

МИМИКА И ЖЕСТИКУЛЯЦИЯ ПИАНИСТА В СИСТЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ

Часто педагоги — слушатели курсов ФПК в высших учебных заведениях и учебно-методических центрах, а также студенты и аспиранты на лекциях по методике задают вопросы, касающиеся внешней стороны игры исполнителя, пластики его движений, манеры сценического поведения за инструментом. Как правило, педагоговстораживает, когда их подопечные ведут себя за роялем развязно, когда они раскачиваются, чересчур размахивают руками, гримасничают. Студенты же часто жалуются на своих профессоров, которые якобы слишком строги в отношении пантомимических действий.

Специальных исследовательских работ на эту тему нет, и музыкантам неоткуда почерпнуть столь необходимую им информацию. «Представители некоторых исполнительских школ, — указывал известный психолог Л.Л. Бочкарев, — очень скупы на внешнее выражение эмоций средствами мимики, пантомимики, считая последнее проявлением антимузыкальности» [5, с. 127]. Другие, наоборот, считают исполнение немзыкальным или недостаточно музыкаль-

ным, если пианист или скрипач внешне скован, инертен, статуарен, не выражает пластическими средствами содержание музыки, играет, например, скерцозную музыку с унылым, постным, безразличным выражением лица.

Один из знакомых педагогов как-то назвал эту тему «мутной» и не советовал в нее углубляться. Более того, ряд коллег — и практиков, и историков пианизма — считают, что данной проблемы как таковой не существует: «Надо просто играть и не думать ни о чем постороннем». И это при том, что период рубежа XX—XXI веков ознаменован, по общему мнению, резкой *визуализацией сознания* — вплоть до массового укоренения «клипового мышления» (нельзя забывать и того, что в обыденной жизни человек получает 90% информации посредством зрения). Широкое распространение в последние годы в повседневном музыкальном обиходе видеофильмов об исполнителях, видеозаписей и телетрансляций концертов вызывает повышенное внимание к пантомимической стороне игры (в том числе благо-

даря использованию «крупного плана» при показе рук и лица артиста). Все это делает обрисованную проблему особенно актуальной и злободневной, а ее научное изучение — весьма насущным.

Нельзя сказать, что о важности зрительных впечатлений в восприятии игры пианистов (равно как и исполнителей на других инструментах) вовсе никогда не говорилось. Наблюдений, и весьма проницательных, имеется немало, хотя они (в силу их разбросанности по разным источникам) не систематизированы, крайне мало известны и почти не востребованы.

Можно указать, в частности, на мнение, высказанное однажды Л.Н. Власенко: «Когда я вижу исполнителя, мне становится понятнее его искусство: жесты, позы, манера игры, мимика — все это несет в себе большую и важную информацию» [цит. по: 31, с. 44]. Известный австрийский пианист-педагог Эдвин Фишер в 1956 году остроумно писал: «Мы в концерте слушаем и глазами» [29, с. 169]. В декабре 2013 года на мастер-классе в Московской консерватории почти те же самые слова произнес Д.А. Башкиров.

В 1961 году С.И. Савшинский отмечал «значение синтетичности восприятия слышимого и зримого в игре артиста со сцены» [26, с. 104]. А в 1988 году Г.М. Цыпин справед-

ливо указывал, говоря о комплексном характере впечатлений посетителя концертов: «Люди приходят в концертный зал не только чтобы *услышать*, но и *увидеть* артиста; восприятие в этом случае полнее, красочнее, эмоционально богаче» [31, с. 24]. При этом исследователь констатировал также, что «внешность художника связана не только с его внутренним миром, но и — самое любопытное! — с его индивидуальным творческим стилем, манерой, общим характером художественной деятельности... С точки зрения психологической науки, тут много интересного, хотя пока и не совсем ясного...» [там же, с. 21—22].

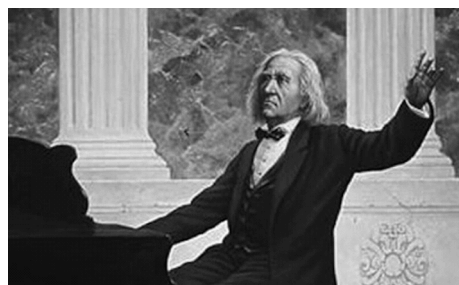
Для того, чтобы немного разобраться в ситуации, думается, следует прежде всего, обратиться к *истории фортепианного искусства*.

Сила визуального воздействия крупной артистической личности отмечалась издавна. Еще Шуман, слушая Шопена, писал в 1836 году: «Трогательно наблюдать — как он сидит за роялем» [35, с. 265]. Восхитительно листовское описание внешности и манер Шопена: «Весь его облик напоминал цветок вьюнка, покачивающийся на необычайно тонком стебле венчики чудесной расцветки — из такой благоуханной и нежной ткани, что рвется при малейшем проникновении... Жесты были изящны и выразительны... Он был неистощимо изобретателен в потешной пантомиме. Он забавлялся часто

воспроизведением в своих комических импровизациях музыкальных оборотов и приемов некоторых виртуозов, имитировал их жесты и движения, выражение лица — с талантом, вскрывающим в одно мгновение всю их личность» [15, с. 247—248].

