

Щикунова Татьяна Евгеньевна

МЕТАМОРФОЗЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА: ИСПАНСКИЕ "БЛИКИ" В АРТИСТИЧЕСКОЙ КАРЬЕРЕ АРТУРА РУБИНШТЕЙНА

Благодаря собственным переводам автор статьи впервые знакомит русского читателя с фрагментами зарубежной мемуарной и монографической литературы, посвященной великому польскому пианисту Артуру Рубинштейну (1887-1982 гг.). В статье удалось восполнить и уточнить целый ряд культурно значимых фактов, событий и явлений, связанных не только с артистической жизнью пианиста, но и его многообразного окружения (в частности, Сергея Дягилева, Игоря Стравинского и многих других). На основе отзывов современников и аналитической работы со звукозаписями в статье представлен собственный опыт музыкальной характеристики испанской ветви исполнительского репертуара Артура Рубинштейна.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/5-1/65.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 5 (43): в 3-х ч. Ч. I. С. 220-223. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/5-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 78; 7.03

Искусствоведение

Благодаря собственным переводам автор статьи впервые знакомит русского читателя с фрагментами зарубежной мемуарной и монографической литературы, посвященной великому польскому пианисту Артуру Рубинштейну (1887-1982 гг.). В статье удалось восполнить и уточнить целый ряд культурно значимых фактов, событий и явлений, связанных не только с артистической жизнью пианиста, но и его многообразного окружения (в частности, Сергея Дягилева, Игоря Стравинского и многих других). На основе отзывов современников и аналитической работы со звукозаписями в статье представлен собственный опыт музыкальной характеристики испанской ветви исполнительского репертуара Артура Рубинштейна.

Ключевые слова и фразы: Артур Рубинштейн; Испания; испанская музыка; романтизм в исполнительском творчестве; Игорь Стравинский; дягилевская антреприза.

Щикунова Татьяна Евгеньевна, к. искусствоведения

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки

shchikunova@yandex.ru

**МЕТАМОРФОЗЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА:
ИСПАНСКИЕ «БЛИКИ» В АРТИСТИЧЕСКОЙ КАРЬЕРЕ АРТУРА РУБИНШТЕЙНА[©]**

Для замечательного польского пианиста Артура Рубинштейна (1887-1982 гг.) Испания стала страной, где к нему пришел первый крупный успех. Концертная поездка в Испанию 1915 года стала не просто очередным концертным ангажементом, а ознаменовала веру в себя и в свой путь в творчестве. Испанской поездке предшествовали годы учебы в Берлинской Академии музыки, дружеские контакты со многими крупными музыкантами Европы. Однако музыкальные критики находили Рубинштейна одаренным, но не глубоким пианистом, отказывая ему в масштабе и зрелости. Подобные высказывания усиливали творческий кризис артиста, который он испытывал в те годы и тщательно скрывал от окружающих.

Уже первое выступление Рубинштейна в испанском городе Сан-Себастьян с Первым концертом Брамса было встречено с большим энтузиазмом. На следующий день в местной газете появилась восторженная рецензия: «С первого момента мы осознали, что перед нами великий артист и совершенный музыкант. Его громадный талант пианиста с великолепной техникой, красивым звуком и невиданной музыкальностью, захватил слушателей» [8, р. 149].

Восторженные отклики вызвала и следующая программа, состоявшая из концерта № 2 Сен-Санса и произведений Шопена. Испанский критик после этого выступления написал: «Рубинштейн играл концерт Сен-Санса так талантливо, как нам никогда не приходилось слышать. Его исполнение было таким, как если бы за роялем сидел сам автор» [Ibidem, р. 150]. Публика и критика пришли в экстаз и от третьей программы, включавшей Токкату и фугу *d-moll* Баха-Таузига, каприччио Брамса, произведения Шопена, прелюдии Дебюсси, этюды Шимановского, прелюдию *g-moll* Рахманинова, 12 рапсодию Листа. На бис был сыгран *As-dur*-ный полонез Шопена.

Заметим, что концертные программы пианиста с каждым разом становились все более многообразны. Особо отметим включение в них сочинений современников – Дебюсси, Шимановского, Рахманинова. Нельзя не увидеть в этом точный расчет по отношению к слушателям – сначала он завоевал теплый прием и благосклонное отношение, а затем осознал свое право играть произведения современных авторов.

