, чем словами» [41, с. 191].

Нельзя не согласиться с тем, что у каждого крупного артиста есть присутствующий только ему пантомимический стиль, индивидуальный комплекс основных черт его сценического облика. Поэтому и можно составить специфические «пантомимические портреты» В. Горовица и Арт. Рубинштейна, Г. Гульда и Ф. Гульды, Л. Оборина

и Я. Флиера, С. Рихтера и Э. Гилельса, Г. Соколова и М. Ушиды... Их можно создать на основе словесных описаний, рисунков, карикатур, дружеских шаржей, фотографий, видеоматериалов, личных впечатлений.

На страницах этой статьи приведено уже много такого рода портретов или, по крайней мере, эскизов к ним. Необычайно колоритна, например, следующая зарисовка, сделанная Б.В. Асафьевым. «Как облик совершеннейших гравюр, — писал он, — хранятся в памяти впечатления от этих кратких встреч: так глубоко врезывалось в сознание все в Балакиреве — тон речи, жесты, движения, взгляд, манера глядеть ноты, не говоря уже о форме суждений — резко отчеканенных. Во всем — гордость, а за нею глубокая внутренняя горечь отравленного сердца. Что-то от Аввакума и что-то от врага его Никона в изгнании» [4, с. 70].

Немало пантомимических зарисовок можно найти в книге «Портреты пианистов» Д.А. Рабиновича: «нетерпеливо “восклицательные” мимика и жесты Нейгауза» [50, с. 44], «движения Гринберг, волевые и смелые, как ее интерпретации, сочетающие в себе размах с прицельной меткостью, артистическую броскость с организованностью» [Там же, с. 213] и т. д. Нельзя не привести здесь хотя бы некоторые «словесные фотографии» Рабиновича, например, фрагментов исполнения Рихтером Шестой сонаты Прокофьева: «Как бы заряженный тысячевольтным электрическим током,

он весь — сгусток яростной энергии. Быстрыми решительными шагами, “готовый к битве”, выходит он на эстраду и сразу же, без секунды промедления начинает играть. Корпус его наклонен к инструменту, туда же неотступно направлен властный упрямый взор, локти примкнуты к телу, кисти чаще опущены... Волевыми движениями он прижимает, придавливает клавиши, воздействуя на них мускульной силой... В паузах, “на выходах” из пассажей, молниеносно пронесшихся через все регистры рояля, его руки, подобно высвободившимся стальным пружинам, мощными рывками разлетаются в разные стороны» [Там же, с. 258—259].

Столь же примечательно и описание Рабиновичем рихтеровского «состояния музицирования» в созерцательной музыке: «Он сидит откинувшись. Голова чуть склонена набок. Лицо задумчиво и сосредоточено. Жесты мягки и осторожны. Кисти рук очень высоко подняты. Создается иллюзия, будто пальцы пианиста, едва касаясь клавишей, магнетическими пассажами вызывают к реальности то, что уже звучит в его душе» [Там же, с. 255—256].

А вот пример составленной Л.А. Баренбоймом «пантомимической характеристики» Эмиля Гилельса (конечно, в рамках рассмотрения исследователем всех сторон художественной личности музыканта): «И в жизни, и за инструментом он сдержан — без малейших признаков аффектации, сосредоточен, всецело захвачен сознанием своей артистической миссии. Весь



За роялем Эмиль Гилельс

его внешний облик — осанка, поза, мимика, жестикация — выражает волю, самообладание, эстрадную выдержку. Закрытые глаза говорят о полной слитности с инструментом... Едва уловимы — по выражению лица — душевные состояния. На обычно несколько сомкнутых губах во время игры могла появиться ирония, легкая усмешка» [6, с. 156]...

Различие индивидуальных стилей сценического поведения особенно сильно бросается в глаза тогда, когда исполнители разных пантомимических манер выступают в одном ансамбле. История фортепианного искусства сохранила на этот счет примечательное свидетельство. Речь идет о фортепианном дуэте с участием М.В. Юдиной, представить которую за инструментом вне ее типичного сценического облика (запечатленного в том числе на известной гравюре Фаворского),

невозможно. Не будем здесь цитировать диаметрально противоположные оценки ее сценического имиджа — от восторженно обожающих до иронически уничижительных. Речь идет о другом. Итак, современница описывала: «Мария Вениаминовна играла с С. (скорее всего, имеется в виду В.В. Софроницкий. — А.М.) концерт для двух роялей. Ближе к публике сидел С., совсем прямо, играл спокойно, без усилий, точно он играет для себя дома. За ним громоздилась Мария Вениаминовна, сильно наклонив голову к клавиатуре, качаясь из стороны в сторону, поднимая высоко руки, и по сравнению с неподвижным С. казалось, что она делает лишние движения. Вдруг С. снял руки с клавиатуры, встал, держась за стул, и ушел с эстрады...» [48, с. 51—52].