По поводу игры Листа Шуман указывал в письме к Кларе Вик, а затем и в своей статье о Трансцендентных этюдах великого венгра: «Надо не только *слышать*, но и *видеть* композитора [т. е. Листа]. Ибо если созерцание всякой виртуозности возвышает и укрепляет, то прежде всего в его непосредственной форме, когда мы видим, как сам композитор борется со своим инструментом, укрощает его, заставляет его повиноваться в каждом звуке» [34, с. 172]. В другом месте Шуман писал еще более определенно: «*Слушая* Листа, его надо и *видеть*: он ни в коем случае не должен играть за кулисами, значительная часть поэзии (!) была бы при этом потеряна» [33, с. 235].

Знаменательно, что многие современники Листа обращали внимание на то, как он выглядит за инструментом. Желая лучше познакомиться с ним слушателей, Мендельсон организовал для него в Лейпциге большой раут, чтобы «дать людям возможность *увидеть* и *услышать* его вблизи» [35, с. 385]. Клара Вик писала Шуману в 1838 году: «Мы слышали Листа. Его нельзя сравнить ни с одним пианистом... *Как он выглядит* за инструмен-



Уже один вид Ф. Листа на эстраде приковывал внимание

том описать невозможно... Его страсть не знает границ... Его движения неразрывно связаны с его игрой и очень подходят к нему. Он увлекает всякого в свой мир...» [там же, с. 631]. Лина Раман указывала, что, играя эпизоды монументального характера, Лист возвышался над клавиатурой «как скала, выроставшая сверху» [цит. по: 17, с. 129], а Карл Клиндворт свидетельствовал, что «в торжественных и мощных пассажах, в *crescendo*, вызывавшем в представлении могущество урагана, все его существо как бы становилось на дыбы» [цит. по: 17, с. 129—130].

Обобщая обширную фактологию, А.Д. Алексеев констатировал: «Уже один вид (!) Листа на эстраде приковывал внимание. Это был страстный, вдохновенный оратор. В него, вспоминают современники, словно вселялся дух, преображавший внешность пианиста: глаза горели, волосы трепетали, лицо приобретало удивительное выражение» [3, с. 136].

А.Е. Будяковский, пересказывая впечатления современников от внеш-



Играет Ф. Лист
(карикатура XIX в.)

него облика Листа на сцене, отмечал: «Артист быстро выходил, поспешно кланялся и “не садился, а кидался к фортепиано”... Играл обычно с большим возбуждением. Бывал чрезвычайно подвижен, а тонкие руки энергично выбрасывались и откидывались. Голова часто запрокидывалась назад. Привычный жест — отбрасывание волос во время игры (в Петербурге и Москве находили сходство Листа с Гоголем). Роль мимики огромна. Даже по одному только лицу (!) можно было судить о характере исполняемого им произведения» [6, с. 32].

В том же ключе об огромном впечатлении уже от самой внешности А.Г. Рубинштейна писали

П.И. Чайковский и русский фортепианный педагог-методист М.Н. Курбатов. Петр Ильич отмечал: «Я имел случай слышать Рубинштейна и не только слышать, но и *видеть* (подчеркнуто Чайковским. — А. М.)... Я подчеркиваю это первое впечатление чувства зрения (!) потому, что, по моему глубокому убеждению, престиж Рубинштейна основан не только на его несравненном таланте, а также на непобедимом очаровании его личности, так что *недостаточно его слышать для полноты впечатления — надо также его видеть*» [цит. по: 26, с. 103]. Перефразируя отмеченную мысль Чайковского



А. Рубинштейн за роялем (рисунки работы Е. Бём, нач. 1870-х)

о Рубинштейне, Л.А. Баренбойм полностью относил ее и к восприятию пианистического искусства Э.Г. Гилельса.

В связи с особенностями сильнейшего воздействия названных великих артистов-романтиков на публику неслучайно обилие карикатур на выступления и Листа, и Рубинштейна, и (если выйти за пределы фортепианного искусства) Паганини. Неслучайны и сравнения Листа с орлом, Рубинштейна со львом и т. д. Неслучайны и неоднократные упоминания «могучей лвиной лапы» Рубинштейна...