Во время следующего концертного тура по Испании в 1916 году Рубинштейн, на первый взгляд, повторяется в выборе репертуара: вновь звучат произведения Шопена, Листа, Брамса, а также Рахманинова, Дебюсси, Шимановского. При этом испанской публике были представлены новые для них композиторы Скрябин и Метнер, заметим, что оба имени представляли русскую культуру, оба – композиторы-пианисты.

В некоторые программы Рубинштейн достаточно осторожно включает небольшие части из сюиты современного испанского композитора Исаака Альбениса «Иберия», однако играть больше музыки этой национальной традиции он опасается: «В Польше самые знаменитые иностранные пианисты вызывают смех, когда берутся играть мазурки Шопена; они остаются совершенно чужды ритмическому духу этой типично польской музыки. И я не хочу рисковать быть осмеянным в Испании, успехом в этой стране я очень дорожу», – так объяснял Рубинштейн свою боязнь вдове и дочерям Альбениса, с которыми встретился в тот же год на Майорке [1, с. 157]. Тем не менее, сыграв несколько пьес из «Иберии», Рубинштейн услышал искренние слова одобрения и восторга. Этого было достаточно, чтобы объявить три экстраординарных концерта в Мадриде, в программу которых вошли четыре из двенадцати пьес «Иберии».

В апреле 1916 года состоялась еще одна премьера произведения, написанного композитором-испанцем, в которой принимал участие Артур Рубинштейн. Это были «Ночи в садах Испании» Мануэля де Фальи. Через некоторое время композитор посвятил польскому пианисту свою «Фантазию Беатику».

Яркие впечатления от увиденного балета Фальи «Любовь-волшебница» с прославленной танцовщицей Пасторой Имперо, и особенно заключительная сцена «Танец огня», которую та неподражаемо танцевала, натолкнули пианиста на идею сделать фортепианную версию этого фрагмента балета. «Я сделал транскрипцию, просто переложив оригинальную партитуру, – вспоминал Рубинштейн. – Когда на следующем концерте я сыграл ее на бис, публика буквально потеряла голову от восторга. Я должен был трижды повторить этот «бис»» [Там же, с. 159]. С тех пор «Танец огня» стал непременным номером в концертных программах Рубинштейна, наряду с пьесами И. Альбениса и Э. Гранадоса.

Мемуары пианиста об этом, безусловно, переломном времени, насыщены упоминаниями о новых друзьях, частых перемещениях, триумфальных концертах. Умение Рубинштейна находить общий язык с самыми разными людьми и здесь сыграло свою примечательную роль. Испанская королевская семья, которая, по словам пианиста, проявляла большой интерес к музыкальной и художественной жизни, и была чрезвычайно прогрессивной в делах искусства, пригласила популярного польского музыканта в совместное путешествие по провинциям Испании. В мемуарах Рубинштейн подробно описывает это путешествие, равно как и первое, предпринятое им в одиночку между концертами. В Мадриде он провел целый день в музее Прадо, любясь собранными там живописными полотнами Веласкеса, Гойи, Тициана, Тинторетто. Повествуя о своих впечатлениях о Толедо, Севилье, Кордове, Гранаде, пианист раскрывает художественные истоки своей любви к Испании. Культура этой страны привлекла молодого Рубинштейна через сюжеты опер «Дон Жуан» и «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Севильский цирюльник» Россини, музыку «Кармен» Бизе. В череде других произведений с ярким национальным испанским колоритом Рубинштейн называет «Испанию» Шабрие и «Иберию» Альбениса.