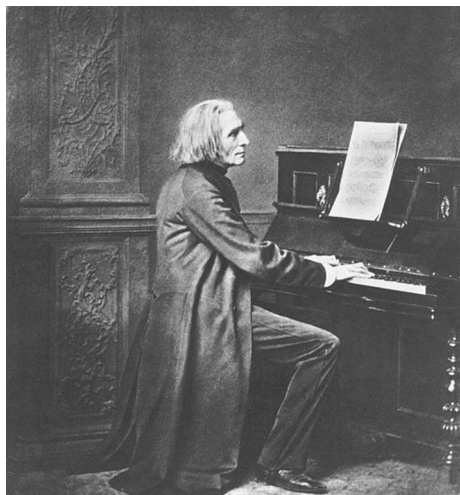
Продолжая разговор на заданную тему, нельзя не учитывать, что внешнее поведение артиста меняется (во всяком случае — должно меняться) в зависимости от характера музыки, которую он исполняет. Конечно, и Лист был очень разным и далеко не всегда таким, каким изображен на карикатурах. Чрезвычайно показательна, к примеру, такая его словесная ремарка в нотном тексте: «Сдерживаемая боль, тяжесть... такое настроение, которое исключает легкие эластичные движения, как их привыкла делать виртуозная рука». Или такое листовское пояснение в нотах: «Эта бурная вариация должна быть сыграна с мощной звучностью... не надо при-

менять “изящные верчения кистью”» [цит. по: 35, с. 135].

Бывали случаи, когда пианист резко менял свой сценический имидж. Так, Таузиг в начале своего творческого пути был в этом аспекте типичным листианцем, в конце — полной его противоположностью.

Впрочем, и Лист в определенной степени эволюционировал, и он в юности был одним, а в зрелости — несколько другим. Это отмечал Гейне: «Он прежде изображал на рояле грозу, мы видели молнии, сверкавшие на его лице, он весь дрожал, точно от порыва бури, и по длинным космам волос словно целыми струями стекали капли от только что сыгранного ливня. Теперь, даже когда он разыгрывает самую могучую грозу, сам он все же возвышается над нею, как путник, стоящий на вершине горы, в то время как в долине идет гроза...» [16, с. 131].

Вместе с тем, несмотря на некоторые изменения, Лист и в свои зрелые годы оставался в сущности прежним неистовым романтиком со всеми присущими ему артистическими чертами, включая и внешние средства выразительности. Страстный поборник романтического направления в искусстве тех лет Теофиль Готье писал: «Мы любили Ференца Листа за то, что он *остался тем же* художником, пламенным, диким, с развивающимися волосами, *тем же* музыкальным Мазепой, который мчит на безудержном рояле через степи тридцатьвторых; если он падает, то для того, чтобы снова подняться королем!



Ф. Лист и в свои зрелые годы продолжал оставаться романтиком со всеми присущими ему артистическими чертами

Одним словом, он романтик *сегодня, как и раньше*. Его волосы, укороченные на палец, еще достаточно длинные, чтобы придать ему вид Крейсера или Мейстера Вольфрама, вид, потерять который он был бы не вправе» [цит. по: 10, с. 35—36].

Заметим в шутку, что эволюция Листа-художника, по Т. Готье, измеряется всего лишь одним сантиметром укорочения волос (ширина пальца)! Приведенное выше высказывание французского поэта и критика хорошо демонстрирует важность для слушателя (и зрителя) того или иного сценического имиджа артиста с типичными для него атрибутами.

Нахождение гармонии внешнего и внутреннего, органичной индивидуальной меры в пантомимических действиях исполнителя — «альфа и омега» сценического поведения арти-

ста. Разумеется, что здесь абсолютно недопустимы дешевая «игра на публику», ходульные жесты, расхожие мимические штампы, копирование чьей-либо манеры. С.И. Савшинский подчеркивал: «Главное в артистическом поведении — его правдивость. Характер пантомимических движений должен полностью соответствовать характеру музыки» [55, с. 104]. Идеал такого соответствия В.Ю. Дельсон, например, видел в музицировании Софроницкого. Вспоминая его выступления, музыковед писал: «Помню, что меня поразило тогда больше всего, — небывалая гармония между внешним обликом пианиста, его исполнительскими жестами, мимикой лица, всей “жизнью на эстраде” и самим исполнителем; полное слияние того и другого» [цит. по: 50, с. 94].

Неразрывное смысловое единство зримого и слышимого, пластики движений и звукового результата, мимических проявлений и психологических обертонов содержания — неотъемлемая черта творчества выдающихся артистов и секрет их потрясающих успехов. Именно об этом писал Шалапин: «Движение души, которое должно быть за жестом для того, чтобы он получился живым и художественно-ценным, должно быть и за словом, за каждой музыкальной фразой. Иначе и слова, и звуки будут мертвыми» [64, с. 261].

Такое единство, конечно, может проявляться по-разному: у кого-то соответствия выглядят обобщенно, усредненно, умеренно, у кого-то — более детализированно и обостренно.

Но важно, чтобы оно действительно было. Последний из двух обрисованных подходов отставала, в частности, В.Х. Разумовская: «Лицо исполнителя всегда должно отражать (!) содержание не только больших эпизодов, но и малейшие (!) сдвиги в настроении. Я имею в виду не нарочитую мимику, а что-то неувловимое: выражение глаз, сосредоточенную морщинку на лбу. Я всегда могу безошибочно определить, что на лице исполнителя: общая ли мина или то, что в данный момент переживает его душа» [7, с. 64].