Правда, в то же самое время ряд выдающихся пианистов придерживался противоположной манеры поведения на сцене. Знаменитый соперник Франца Листа — Сигизмунд Тальберг опирался в своей исполнительской эстетике на некоторые полярные по отношению к автору «Венгерских рапсодий» принципы. Если Лист максимально использовал динамические контрасты фортепиано и, по выражению Клары Шуман, «то кричал, то шептал за роялем», то Тальберг, наоборот, намеренно держался «золотой середины», избегая звуковых крайностей. Внешне он тоже был полной противоположностью Листа. По наблюдению Игнаца Мошелеса, «Тальберг за инструментом напоминал солдата, губы которого были плотно сжаты, а сюртук застегнут на все пуговицы» [цит. по: 32, с. 170]. «От коллег по роялю этот артист выгодно отличается, я бы сказал,

музыкальным поведением, — писал Генрих Гейне. — Как в жизни, так и в своем искусстве Тальберг проявляет врожденный такт; игра его такая джентльменская, она так богата, так благопристойна, так чужда всяких гримас, так чужда надутого гениальничания, так чужда глупой хвастливости... Его любят, хотя он не вызывает сострадания эпилептическими припадками на фортепиано» [10, с. 210]. Противоположность творческих натур выдающихся пианистов подчеркивал тот же Гейне: «Благородный, полный чувства, рассудительный, добродушный, тихий, чисто немецкий, даже австрийский Тальберг и необузданный, молниеносный, вулканический и ни перед чем не останавливающийся Лист!» [цит. по: 6, с. 29].

Такая же, как у Тальберга, аскетическая манера поведения на концертной эстраде отличала Джона Фильда с его, по свидетельству Листа, «почти неподвижной позой и безучастным выражением лица». Фильд, обладатель «льстивого», по выражению Б.Л. Яворского, туше, в свою очередь, резко критиковал Листа, «составлявшего с ним самым поразительнейший контраст» (слова А.И. Дюбюка). Как пояснял Дюбюк, после одного из выступлений молодого Листа, «насмотревшись на смелые кидки рук и удары со всего размаха, наслушавшись громоносных звуков, столь чуждых его собственной школе, Фильд обратился

к присутствовавшим с вопросом: “А что, он не кусается?”» [цит. по: 11, с. 116].

Еще одной противоположностью Листу был Фридрих Калькбреннер (у него мечтал учиться юный Шопен), которого, по словам Гейне, отличали «марципаный облик», «элегантная осанка» и на губах которого блестяла «та набальзамированная улыбка, которую мы заметили также на лице египетского фараона, когда в музее развернули его мумию...» [10, с. 208].

Не любил игру Листа и известнейший венский критик Эдуард Ганслик. Не без иронии он определял его выступления как «театр Листа». Другой известный критик того времени также резко осуждал «актерство» Листа: «С шумом усаживаясь за фортепиано, он окидывает публику ястребиным взглядом, кладет руки на клавиши, а затем мечет громы и молнии и при этом имеет еще достаточно хладнокровия, чтобы наблюдать производимый на публику эффект» [цит. по: 14, с. 117].

Различия во внешних обликах четырех крупнейших пианистов тех лет, гастролировавших в Вене в 1838 году, — Тальберга, Клары Вик (Шуман), Адольфа Гензельта и Листа — зафиксировал в своих сравнительных характеристиках профессор Венской консерватории и ее директор, пианист-педагог и композитор Йозеф Фишгоф. В письме к Роберту Шуману он сопоставлял их игру по многим ком-

понентам, в том числе пантомимическим, и коротко констатировал: «Без гримас во время игры — 1. Тальберг. 2. Клара» [цит. по: 6, с. 34].

Впрочем, разные стили держать себя за инструментом во время игры можно обнаружить и в более отдаленные времена.

Знаменитый английский музыкант и путешественник Чарльз Бёрни так описывал игру К.Ф.Э. Баха в 1772 году: «После обеда я уговорил его снова сесть за клавикорд, и он играл почти до одиннадцати часов ночи. В течение этого времени он становился столь взволнованным и одержимым, что не только играл вдохновенно, но и выглядел так. Его глаза были неподвижны, губа отвисла, а по лицу катились капли пота... Его исполнение убедило меня в том, что он не только один из величайших композиторов, когда-либо сочинявших для клавишных инструментов, но и лучший исполнитель с точки зрения *выражения* (везде выделено Бёрни. — А. М.)» [4, с. 235]. Современник Карла Филиппа Эмануэля Баха — Ф.В. Марпург, именно его имея в виду, еще в 1749 году писал: «Я знаю одного великого композитора, на лице которого (!) можно увидеть все, что выражает музыка, исполняемая им на клавире» [36, с. 103] (слова эти, кстати, можно полностью отнести и к Листу).