Все непосредственные впечатления об этой удивительной стране отражены в его интерпретациях. Можно без преувеличения сказать, что все испанские миниатюры в исполнении пианиста – это настоящие шедевры. Многие пьесы сохранились и в поздних записях, что свидетельствует о том, что они стали одной из констант репертуара пианиста. Записи Рубинштейна испанской фортепианной музыки дают одно из самых ярких представлений о романтическом звуковом мастерстве музыканта – о его тонком слышании фактурных пластов, почти оркестральном преломлении рояльных красок. Испанские пьесы в исполнении зрелого Рубинштейна являются ярчайшими примерами безупречного исполнительского мастерства польского музыканта. Рояль Рубинштейна в испанской музыке колоритен и многоцветен, все пространство инструмента звучит своими особыми, чарующими оттенками. В первой пьесе из сюиты Исаака Альбениса «Иберия» (запись 1949 года) слушательское внимание приковывает окраска темы, которая проводится в виолончельном регистре. Она звучит наполнено, сочно и тепло, напоминая нам о влиянии на пианиста виолончельного искусства его старшего современника Пабло Казальса. Оплетающие тему подголоски, словно оттеняя ее, и одновременно придавая ей особую рельефность, исполнены почти хрустально и кристально-холодно. В «Наварре» Альбениса (запись 1953 года) пианист демонстрирует возможности яркого, романтического рояля. В гимническом разделе пьесы он словно раскрыт соцветьем красок: мощного, колокольного баса, прозрачно-парящей середины и напоенной песенной мощью мелодии. Особый солнечный блеск придают этому произведению пробегающие каскады пассажей, сыгранных так ясно и отчетливо, что в них слышно каждую ноту, а остроумные сочетания тягучих легатно-песенных красок и колких беспедальных звучностей, смещающих акценты в восприятии, придают исполнению живость и характерность.

Особый «секрет» Рубинштейна – в нарушении привычных, утвердившихся штампов «испанского» в искусстве. Интерпретации пианиста яркие, но в них слышно богатство самых различных звучностей – от приглушенно-матовых до открыто-жизнеутверждающих, и каждый раз «взрывная волна» *f* и *ff* очень четко и точно продумана и подготовлена логикой предыдущего развития. Таким образом, от шума и бравуры, в которую так легко соскользнуть в подобном репертуаре, Рубинштейна оберегает серьезная продуманность музыкальных концепций, а также его художественная интуиция. Нет в его исполнениях и преувеличенной эмоциональности (хотя все они от первой до последней ноты горячи и темпераментны!), а также назойливого подчеркивания ритмических, типично испанских, фигур. Яркий тому пример – «Испанский танец № 5» («Андалуза») Энрике Гранадоса (запись 1949 года). Пользуясь живописными терминами, на «переднем плане» этой музыкальной картины напоенная соками песенности непритязательная, но чарующая своим изяществом, мелодия. Сам рисунок ее достаточно прост – восходящее поступательное движение в пределах тонической квинты, балансирование на соседних звуках и возвращение к исходной тонике пластичным ходом V – I ступень. Но сколько в этом «простом» четырехтакте экспрессии, грации, танцевального жеста и... грусти. Сколько в этих «снижающих» к концу построений интонациях трепета и щемящей печали; а мелодия – живая и привольная словно приподнята над квадратностью фраз и формальной логикой музыкальной архитектоники.

Пластичность, зримая рельефность мелодического голоса идет у исполнителя от естественного («врожденного»), как считает сам Рубинштейн) слышания испанского ритма. Агогика Рубинштейна непередаваемо богата, она генетически связана с испанским танцем, со стихией движения. В качестве музыкальной иллюстрации можно привести интерпретацию репризы «Испанского танца № 5». Мастерство интонационного варьирования пианиста – еще один важный исполнительский «секрет», которым он владеет в совершенстве: как хороший певец может придать одной и той же фразе разные оттенки, не меняя ее рисунка, а только придавая голосом ту или иную окраску, так и польский пианист одну и ту же ритмическую фигуру может повторять не одинаково,

используя мельчайшие нюансы акцентировки и агогики. Сколько таких истинных «находок» слышим и в средней части «Испанского танца» Гранадоса, и в пьесе «Девушка и соловей» из цикла «Гойески» того же автора!

Все испанские произведения, записанные Рубинштейном в 40-50-х годах, слушаются на одном дыхании. Удивительная цельность достигается несколькими средствами. Во-первых, пианист крупно и масштабно мыслит, его мелодии, зачастую вопреки авторским многочисленным ремаркам, развиваются свободно, вдохновенно и широко, подчиняясь его исполнительскому замыслу. Пианист владеет особым *rubato* – утонченно-поэтичным и очень естественным (один из многочисленных примеров – вступительный раздел пьесы «Девушка и соловей» («Гойески» № 4)). Во-вторых, Рубинштейн, великолепно чувствуя грани формы, зримо «лепит» композицию каждой пьесы. Его формообразующая воля – центрирована, направлена к кульминации («Наварра», «Кордова» Альбениса, «Девушка и соловей» Гранадоса). Зачастую пианист динамически «приподнимает» репризные разделы, особенно, когда в нотном тексте идет буквальное повторение музыкального материала, придавая им особую насыщенность и значительность (так происходит, например, в «Испанском танце» Гранадоса и в «Ритуальном танце огня» Мануэля де Фальи (запись 1947 года)). Эти записи зрелого мастера демонстрируют наиболее яркие его достижения в области фортепианного звучания и работы с формой.