Отмеченное выше должно быть взято на вооружение молодыми пианистами.

Какие же выводы сугубо *методического* плана можно извлечь из всего сказанного?

Прежде всего, то, что жестикуляция и мимика — неотъемлемый атрибут исполнения, атрибут важный и необходимый. Перефразируя афоризм Шумана «аккорд, сыгранный по нотам и сыгранный без нот, — это два совершенно разных аккорда», можно сказать, что аккорд, сыгранный с улыбкой (или печалью и т. д.) на лице и сыгранный без нее, — это разные аккорды. «Настроение артиста, его отношение к идейно-эмоциональному содержанию произведения, — указывал Фейнберг, — должно (!) проявляться в жесте и пластике движения... Нельзя педантично ограничивать исполнителя рамками необходимого и целесообразного» [59, с. 188].

Диапазон пантомимических действий артиста весьма широк. Каждый может найти себя между двумя противоположными «берегами», между двумя крайностями, которых, понятно, следует избегать — с одной стороны, не сидеть за инструментом неподвижно, «как будто исполнитель нарисован на картине» (К.Ф.Э. Бах), с другой, не превращать выступление в «пантомимическую игру» (Д.Г. Тюрк), в «актерствование» (Р. Мути), в гримасничание, позерство, театральщину.

Н.А. Петров, утверждая собственные приоритеты, заявлял: «Я более склонен к академической игре, к исследовательской игре, к настоящей глубокой работе, чем, так сказать, к размахиванию манишками и верчению головой в разные стороны» [46, с. 184].

В чем-то аналогичную мысль высказывал М.В. Плетнев: «Чем лучше артист, чем выше его творческий класс, тем меньше в его искусстве всего внешнего — броских театральных поз, жестов, телодвижений. Меньше движений внешних — больше внутренних. Главное, чтобы была музыка. Если она есть, что еще нужно?» [цит. по: 26, с. 132].

Мысль небесспорная, поскольку внешние движения (конечно, не вульгарно броские) не только не мешают, но помогают артистам высочайшего класса (в том числе и тому же Плетневу) полнее выразить их внутренние душевные переживания. Жестикуляция Плетнева-пианиста (разная в разной музыке), даже если она «немногослов-

на», все равно по-своему весьма выразительна и содержательна, а уж если говорить о Плетневе-дирижере (при всех отличиях обе исполнительские ипостаси нельзя разделять абсолютно), то она чрезвычайно насыщена. Прав исследователь, писавший о дирижерском жесте и взгляде Плетнева: «Это тот жест, который управляет эмоциональной стороной исполнения, ибо в нем отражен смысл исполняемого, и жест, вдохновляющий музыкантов, жест пластически выразительный. Но совсем не в силу его красоты и эффектности, а в силу полной гармонии с музыкой... Его взгляд устремлен не столько в партитуру, сколько на музыкантов. И этот взгляд и мимика (мимика драматического актера, можно сказать) управляют оркестром не менее, чем жест руки» [26, с. 130—132].

Дело, по существу, не в наличии или отсутствии внешних проявлений артиста на сцене. Принципиально важно то, чтобы пластический образ пианиста соответствовал содержанию интерпретируемой им музыки. Это отмечалось неоднократно. Этот постулат как основополагающий подчеркивал в разговоре с автором этих строк и Д.А. Башкиров.

При этом необходимо оставаться верным и своему пантомимическому стилю, а он во все времена у всех разный: у холерика — один, у меланхолика — другой, у экстраверта — один, у интроверта — другой, у исполнителя «статической (классической) звукотворческой воли», по терминологии Мартинсена, — один, у представи-

теля «экстатической (романтической) воли» — другой и т. д. Как писал Н.Е. Перельман, «жестикация — это стиль» [45, с. 13], подразумевая как неизбежное продолжение знаменитый афоризм Ж.Л. Леклерка де Бюффона «Стиль — это человек».

Г. Вуд подчеркивал важность проявления собственной артистической индивидуальности уже при появлении на сцене: «Пахман, Падеревский, Изаи, Крейслер, Мельба, Патти, Кареньо, Де-Реске, Шаляпин, Никиш — все они имели каждый свою манеру поведения на эстраде. Когда они выходили на эстраду, их вид сразу привлекал к себе внимание...» [13, с. 78].

Если же кого-то, особенно молодого исполнителя, постоянно критикуют за манеру поведения за инструментом, необходимо прислушаться, точнее — присмотреться, проанализировать видеозапись собственной игры и решить, что и в какую сторону корректировать или ничего не менять. Я.И. Зак предостерегал: «Напрасно многие пианисты не задумываются — как выглядит их жестикация при игре» [цит. по: 37, с. 255]. Вспомним, как много дали просмотры телевизионных записей собственной игры таким выдающимся артистам, как Рихтер или Ойстрах — что уж тогда говорить об учащейся молодежи?! Приведем в назидание ученикам признание еще одного крупного исполнителя наших дней. «Когда я увидел себя впервые по телевизору, — писал Альфред Брендель, — я испытал буквально шок. Я понял, до какой степени мое

поведение за инструментом отвлекало от музыки. Мои жесты и гримасы противоречили не только моему представлению о двигательных процессах во время игры на фортепиано, они карикатурно противоречили самому существу музыки, которую я исполнял» [цит. по: 11, с. 39].