Сам берлинский Бах писал в своем трактате в 1753 году: «Музыкант

может растрогать слушателей только в том случае, когда будет растроган сам... При музыке томной и печальной он сам делается томным и печальным — это и слышно, и видно (!) по нему. Таким же образом он переносится в музыку бурную, веселую или какого-либо иного характера... Однако сильнее всего клавирист может захватить слушателей импровизацией фантазии. При этом без мимики (!) нельзя обойтись — это может отрицать только тот, кто, будучи бесчувственным, сидит за инструментом, как изваяние. Насколько неприлична и вредна для исполнения безобразная мимика, настолько же полезна хорошая, ибо помогает (!) передать слушателю наши намерения» [цит. по: 2, с. 48—49].

Описанная манера игры Эмануэля Баха удивительно сходна с характером волеизъявления за роялем необычайно эмоционального Бетховена, испытывавшего сильное влияние творчества берлинского Баха. Очевидец сообщал: «Когда Бетховен сидел за роялем, он явно не воспринимал ничего окружающего... Мускулы его лица напрягались, и вены набухали, безумный глаз вращался еще более безумно, губы дрожали; Бетховен выглядел, как чародей, охваченный демонами, которых он сам вызывал» [32, с. 86].

Значительно ранее — в 1670-х годах (задолго до Паганини и Листа!) сверхэмоциональную, гиперромантическую манеру игры демонстрировал

Арканджело Корелли. Свидетель его выступления констатировал: «Я никогда не видел человека, который вкладывал бы столько страсти и увлечения в свою игру. Глаза его сверкали, подобно искрам, черты лица так искажались, глазные яблоки вращались как в агонии, и весь он настолько отдавался тому, что делал, что становился непохожим на самого себя» [цит. по: 12, с. 70].

Но нельзя думать, что все музыканты — современники А. Корелли или К.Ф.Э. Баха — придерживались такого подхода. Многие исповедовали принципы, изложенные в 1716 году Франсуа Купереном в его «Искусстве игры на клавесине». Куперен Великий наставлял: «За клавесином надо сидеть непринужденно; взгляд не должен быть ни сосредоточенным на каком-либо предмете, ни рассеянным; словом, надо выглядеть так, будто ты ничем не занят... Не следует отмечать такта ни головой, ни корпусом, ни ногой — это и лучше, и приличнее... Избавиться от гримас на лице при игре можно самому, без постороннего содействия, с помощью зеркала, поставленного на попирт спинета или клавесина» [13, с. 14]. В середине XX столетия то же средство от гримас за роялем рекомендовал Артуро Бенедетти Микеланджели, державшийся за инструментом, судя по сохранившимся видеозаписям, весьма отстраненно, чопорно и аристократично. (Совсем не случайно, не без определенного подтекста Г.Г. Нейгауз

писал, что искусство итальянского музыканта «напоминает мраморное изваяние» [21, с. 296]).

В 1853 году в книге «Фортепиано и пение» Фридрих Вик, отец Клары Шуман, обрушивал свой гнев против «рояльных плясунов», косвенно отмечая полярность исполнительских установок его времени: «Многие виртуозы, одержимые фортепианными фуриями, играют большую бравурную пьесу, ужасно гримасничают, свирепо гоняют пассажи... лупят... рвут струны... потеют, откидывают волосы с лица, строят глазки публике» [8, с. 263].

Можно вспомнить в данном контексте венского пианиста Теодора Делера, которого в рецензии 1844 года следующим образом противопоставляли Листу: «Первый, подобно нежному и лучезарному ангелу, реет в пространстве. Второй, как яростный и грозный демон, грохочет, подобно подземному грому. Делер не ищет оригинальности и эффектов, подобно божеству, он обуздывает свои фантазии и ласкает звуки, как отец ласкает сына. Лист, наоборот, хлещет их, как кучер хлещет лошадей, мучит, как деспот мучит своих рабов. Опыренный энтузиазмом, он терзает инструмент, рвет струны и, сгущая контрасты красок, создает новые, но резкие и странные комбинации. Делер возвышает душу, оживляет и очищает ее; Лист волнует кровь, бьет по нервам, вливает в вены опьяняющий напиток, вызывающий искусственную мощь



*А.Н. Скрябин (рисунок
Л.О. Пастернака, 1909)*

и ведущий к утомлению» [цит. по: 1, с. 146]. (В приведенном отклике удачно обрисованы исполнители «аполлонического» и «дионисийского» типов.)

Еще два пианистических антипода — Рахманинов и Скрябин — привлекали внимание различием сценического облика, обусловленного различием их художественных натур, образных миров, исполнительских приемов. Это внешнее различие, отражающее внутреннее, удачно запечатлено на рисунках Л.О. Пастернака.

Знаменитая скрябинская манера «ласкать клавиши», использовать при игре движения рук и пальцев «из рояля» нашла отражение и в воспоминаниях современников. «В его игре, — писал А.Л. Пастернак, — отображалась и вся его одухотворенная легкость, столь для него характерная во всех проявлениях: в походке, например, в движениях, в жестикуляции и вскидывании головы... Он всегда сидел на несколько большем,



С.В. Рахманинов (рисунок
Л.О. Пастернака, 1918)

чем обычно, отстоянии от клавиатуры. Он сидел, откинув торс и вздернув голову. Вот тут-то и казалось, что пальцы его не падали на клавиатуру, а как бы порхали над ней» [22, с. 210].