Любопытный диалог – словесный и музыкальный – находим при сопоставлении двух разных источников: исполнения Артуром Рубинштейном фортепианной пьесы «Кордова» Альбениса (запись 1953 года) и фрагмента «Хроники моей жизни» Игоря Стравинского. Два музыканта, побывавшие в одно и то же время (лето 1916 года), в одних и тех же местах (Сан-Себастьян, Мадрид, Толедо...), так удивительно похоже, очень образно и рельефно передали свои испанские впечатления.

Игра Рубинштейна создает почти зримые образы. Глухо и гулко звучит далекий колокол. Вдалеке слышен хор. Строго и религиозно истоиво звучит хоральный напев. Каждая линия этого хора, словно линия в офорте, четко очерчена и наделена своим неповторимым тембром. Вот он зазвучал ближе и в верхнем регистре – чистое светлое песнопение, согретое теплом и озаренное тихим светом, таким узнаваемо... русским. В подтверждении услышанного, читаем у Стравинского: «Хочу отметить огромное впечатление, произведенное на меня Толедо и Эскуриалом... И надо сказать, что оба эти города не воскресили во мне воспоминаний об ужасах инквизиции и тиранах. Нет, они открыли мне глубокий религиозный темперамент этого народа и пылкий мистический дух его католицизма, столь близкий по своей сущности русскому религиозному духу...» [2, с. 111]. Можно и дальше продолжать эти увлекательные ассоциации. «...Мелкие черточки повседневной жизни испанцев нравились мне, я ими прямо-таки наслаждался. Это резко отличалось от тех однообразных впечатлений, которые остаются от Европы, когда переезжаешь из одной страны в другую...» [Там же, с. 110]. Разве не эти «мелкие», но такие заостренные детали слышны в интерпретациях Рубинштейна испанской музыки, каждая из которых жанровая картина, сценка или рассказ?

Очарование испанским бытом, различными, порой самыми незначительными и беглыми, проявлениями национального характера, безусловно, отражено в интерпретациях Рубинштейна. Обладая природной наблюдательностью, а также богатым образно-ассоциативным мышлением, он за несколько путешествий по стране сумел впитать ее неповторимый слуховой облик и своеобразно отразить его в своем исполнительском искусстве.

Не случайны приведенные здесь «диалоги» Стравинского и Рубинштейна, они действительно встречались весной и летом 1916 года в Испании, о чем в русскоязычной литературе, к сожалению, до сих пор не было упоминаний. Отсутствуют у нас сведения и о встрече Рубинштейна с Дягилевым, хотя пианист помог значительно скорректировать гастрольные планы антрепризы «Русских балетов». Подробное изучение мемуаров пианиста, большая часть которых не переведена на русский язык, проливает свет на эту историю и позволяет расставить некоторые акценты во взаимоотношениях музыкантов.

Вернувшись из большого путешествия по испанским городам вместе с членами испанской королевской фамилии, Рубинштейн неожиданно встречает в Сан-Себастьяне, где должны были возобновиться его концерты, Сергея Дягилева и нового хореографа «Русских балетов» Леонида Мясина. Предприятие русского импресарио находилось в тяжелом положении – война нарушила все планы, разрыв Дягилева с Нижинским усугублял трудности с продвижением старых спектаклей. В мемуарах Рубинштейна находим несколько фактов, говорящих о помощи, которую оказал польский пианист своим русским коллегам. Во-первых, Рубинштейн давал благотворительные концерты в поддержку дягилевской труппы, а средства, полученные от выступлений, шли на оплату счетов танцоров. Во-вторых, Рубинштейн познакомил русского импресарио с Мануэлем де Фальей. Испанский национальный колорит, яркие костюмы, использование национального танца хоты – все это привлекло Дягилева в предложенном балете. Представление «Треуголки» Мануэля де Фальи будет украшением «Русских балетов» в 1919 году. В-третьих, Рубинштейн познакомил Стравинского и Дягилева со своими влиятельными испанскими друзьями – и это была очень большая поддержка для организации нескольких турне по городам Испании труппы Дягилева. Известно, что одним из таких вечеров был частный концерт в Мадриде в доме герцога Монтеллано, на котором Рубинштейн не случайно играл собственную транскрипцию фрагментов из балета Стравинского «Жар-птица», а сам автор присутствовал среди публики. В числе присутствующих была и королева Испании Виктория-Евгения, большая поклонница польского пианиста.