При этом рискованно и перемудрить, переусердствовать, «перегнуть палку», нарушив органичность творческого бытия на сцене, особенно в тех случаях, когда речь идет о действительно самобытном пианисте. Менять в угоду ортодоксальным академическим традициям, например, пластический рисунок игры Валерия Афанасьева (с его легендарными пассажами и, в частности, обыкновением, как выразился один критик, «вскидывать “руки-ласты” после снятия звука») значило бы серьезно деформировать и обеднить художественный результат. Искусственное ограничение движений — такая же манерность, как и искусственное их преувеличение. Нельзя вместе с «водой» (действительно лишними движениями) выплескивать и «ребенка» (совершенно необходимые для полноценной, выразительной игры движения).

В связи с отмеченным нельзя не прислушаться к мудрому предостережению Л.А. Баренбойма: «Далеко не всегда так называемые “лишние фортепианные движения” действительно являются лишними, то есть бесцельными и даже вредными. Зачастую эти физиологически как будто “лишние движения” являются индивидуальными

фортепианными жестами играющего, не только не мешающими его исполнению, но в определенном смысле его настраивающими и, следовательно, ему помогающими. Психическая роль жестикуляционных движений в музыкальном исполнении чрезвычайно велика... “Исправив” такого рода “лишние движения” педагог зачастую выхолащивает музыкальное исполнение ученика» [5, с. 132].

Безусловно прав и Л.И. Ройзман, который указывал в ответе на вопрос педагогов-пианистов детских музыкальных школ: «Нельзя подавлять искренний порыв, энергичный взмах руки, движение всего корпуса, если это диктуется музыкальным образом исполняемого сочинения». При этом Ройзман подробно разъяснял: «Сочинение классического стиля требует меньших движений во время игры, чем романтическое произведение. Бурная музыка виртуозного, решительного характера диктует необходимость волевых, иногда и крупных движений корпуса пианиста, заметного подъема рук над клавиатурой». Касался Ройзман и такого важного вопроса, как выход на сцену и уход с нее: «Мы не всегда уделяем должное внимание тому, чтобы научить юного пианиста просто, но красиво и с достоинством выйти на эстраду, поклониться публике перед началом и после окончания пьесы наконец уйти с эстрады» [53, с. 39—40].

Если же отвлечься от сугубо дидактических проблем детской музыкальной педагогики, то нельзя не отметить,

что точную, однозначно «правильную» меру движений, «верную» для всех, всегда и везде, установить в принципе *невозможно*: у современного пианиста-листианца она одна, у нынешнего, условно говоря, последователя Тальберга — иная, у сегодняшнего поклонника Паганини — одна, у теперешних сторонников его сценических антиподов — Шпора [см.: 49] или Липиньского [см.: 19] — другая, у поборников Мравинского — одна, у приверженцев Бернштейна или Шолти — совершенно иная и т. д. Их взгляды и сам способ существования на сцене (и в обыденной жизни) несовместимы а priori — как говорится, о вкусах не спорят. Даже близкие по духу и интерпретаторскому стилю художники не всегда принимали исполнительскую манеру друг друга. «Игру Скрябина, — сообщал Асафьев, — Лядов очень ценил, лишь изредко ворча: «Ну, зачем позирует и нервничает на эстраде — могут принять за “кривлянье” и перенести на музыку, а ведь это у него все естественно!» [4, с. 74]...

Причины же неестественных движений заключаются чаще всего в общей психологической и физической зажатости, в негативном воздействии эстрадного волнения, когда перевозбуждение приводит либо к истеричной жестикуляции, либо, напротив, к своего рода «пантомимическому ступору». В.К. Мержанов для развития и образного мышления, и интонационной речевой выразительности, и пантомимического аппарата исполнителя постоян-



*То, чему учил за роялем
Л.Н. Наумов, можно в целом
охарактеризовать как своеобразный
инструментальный театр*

но призывал ввести в консерваторский курс обучения дисциплину «драматическая игра». «Психологический жест» (термин К.С. Станиславского), т. е. жест, оправданный драматургически, нужен и актеру, и, с известными поправками, музыканту-исполнителю.

Ряд педагогов-пианистов — В.Х. Разумовская, Б.М. Берлин, Л.Н. Наумов — специально работали с воспитанниками над пластическим воплощением замысла. Роль мимики и жестикуляции в искусстве педагога — тема отдельной большой статьи. Упомянем здесь хотя бы наблюдения наумовского ученика А. Хитрука об этой стороне педагогической системы своего учителя: «То, чему учил за роялем Наумов, можно в целом истолковать как — невероятно раздвигающее горизонты пианизма — *пластическое переживание*, как своеобразный *инструментальный театр* (подчеркнуто Хитруком. — А.М.), поскольку свойственные его экзотическому музицированию

психологизм, сердечность, чувственная напряженность зачастую реализовывались при участии воображаемого жеста, актерской пластики, мыслимых в рамках определенной, точно задуманной «мизансцены» [61, с. 10].