Совсем иначе выглядел на сцене Рахманинов, о «материальном» интонировании которого Скрябин язвил: «В его звуке так много материи, мяса, прямо окорока какие-то...» [цит. по: 25, с. 220]. Рахманинов, в противоположность Скрябину, чаще нависал над клавиатурой (как и Антон Рубинштейн) и как бы, по собственным словам, «прорастал пальцами в клавиатуру». Музицировавший с Рахманиновым в четыре руки А.Ф. Гедике описывал его манеру так: «Вслушиваясь в каждый звук, он как бы “прощупывал” исполняемое» [9, с. 9].

Различия ярко отражались и на лицах двух артистов во время игры: современники отмечали каменное, сосредоточенное, практически неизменное выражение лица у Рахманинова и открытое, оживленное, изменчивое — у Скрябина.

На своеобразный критерий в размежевании в прошлом внешних исполнительских манер обращал внимание Л.И. Ройзман, отмечавший, что в первой четверти XIX столетия в России популярный среди интеллигенции «Московский телеграф» указывал в разделе «Модные обычаи» разные формы поведения для исполнителей-профессионалов и исполнителей-любителей: «...Если певец или певица по ремеслу (то есть профессионалы. — Л. Р.) поет или играет, им можно сделать какое-нибудь выразительное телодвижение, напротив — девушка или мужчина — *неремесленники* (то есть любители. — Л. Р.) должны быть неподвижны... какое бы страстное выражение не встречалось им в нотах» [24, с. 40].

В наше время сохранилась обычная для исполнительского искусства полифония стилей, которая была и в XVIII, и в XIX веках. Об этом ярко говорит, в частности, феномен Вана Клиберна, вернее разная реакция на ряд главных особенностей его искусства. Появившись в СССР в 1958 году, он оказался пришельцем из досоветского прошлого — русского (Рахманинов,



Ван Клиберн покориł московскую публику конца 1950-х годов своей раскрепощенной исполнительской манерой

Шаляпин), да и европейского тоже (почему-то забывают, что 14 лет до Розины Левиной Клиберн занимался под руководством своей матери — ученицы выдающегося листовского воспитанника Артура Фридгейма!). Пианист из США буквально обжег всех «неслыханной» (молодыми) и подзабытой («стариками») свободой лирического самовыражения. Не могу не вспомнить в связи с этим горестных признаний Л.Н. Власенко: «Нам запрещали играть так раскрепощенно. Это считалось дурным вкусом».

Раскрепощенность Клиберна проявлялась и во внешнем поведении на сцене: он играл, часто не глядя на клавиатуру, широко жестикулируя, часто поднимая голову вверх и т. д. Благодаря такой непосредственности и искренности в жестикуляции и мимике пианист дополнительно покориł многих слушателей. В связи с ролью

пантомимического фактора в его искусстве показателен спор Л.Н. Оборина (члена жюри) и А.Б. Гольденвейзера (ответственного секретаря того конкурса). Оборин, которому многое было не близко в Клиберне и который ставил ему сравнительно низкие оценки, посетовал как-то в разговоре с Гольденвейзером, очевидно рассчитывая на близкую к своей реакцию: «Ну, почему Клиберн так развязно ведет себя за инструментом, почему он вскидывает руки, почему все время задирает голову!?» — «Левушка», — ласково и снисходительно ответил мудрый старец, — «он не задирает голову, он говорит с Богом!»...

Вот насколько различаются взгляды по интересующей нас проблеме!

Показательно, что тот же Гольденвейзер, которого иногда излишне упрекают в сдержанности и даже сухости манеры игры, отмечал важность внешних проявлений пианиста за роялем и неоднократно говорил о необходимости находить степень соответствия пластики движений музыканта художественному образу исполняемого: «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» [7, с. 39].

Кстати, на том же конкурсе С.Т. Рихтер оценил выступле-

ние Клиберна высшими баллами и назвал его «музыкальным гением». Пантомимика молодого техасца придавала его музыкальному облику особое обаяние. Сам Рихтер держался на сцене удивительно артистично и поражал — помимо всего прочего — пластикой сценического поведения. Об этом ярко писал Л.Н. Наумов, развивавший в своем творчестве близкий ему в этом отношении рихтеровский подход.