В сентябре 1916 года Дягилев, Мясин и присоединившаяся к ним Мися Серт – парижская покровительница Дягилева и его предприятия – присутствовали на открытии концертного сезона, где Рубинштейн

исполнял с оркестром под управлением Арбо Первый концерт Чайковского. По ощущениям пианиста, этим выступлением Рубинштейн «выиграл» дружбу Дягилева. После концерта Дягилев признал, что благодаря успеху польского музыканта в Испании труппе была оказана неоченимая и своевременная помощь [7, р. 479]. Успех в Испании открыл Рубинштейну испаноговорящие страны Южной Америки. Он познал настоящий успех в Испании и Латинской Америке, нашел свою репертуарную «нишу», ведь благодатной почвой для расцвета исполнительского искусства пианиста и его дальнейшего признания в профессиональных кругах стала испанская музыка.

Анализируя творческий путь Рубинштейна этого времени, можно увидеть художественно-национальный треугольник, повлиявший на исполнительский стиль польского пианиста: Рубинштейн-Россия-Испания. В данный треугольник были вовлечены многие музыканты этих стран. Заметим, что интерес к проявлениям индивидуального национального характера в художественном творчестве является характерной особенностью романтического мироощущения. С другой стороны, романтизм стремится к синтезу традиций. Для русского музыкального романтизма ориентальные испанские мотивы были одними из определяющих на протяжении всего XIX века – от Глинки до Чайковского и Римского-Корсакова. Изучение творческой эволюции пианиста вносит еще один интересный ракурс в обсуждение этой темы – переплетение судеб Дягилева, Стравинского и Рубинштейна в испанском географическом пространстве. Здесь можно говорить не только о жизненных пересечениях, но и переплетениях музыкальных токов и интонаций, которые обогатили еще одной яркой, зрелищной страницей балетный репертуар дягилевской антрепризы, определили композиторский стиль Стравинского, а также исполнительский стиль Рубинштейна.

Список литературы

1. **Рубинштейн А.** Дни моей молодости, фрагменты // Исполнительское искусство зарубежных стран: сб. ст. М.: Музыка, 1981. Вып. 9. С. 111-166.
2. **Стравинский И.** Хроника моей жизни. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 276 с.
3. **Щикунова Т.** Исполнитель и окружающий мир: внемузыкальные контакты Артура Рубинштейна // Музыкальная академия. 2010. № 3. С. 80-83.
4. **Щикунова Т.** Пианист и дирижер: от дуэта к диалогу // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 3. Ч. 1. С. 203-205.
5. **Щикунова Т.** Пианист и его инструмент. К истории диалога // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: научно-аналитический и научно-образовательный журнал. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2013. № 4 (30). С. 65-69.
6. **Rubinstein A.** My Many Years. N. Y.: New York, 1980. 545 p.
7. **Rubinstein A.** My Young Years. N. Y.: Popular Library Edition, 1973. 511 p.
8. **Sachs H.** A Life. N. Y.: Grove Press, 1995. 525 p.

METAMORPHOSIS OF ARTISTIC SPACE: THE SPANISH “HIGHLIGHTS” IN ARTISTIC CAREER OF ARTHUR RUBINSTEIN

Shchikunova Tat'yana Evgen'evna, Ph. D. in Art Criticism
Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory
shchikunova@yandex.ru

Thanks to her own translations the author of the article for the first time introduces the fragments of foreign autobiographic and monographic literature dedicated to the great Polish pianist Arthur Rubinstein (1887-1982) to the Russian readers. The paper supplies and specifies quite a number of culturally valuable facts, events and phenomena associated not only with the artistic life of the pianist, but also with his diversified surroundings (in particular, Sergei Diaghilev, Igor Stravinsky and many others). On the basis of the opinions of contemporaries and the analysis of sound recordings the article represents the author's original experience of the musical interpretation of the Spanish branch of Arthur Rubinstein's repertoire.

Key words and phrases: Arthur Rubinstein; Spain; the Spanish music; romanticism in masterly performance; Igor Stravinsky; Diaghilev's non-repertory company.