Если говорить о педагоге, в арсенале которого пантомимические средства воздействия на воспитанника имели огромное значение, то прежде всего надо назвать, конечно, Листа. А.И. Зилоти, обучавшийся у великого венгра в 1883—1886 годах, живо описал примечательные особенности его педагогической методы: «Того типа уроков, который мы можем себе представить, Лист не давал. Он обыкновенно либо сидел рядом с вами, либо стоял против вас и все оттенки, которые хотел указать, — он *изображал на своем лице*... Со мной он только первые два месяца занимался при всех; позднее, когда у меня бывала особенно крупная вещь, я приходил к нему утром играть с глазу на глаз. Я всегда вполне знал данную вещь, т. е. знал все, что я желал выразить, и поэтому мог все время наблюдать лицо Листа; ту фразировку, которую я читал *по выражению его лица*, — ни один человек в мире не мог показать. Если ученик понимал эти оттенки, — тем лучше для ученика, не понимал — тем хуже для него. Лист мне говорил, что тем, кто его сразу не понимает, он ничего объяснить не может» [22, с. 12]. Как видим, Лист был пантомимически необычайно активен не только в своей исполнительской деятельности, но и в своей педагогической практике — и на сцене, и в классе.

Впрочем, использование жестикуляции и мимики самим педагогом, например, при объяснении ученику материала урока или при сопутствующих игре ученика поправках, — явление широко распространенное, даже обыденное. Некоторые детали в использовании этих приемов («жесты внимания», «дирижерские жесты») описывал А.П. Цапов [69, с. 149—150]. В случае с Листом показательна *степень применения* такого рода способов передачи информации — степень, которая может показаться даже чрезмерной и ведущей к прямому «натаскиванию»... Однако нас сейчас интересует не пантомимический комплекс педагога, а его работа (в случае необходимости) над пантомимическим комплексом ученика или работа самого исполнителя над собственными проявлениями своего внешнего сценического поведения.

Можно вспомнить, как еще в начале XIX века специально работал над собой Сигизмунд Гальберг, искореняя лишние (а заодно и нужные!) движения своим оригинальным методом. Соперник Листа рассказывал Мошелесу, что «добился такого самоконтроля благодаря курению турецкой трубки во время занятий: длина мундштука была рассчитана таким образом, чтобы вынуждать его сидеть прямо и неподвижно» [цит. по: 65, с. 170]. Конечно, такой способ занятий не приходится рекомендовать сегодня — и не только по причине всеобщей борьбы с табакокурением...

Уже во второй половине XX века о внешней стороне исполне-

ния на занятиях писал Б.М. Берлин: «Работая над некоторыми менуэтами Гайдна, можно посвятить урок танцу и пантомиме. Ученик должен “приглашать гостей”, обращаясь к ним с любезными поклонами и мягкими жестами рук: “Приходите, пожалуйста! Приходите, мы будем очень рады!” и т. д. Необходимо предложить ученику, напевая тему, станцевать менуэт так, как он себе его представляет. Нужно добиться от ученика в выполнении этих заданий мягкости и изящества, свободы и непринужденности. Что делать, если придется “помучиться” не только за роялем, но и перед зеркалом, чтобы добиться раскованности в исполнении гайдновского менуэта» [52, с. 187]. Нечто подобное в работе со студентами над галантной по характеру музыкой нам приходилось наблюдать на мастер-классах и уроках В.Б. Носиной и А.Е. Винницкого.

Разумеется, всякому педагогу хочется, чтобы ученик решал поставленные перед ним задачи мгновенно и не задумываясь, перестраивая свой технический аппарат и пластику игры автоматически и бессознательно. Это в идеале. Но поскольку со средним и тем более слабым учеником приходится специально, сознательно, включая «голову», заниматься технической «кухней», работать над звукоизвлечением, формировать физически необходимые для игры рациональные движения (поднимание и опускание пальца, использование разного веса руки, изменения в положении кисти и т. д.), то можно предположить

нужность иногда и специальной, сознательной работы над движениями другого типа — смыслопоясняющими, пантомимическими.

Особенно часто приходится заниматься этим, к примеру, в окончаниях исполняемых произведений (то или иное по пластическому профилю снятие рук с клавиатуры) или перед началом игры, или при переходе от одной части к другой — в местах, особенно значимых в смысловом отношении и в отношении пластического подчеркивания содержания (тем более что руки в такие моменты свободны от сугубо звукоизвлекающих движений). У слабых учеников здесь сильнее всего проявляется расогласованность характера музыки и его пантомимического выражения.