«Святослав Теофилович часто мне говорил, — отмечал Наумов, — что ненавидит, когда во время киноили телесъемки исполнения показывают его лицо... “На лице отражена моя мучительная работа, — говорил он, — а это не то, важен лишь результат”. Он считал, что на концерте нужно только слушать. Мне же как раз было интересно не только слушать, но и *смотреть, наблюдать* за ним, потому что *лицо* отражает (!) такие таинственные переживания, которые руками и пальцами нельзя передать даже на самом хорошем рояле. *Мне важна мимика*. Она может иногда даже противоречить тому, что играют, или соответствовать, или дополнять, но равнодушного, отрешенного лица во время исполнения я не признаю. Лицо Рихтера было поразительным. Помню одно исполнение финала «Аппassionаты» — *никакая аудиозапись не может этого передать, это надо было видеть!* Мимика



Святослав Рихтер держался на сцене удивительно артистично, поражая пластикой сценического поведения

Рихтера напоминала сцену из «Короля Лира», где Лир идет по степи, его предали, а на его голову обрушиваются буря, молнии, гром, град, и он рвет на себе волосы. *Само же исполнение оказалось столь простым...* (везде выделено мною. — А. М.)» [19, с. 60].

Обратим внимание, что «само исполнение» (то есть исполнение внешне, пантомимического, визуального воздействия) было, по впечатлению Л.Н. Наумова, «очень простым» и едва ли бы вызвало столь богатые образные ассоциации.

И от Нейгауза, и еще больше от Рихтера шла лигия, подхваченная

и развитая Л.Н. Наумовым. В дополнение к отмеченному приведем пронизательные слова его ученика А. Хитрука: «...Существенным аспектом феномена Наумова-музыканта явилось то, что он... упорно и отчетливо *расширял* границы пианизма далеко за пределы собственно игры на фортепиано. Здесь в первую очередь хочется сказать о *пластической составляющей*, в рамках которой почти всегда мыслилась жизнь звука в педагогике Наумова. Это, конечно, было генетически связано с тенденциями *театрализации и визуализации*, характерными для европейской инструментальной музыки, начиная с эпохи Дебюсси, Прокофьева и Стравинского. И отнюдь не секрет, что подобные тенденции проникли в манеру музицирования Льва Николаевича во многом под воздействием его кумира в исполнительстве — Святослава Рихтера» [30, с. 9—10].

О воздействии того же рода (не музыкальном, не пианистическом) в не меньшей степени свидетельствует и наблюдение М.В. Плетнева: «Рихтер — это пианист, который обладал удивительным свойством. Он мог выйти на сцену и... уйти. И этого было вполне достаточно (к артистам такого рода можно отнести и самого Плетнева. — А. М.). Но что странно... потом *слушаешь запись* — что-то не то... За его музыкой что-то такое стояло. Нечто очень масштабное, как и вся его фигура, и вы-

ход на сцену, и это лицо с тевтонской челюстью» [цит. по: 27, с. 165].

Учитель Рихтера — Г.Г. Нейгауз сравнивал сценическую пластику Рихтера и Станислава Нейгауза: «Первый “играет” всем телом, почти как актер, — конечно, совсем ненамеренно, — стихийно, так ему нужно, так хочется; второй — сидит как в старину сидели, предельно спокойно и “благородно”, изредка только наклоняясь к клавиатуре для извлечения большого forte» [20, с. 90].

Эти показательные признания выдающихся музыкантов вызывают многочисленные мысли и ассоциации.

Помню, как меня всегда поражала значительная разница в восприятии одного и того же выступления: либо только на слух, либо в видеозаписи. Одно впечатление — чаще всего очень среднее — было после прослушивания исполнителя из середины первого или из второго амфитеатра Большого зала консерватории. И совсем другое, — нередко гораздо более сильное, — когда по телевидению давали видеозапись: тут и само звучание было более выпуклым (поскольку микрофоны были рядом с инструментом), и визуальная сторона исполнения (частые крупные планы) значительно обогащала восприятие из зала, где рассмотреть (особенно издали) детали пантомимики артиста просто невозможно.

Вспомнилась собственная давняя заметка, опубликованная еще в 1976 году

в газете «Советская культура» в связи с показом по Центральному телевидению записи выступления Э.Г. Гилельса. Охарактеризовав выдающиеся достоинства исполнения артистом Фортепианного концерта Шумана, автор отклика указал также: «Немалую роль играет и внешняя сторона исполнения — вопрос, которому обычно не придается серьезного значения... Мастерски используя пластику движений, Гилельс проясняет тонкий ритмический рисунок шумановской «ткани», подчеркивает то плавность и текучесть, то взрывчатую силу высказывания». И далее в статье имеется важный комментарий: «Мы не случайно обратили внимание на это исполнительское средство. Оно воспринимается только тогда, когда слушатель находится в концертном зале и зрительно наблюдает музыканта. Радио и грамзапись здесь бессильны. Зато роль телевидения, раздвигающего стены концертных залов, трудно переоценить» [16, с. 5]. Конечно, за прошедшие десятилетия в результате невиданного технического прогресса видеозаписи Гилельса (и других крупнейших артистов) стали несравненно доступнее любому меломану, но важно подчеркнуть, что и тогда и сегодня воспринимать игру мастера лучше комплексно — с учетом всех, в том числе и пантомимических компонентов. Шутливо и в стихах пишет по этому поводу Б.А. Печерский: «Не хотел бы кого-нибудь обидеть, // Но игру пианиста *надо видеть*» [23, с. 39].