Весьма типична и следующая ученическая ошибка: скерцозная музыка играется с серьезным, нахмуренно сосредоточенным выражением лица; вместо того, чтобы «смеяться» и «шутить» за роялем, учащийся в поте лица работает, трудится, корпит, не разгибая спины. Часто учащийся, не дослушав последний аккорд сыгранной пьесы, поворачивает голову к учителю или удаляется со сцены. Иногда ученик пытается с помощью преувеличенных движений корпуса, рук, головы отвлечь себя, учителя, слушателей от недостатков звуковой реализации произведения (такое нередко случается и с концертирующими артистами).

Одной из причин скованности в выступлениях некоторых учащихся является то, что педагог не приучает

их в процессе занятий играть какие-то фрагменты вслепую, чем ограничивает и техническое развитие подопечных, и естественное проявление их пантомимических действий, а потом удивляется отсутствию артистизма у воспитанников, которые сидят за инструментом, не поднимая головы от клавиатуры.

Иногда бывает достаточным просто указать ученику на его явно нецелесообразное поведение во время игры. Г. Вуд советовал педагогам: «Вы можете очень помочь молодому студенту, если обратите его внимание на небрежную манеру стоять перед аудиторией, неуклюжие движения рук и ног, некрасивую посадку за фортепиано, неловкие или лишние движения правой руки и плохое положение корпуса у скрипачей и т. д. Обаяние при появлении на эстраде и в манере обращения к публике, непринужденная манера держать себя так много значат для артиста, выступающего перед публикой! Я часто беседую на эту тему со своими студентами...» [13, с. 78].

В такой специальной работе над элементами исполнительской пластики, если в ней все-таки возникает необходимость, следует проявлять большую осмотрительность и осторожность и руководствоваться принципом: «Не навреди!». Об этом говорил и Г. Вуд, обращаясь к исполнителям: «Если вы хотите, чтобы ваша манера держать себя на эстраде была убедительна для публики и естественна для вас самого, никогда не берите специальных уроков умения держать себя на эстраде» [Там же].

Следует еще сказать об опасности копирования (особенно молодыми исполнителями) манеры поведения на сцене кого-либо из крупных исполнителей. Не раз приходилось видеть, в частности, учеников, имитировавших (по-видимому, невольно) стиль поведения за инструментом своего педагога. Такого рода явления встречались издавна. Еще в начале XX века один из музыкантов описал случай нечаянной пародии: «Молодой, необыкновенно нервный артист, он — во всей повадке своей, во всех “приемах артистических переживаний”» приходился тогда под страшным влиянием Скрябина. Пианист исполнил сонату и несколько пьес Метнера. И это объединение скрябиноподобной взвинченности, маленьких “экстазов” на стуле за фортепиано с музыкой Метнера меня лично раздражало, как что-то противоестественное и ложное (хотя играл он искренно-вдохновенно, очень тонко)» [цит. по: 54, с. 67]. От подобных случаев предостерегал С.И. Савшинский: «Карикатурно выглядит подражание повадкам того или иного артиста. Жалки и смешны потуги некоторых пианистов, видевших исполнение Артуром Рубинштейном “Танца огня” де Фальи, вскидывать руки так высоко, как это делал выдающийся артист. Вместо впечатляющего импозантного жеста получалась гримаса. Только предельная искренность, когда “из внутреннего движения рождается внешнее” (Лист), рождается подлинный артистизм поведения» [55, с. 107].

Вообще же органично вписать пантомимические средства выразительности в систему исполнительских выразительных приемов игры для максимально яркого выступления юного дарования или для полного претворения индивидуальной образно-драматургической концепции зрелого артиста — одна из сверхзадач концертирующего музыканта или педагога, направляющего развитие своего воспитанника. Именно об этом в обобщенном и одновременно конкретно-методическом аспекте писал А.Б. Гольденвейзер: «Соответствие всех движений и ощущений нашего тела звуковым образам влияет и на зрительные впечатления слушателей, и на самоощущение играющего, и на качество звучания инструмента» [18, с. 16].

В заключение нашего разговора о мимике и жестикуляции пианиста в системе исполнительских выразительных средств хотелось бы привести три принципиальных соображения

С.Е. Фейнберга, которые остаются актуальными и сегодня. Во-первых, «совет музыканта, отрицающего все внешнее в движениях исполнителя: “играйте с наименьшим числом движений, лишь бы — звучало”, — на практике обычно приводит к нежелательным результатам, так как влечет за собой не только порчу зрительного впечатления от игры, но и дурное исполнение» [59, с. 185—186]. Во-вторых, «даже очень музыкальные и опытные исполнители не всегда отдают себе отчет в том, что одним из существенных факторов, препятствующих объективной оценке собственной игры, нужно считать излишнюю жестикуляцию при извлечении звука... Чрезмерная жестикуляция оглушает самого исполнителя» [Там же, с. 189]. И, в-третьих, «внешне убедительное и выражающее стремление к закономерному звуковому результату движение руки оказывается наиболее необходимым и целесообразным» [Там же, с. 185].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Айзенштадт С.* Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. М.: Композитор, 2010.
2. *Алексеев А.* Из истории фортепианной педагогики. Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия. Киев: Музична Україна, 1974.
3. *Алексеев А.* История фортепианного искусства: учебник для муз. вузов в трех частях. Ч. 2. М.: Музыка, 1967.
4. *Асафьев Б.* Шопен в воспроизведении русских композиторов // Шопен, каким мы его слышим: Сб. ст. / Сост.-ред. С.М. Хентова. М.: Музыка, 1970. С. 69—85.
5. *Баренбойм Л.* Фортепианная педагогика: Учебное пособие по курсу методики фортепианного обучения / Предисловие Г.Г. Нейгауза. Ч. 1. М.: Музгиз, 1937.
6. *Баренбойм Л.* Эмиль Гилельс: Творческий портрет артиста / Ред. Т.Н. Голланд. М.: Советский композитор, 1990.

7. Бейлина С. В классе Разумовской. Принципы и приемы обучения // Уроки Разумовской / Сост., вступ. ст. С. Бейлиной. М.: Классика — XXI, 2007. С. 26—68.
8. Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Пер. Е.М. Алексеевой и В.Г. Вилюмана. М.; Л.: Музыка, 1967.
9. Бочкарев А. Психология музыкальной деятельности. М.: Классика-XXI, 2006.
10. Будяковский Л. Ференц Лист. Пианист. Педагог. СПб.: Композитор, 2012.
11. В классе Гольденвейзера: Сб. ст. / Сост. Д.Д. Благой, Е.И. Гольденвейзер. М.: Музыка, 1986.
12. Вик Ф. Фортепиано и пение (избранные главы) / Пер. и прим. Н.А. Шохиревой // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Вып. 3 / Отв. ред. С.В. Грохотов. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. С. 260—271.
13. Вуд Г. О дирижировании / Пер. Н.П. Аносова. М.: Музгиз, 1958.
14. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. 2-е изд. М.: Советский композитор, 1990.
15. Гедике А. Памятные встречи // Воспоминания о Рахманинове. Т. 2 / Сост. Э.А. Апетян. М.: Музыка, 1988.
16. Гейне Г. Лютеция / Пер. А. Федорова // Гейне Г. Собр. соч. в шести томах. Т. 6. М.: Художественная литература, 1983. С. 5—279.
17. Голубовская Н. О юном Софроницком // Воспоминания о Софроницком. 2-е изд. М.: Советский композитор, 1982. С. 81 — 83.
18. Гольденвейзер А. Советы педагога-пианиста // Уроки Гольденвейзера / Сост. С.В. Грохотов. М.: Классика — XXI, 2009. С. 14—25
19. Григорьев В. Кароль Липинский. М.: Музыка, 1977.
20. Диалог с Артуром Рубинштейном // Выдающиеся музыканты-педагоги о фортепианном искусстве / Вступ. ст., общ. ред. С.М. Хентовой. М.; Л.: Музыка, 1966. С. 291—300.
21. Дюбек А. Из воспоминаний о музыкальной жизни старой Москвы // Алексеев А. Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма / Под ред. А.А. Николаева. М.; Л.: Музгиз, 1948. С. 110—117.
22. Зилоти А. Мои воспоминания о Ф. Листе. СПб.: Типография С. Л. Кинда, 1911.
23. История скрипичного искусства. Вып. 1 / Л. Гинзбург, В. Григорьев. М.: Музыка, 1990.
24. Коган Г. Вспоминая Шаляпина // Избранные статьи. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1972. С. 190—207.
25. Коган Г. Избранные статьи. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1972.
26. Кокорева Л. Михаил Плетнев. М.: Композитор, 2003.
27. Кузмина Л. Исполнительская эстетика Б. Л. Яворского. М.: Композитор, 2000.
28. Кукаркин А. Чарли Чаплин. 2-е изд. М.: Искусство, 1988.
29. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Пер. О. А. Серовой-Хортик. М.: Музыка, 1973.
30. Левашева О. Ференц Лист: Молодые годы. М.: Музыка, 1998.