Вспомнился и рассказ одного из учеников Д.Ф. Ойстраха. Знаменитый скрипач, как и Рихтер, не любил свои теле- и видеозаписи: ему казалось, что все его движения и перемещения на сцене преувеличены (правда, сделать с собой что-либо он не мог). Этот же ученик Давида Федоровича (между прочим, народный артист России, профессор Московской консерватории) поведал, что не может слушать Хейфеца по видеозаписи: «Понимаете, слышишь у него какую-нибудь замечательно звучащую щемящую фразу, а лицо при этом — абсолютно равнодушное и ничего не выражающее. Ну, как это можно совместить?! Это же совершенно уничтожает трагическое впечатление от прослушиваемого!». Тут невольно приходят на ум строки из статьи Шумана о манере поведения на сцене немецких певиц: «Прекрасное пение при мраморно-неподвижном лице заставляет усомниться — есть ли в этом искусстве внутреннее содержание» [33, с. 308]. О том же уже в наши дни писал С.Е. Фейнберг: «Вид артиста, безучастного к исполняемой музыке, деревянная неподвижность посадки пианиста, окаменевшее в ледяной неподвижности лицо — все это мало способствует располагающему впечатлению» [28, с. 186—187].

Всплывает в памяти и наблюдение известного пианиста-педагога, историка пианизма Я.И. Мильштейна, кстати сказать, большого поклонника и близкого друга Рихтера: «В жестах

выдающегося мастера, оправданных характером исполняемого, подчас отражаются самые глубокие (!) душевные переживания» [18, с. 131].

Об огромной силе зрительных впечатлений слушателя при восприятии игры исполнителя красноречиво свидетельствуют оригинальные научные эксперименты, проведенные Л.Л. Бочкаревым. Исследователь, пользуясь сугубо научным языком, изучал «эффект влияния внешне выраженных форм эмоциональной экспрессии музыканта-исполнителя на адекватность восприятия слушателями композиторского замысла» [см.: 5, с. 127—136]. С этой целью одна и та же звукозапись Ноктюрна с-moll Шопена (исполнение М.С. Воскресенского) была наложена экспериментатором на видеозаписи двух других пианистов, игравших по заданию исследователя по-разному: один, максимально усиливая внешнее выражение положительных эмоций (просветленность, благородство, возвышенность), другой — заостряя средствами мимики и пантомимики отрицательные эмоции (грусть, отчаянье, скорбь). При монтаже исходной фонограммы с видеозаписями обеспечивалась полная синхронность соединения зрительного и слухового рядов.

Поразительно, что практически все испытуемые (а это около 100 человек — студенты консерватории и педагоги музыкальных училищ), слушая

одну и ту же звукозапись (но совмещенную с разными видеоверсиями и разными вариантами внешней экспрессии), отметили, что слышат *разные интерпретации* и находят в каждой из них *разные черты!* Удивительно: фонограмма *одна и та же*, но, благодаря воздействию разных проявлений мимики и жестикюляции, слушатели, судя по их письменным самоотчетам, ощущают и *разный темп*, и *разную динамику*, и *разную фразировку*, и *разные тембры*, и *разное образное содержание!* В какой-то одной из двух записей испытуемые (из-за воздействия одних визуальных факторов) ощущают реально не существующие погрешности в педализации, артикуляции, нюансировке, регистровой драматургии, интонировании; в другой (благодаря влиянию иных зрительных впечатлений) — они этих погрешностей не слышат и отмечают только достоинства, но ведь *звукозапись-то* в обоих случаях абсолютно одна и та же! Вот что значит различный *видеоряд!*

Интересны и следующие наблюдения экспериментатора: «В интерпретациях исполнителя с интенсивными внешними формами экспрессии испытуемые услышали гораздо больше нюансов, оттенков эмоций. Однако менее яркая, менее динамичная экспрессия другого исполнителя позволила слушателям глубже погрузиться в музыку».

Выводы исследователя очевидны: «Степень интенсивности внешнего вы-

ражения эмоций значительно влияет на оценку эмоционального содержания музыки... Экспрессия исполнителя, его жесты, поведение, внешняя эмоциональная выразительность и зарази-

тельность интерпретации значительно может повлиять на процесс музыкальной коммуникации».

Здесь мы уже входим в область теории фортепианной игры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Айзенштадт С.* Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. М.: Композитор, 2010. 216 с.
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. 166 с.
3. *Алексеев А.* История фортепианного искусства: учебник для муз. вузов в трех частях. Ч. 2. М.: Музыка, 1967. 288 с.
4. *Бёрни 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. 291 с.
5. *Бочкарев А.* Психология музыкальной деятельности. М.: Классика—XXI, 2006. 352 с.
6. *Будяковский Л.* Ференц Лист. Пианист. Педагог. СПб.: Композитор, 2012. 124 с.
7. В классе Гольденвейзера: Сб. ст. / Сост. Д.Д. Благой, Е.И. Гольденвейзер. М.: Музыка, 1986. 216 с.
8. *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.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. С. 260—271.
9. *Гедике А.* Памятные встречи // Воспоминания о Рахманинове в 2-х томах. 5-е изд. Т. 2 / Сост. Э.А. Апетян. М.: Музыка, 1988. С. 4—18.
10. *Гейне Г.* Лютеция / Пер. А. Федорова // *Гейне Г.* Собр. соч. в шести томах. Том 6. Проза 40-х — 50-х годов. Письма. М.: Художественная литература, 1983. С. 5—279.
11. *Дюбюк 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.
12. История скрипичного искусства: Учебник: В 3-х вып. Вып. 1 / Л. Гинзбург, В. Григорьев. М.: Музыка, 1990. 285 с.
13. *Куперен Ф.* Искусство игры на клавишине / Пер. О.А. Серовой-Хортик. М.: Музыка, 1973. 152 с.
14. *Левашева О.* Ференц Лист: Молодые годы. М.: Музыка, 1998. 334 с.
15. *Лист Ф.* Ф. Шопен. 2-е изд. / Пер. и прим. С.А. Семеновского; Общ. ред. и вступ. ст. Я.И. Мильштейна. М.: Музгиз, 1956. 432 с.
16. *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: ПринТерра-Дизайн, 2012. С. 14].

17. *Мильштейн Я.* Лист. Изд. 2-е, расширенное и дополненное. Т. II. М.: Музыка, 1971. 600 с.

18. *Мильштейн Я.* Статьи, воспоминания, материалы / Сост. Е. Калинковицкая, С. Мильштейн. М.: Сов. композитор, 1990. — 288 с.

19. *Наумов Л.* Под знаком Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной. М.: РАФ «Антиква», 2002. 329 с.

20. *Нейгауз Г.* К чему я стремился как музыкант-педагог. К столетию Московской консерватории // *Нейгауз Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Сов. композитор, 1975. С. 84—109.

21. *Нейгауз Г.* Пианист Артуро Бенедетти Микеланджели // *Нейгауз Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Сов. композитор, 1975. С. 296—298.

22. *Пастернак А.* Лето 1903 г. // *Новый мир.* 1972. № 1. С. 203—211.

23. *Печерский Б.* Ритмы и рифмы. Афоризмы и афоризки. М.: Композитор, 2012. 120 с.

24. *Ройзман Л.* Спрашивают педагоги-практики // Вопросы фортепианной педагогики / Общ. ред. В.А. Натансона. М.: Музгиз, 1963. С. 21—46.

25. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика—XXI, 2000. 391 с.

26. *Савшинский С.* Пианист и его работа. М.: Классика—XXI, 2002. 244 с.

27. *Токарева Л.* Музыкальные открытия Михаила Плетнева. Этюды, наброски, интервью. М.: Известия, 2009. 264 с.

28. *Фейнберг С.* Пианизм как искусство. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1969. 599 с.

29. *Фишер Э.* Фортепианные сонаты Бетховена // Исполнительское искусство зарубежных стран / Сост. и ред. Я. Мильштейн; Пер. с нем. Л.С. Товалевой. Вып. 8. М.: Музыка, 1977. С. 215—217.

30. *Хитрук А.* В созвездии Льва // Лев Наумов: Сб. статей и воспоминаний. М.: Дека-ВС, 2007. С. 8—12.

31. *Цыпин Г.* Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. М.: Сов. композитор, 1988. 384 с.

32. *Шонберг Г.* Великие пианисты / Пер. В. Бронгулеева. М.: Аграф, 2003. 416 с.

33. *Шуман Р.* Избранные статьи о музыке / Ред., вступ. ст. и примеч. Д.В. Житомирского. М.: Музгиз, 1956. 400 с.

34. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собр. ст. в двух томах. Т. II—А / Сост., ред., коммент. Д.В. Житомирского; Пер. А.Г. Габричевского и Л.С. Товалевой. М.: Музыка, 1978. 327 с.

35. *Шуман Р.* Письма (1817—1840): В 2-х т. / Сост., текстологич. ред., вступит. ст., коммент, указатели Д.В. Житомирского. Т. 1. М.: Музыка, 1970. — 632 с.

36. *Marburg F. W.* Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik. Bd. III. Berlin, 1756. 235 S.

(Продолжение следует)