31. Лист Ф. Ф. Шопен. 2-е изд. / Пер. и примеч. С. А. Семеновского; общ. ред. и вступ. ст. Я.И. Мильштейна. М.: Музгиз, 1956.
32. Лобанова О. Формирование семантических эталонов в музыкально-исполнительской деятельности // Музыкальное образование в XXI веке: традиции и инновации. Т. II. М.: МПГУ, 2004. С. 34—41.
33. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / Пер. В.Л. Михелис; ред., примеч. и вступ. ст. Г.М. Когана. М.: Музыка, 1966.
34. Меркулов А. Не только в юбилей // «Советская культура», 1976, 10 декабря [Переизд.: Волгоград — фортепиано — 2012: Сб. ст. и материалов по истории и теории фортепианного искусства / Ред.-сост. М. В. Лидский. Волгоград: ПринтТерра-Дизайн, 2012. С. 14].
35. Мильштейн Я. Лист. 2-е изд. Т. II. М.: Музыка, 1971.
36. Мильштейн Я. Статьи, воспоминания, материалы / Сост. Е. Калининская, С. Мильштейн. М.: Советский композитор, 1990.
37. Музыкальная педагогика и исполнительство. Афоризмы, цитаты, изречения / Сост. и коммент. проф. Г.М. Цыпина. М.: МПГУ, 2011.
38. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982.
39. Наумов Л. Под знаком Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной. М.: РАФ «Антиква», 2002.
40. Нейгауз Г. К чему я стремился как музыкант-педагог. К столетию Московской консерватории // Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Советский композитор, 1975. С. 84—109.
41. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 4-е изд. М.: Музыка, 1982.
42. Нейгауз Г. Пианист Артуро Бенедетти Микеланджели // Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Советский композитор, 1975. С. 296—298.
43. Павлинова В. «Звук-жест» и «звук-слово» в творчестве молодого Прокофьева // Слово и музыка. Сб. науч. трудов Московской консерватории. М., 2002. С. 330—341.
44. Пастернак А. Лето 1903 г. // Новый мир. 1972. № 1. С. 203—211.
45. Перельман Н. В классе рояля. Короткие рассуждения. М.: Классика — XXI, 2002.
46. Петров Н. Воспоминания об учителе // Уроки Зака / Сост. А.М. Меркулов. М.: Классика — XXI, 2006. С. 181—191.
47. Печерский Б. Ритмы и рифмы. Афоризмы и афоризки. М.: Композитор, 2012.
48. Порет А. Воспоминания о М. В. Юдиной // Мария Вениаминовна Юдина. Статьи, воспоминания, материалы / Сост. А. М. Кузнецова. М.: Советский композитор, 1978. С. 49—53.
49. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. Биографические очерки. М.; Л.: Музыка, 1967.
50. Рабинович Д. Портреты пианистов. 2-е изд. М.: Советский композитор, 1970.
51. Райкин А. Без грима. М.: Вагриус, 2006.
52. Режиссура игры на фортепиано. Б.М. Берлин — музыкант, личность, педагог. К 100-летию со дня рождения: Сб. ст. и материалов с приложением компакт-диска (CD) / Сост. А.М. Аксенов. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006.

53. *Ройзман Л.* Спрашивают педагоги-практики // Вопросы фортепианной педагогики / Общ. ред. В.А. Натансона. М.: Музгиз, 1963. С. 21–46.
54. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика — XXI, 2000.
55. *Савшинский С.* Пианист и его работа. М.: Классика — XXI, 2002.
56. *Скороходова Р., Бендицкий И.* О целесообразном поведении пианиста за инструментом // Воспитание музыканта-педагога. Сб. тр. Вып. 114. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. С. 75—86.
57. *Старчеус М.* Выразительный человек (о внешнем и внутреннем в музыкально-сценическом высказывании) // Музыка. Миф. Бытие: Сб. ст. / Отв. ред. В. Фомин. М.: МГК, 1995. С. 65—98.
58. *Токарева Л.* Музыкальные открытия Михаила Плетнева. Этюды, наброски, интервью. М.: Известия, 2009.
59. *Фейнберг С.* Пианизм как искусство. 2-е изд. М.: Музыка, 1969.
60. *Фишер Э.* Фортепианные сонаты Бетховена // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 8 / Сост. и ред. Я. Мильштейн; пер. с нем. Л.С. Товалевой. М.: Музыка, 1977. С. 215—217.
61. *Хитрук А.* В созвездии Льва // Лев Наумов: Сб. статей и воспоминаний. М.: Дека — ВС, 2007. С. 8—12.
62. *Хитрук А.* Глен Гульд против гегемонии глаза: пророчества и парадоксы // Музыкальная жизнь. 2013. № 7—8. С. 109—113.
63. *Цыпин Г.* Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. М.: Советский композитор, 1988.
64. *Шаляпин Ф.* Маска и душа. Мои сорок лет на театрах (главы из книги) // Шаляпин Ф. Собр. соч. в трех томах. Т. 1. Литературное наследство. Письма. М.: Искусство, 1976. С. 213—303.
65. *Шонберг Г.* Великие пианисты / Пер. В. Бронгулеева. М.: Аграф, 2003.
66. *Шуман Р.* Избранные статьи о музыке / Ред., вступ. ст. и примеч. Д.В. Житомирского. М.: Музгиз, 1956.
67. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Т. II-A / Сост., ред., коммент. Д.В. Житомирского; пер. А.Г. Габричевского и Л.С. Товалевой. М.: Музыка, 1978.
68. *Шуман Р.* Письма (1817—1840): В 2-х т. / Сост., текстол. ред., вступит. статья, коммент., указатели Д.В. Житомирского. Т. 1. М.: Музыка, 1970.
69. *Щапов А.* Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. М.: Классика — XXI, 2004.
70. *Щедрин Р.* О Евгении Светланове // Евгений Светланов: Дирижер, композитор, пианист / Сост. П. В. Лукьянченко. М.: Музыка, 1987.
71. *Эйгес К.* Концерты // Золотое руно. 1908. № 3—4. С. 126—128.
72. *Brendel A.* Must Classical Music be Entirely Serious? // Music Sounded Out. Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts. London: Robson Books, 1990.
73. *Marpurg F. W.* Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik. Bd. III. Berlin, 1756.