

I

Жуков

Г. КОГАН

**ИЗБРАННЫЕ  
СТАТЬИ**





## ОТ АВТОРА

В настоящий, второй сборник моих избранных статей (первый был выпущен издательством «Советский композитор» в 1968 году под заглавием: «Вопросы пианизма») вошли статьи на разные темы, опубликованные (большой частью в журнале «Советская музыка») в последние (1960—1970-е) годы или еще не появившиеся в печати. Как и в первом сборнике, в конце каждой статьи указывается год и место первой публикации.

Ни одна из статей первого сборника здесь не перепечатывается. Однако следует указать, что статья, посвященная «конкурсной» проблеме («Оправдывают ли себя исполнительские конкурсы?») тематически связана со статьями о конкурсах, помещенными в первом сборнике («Итоги и уроки», «Ученик или артист?», «Кое-что об итогах и уроках конкурса пианистов»), представляя как бы их прямое продолжение. Вопреки мнению Э. Г. Гилельса, я отнюдь не думаю, что «дискуссия о том, нужны они (конкурсы. — Г. К.) или нет, отпала»<sup>1</sup>. Наоборот, я полагаю, что с каждым годом, с каждым следующим конкурсом необходимость в такой дискуссии становится все более очевидной. Время (не настоящее, на которое ссылается Э. Г. Гилельс в цитированной заметке, а будущее) покажет, какой из этих двух взглядов окажется более дальновидным.

Еще несколько слов о происхождении заметок, публикуемых в данном сборнике под заглавием «Из записей разных лет». Это фрагменты из рукописной работы «Жизнь в мыслях», состоящей из записей на разные темы, введущих мною на протяжении всей жизни (с 1916 года). Небольшая часть этих записей была опубликована в 1969 году в журнале «Советская музыка», другие публикуются впервые.

*Старая Руза, 15 августа 1970 года*

## ТЕОРИЯ

## И ИСТОРИЯ

## ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

---

<sup>1</sup> «Музыкальная жизнь», 1970, № 3, стр. 9.

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ЕГО ПРОБЛЕМЫ

(Популярный очерк)

### 1

Исполнительство как особый вид художественной деятельности существует не во всех искусствах. Живопись, например, его не знает; вернее, там оно неотделимо от творчества в первичном смысле слова: создать картину — это и значит «исполнить» ее.

Некогда и в музыке создание и исполнение произведения сливались в одном творческом акте: в древности музыкант пел или играл на каком-нибудь инструменте то, что он сам тут же сочинял, импровизировал.

Однако если творение живописца или скульптора воплощается в материале (на полотне, в мраморе, бронзе и т. п.), могущем сохранить его на века, то с музыкальным произведением дело обстоит иначе. Материал музыки — звук — живет, только пока он длится. Отзвучав, музыкальное произведение перестает реально существовать, исчезает. Чтобы воспринять, услышать его вновь, его нужно каждый раз заново возрождать к жизни, то есть заставить снова звучать. Умение делать это, повторно воссоздавать музыкальное произведение и есть то, что называется музыкальным исполнительством или музыкально-исполнительским искусством.

Теперь понятно, почему исполнительство (как особая художественная специальность) существует не во всех искусствах. Произведения искусств, отливающихся в неподвижные формы — картина, скульптура, архитектурное сооружение, — не нуждаются, если они не испорчены и не уничтожены, ни в каком воссоздании.

Только в тех искусствах, которые передают протекающие во времени — а стало быть, и затухающие в нем — процессы, возникает надобность в особых посредниках между произведением и его слушателями или зрителями, посредниках — актерах, танцорах, чтецах, музыкантах-исполнителях, способных многократно воспроизводить вновь и вновь эти запечатленные в преходящих звуках или движениях процессы.

Но зачем же, могут спросить, нужны для этого какие-то специальные исполнители? Не лучше ли, если и воссозданием музыкального произведения будет заниматься тот, кто его создал, — сам автор?

Что в роли исполнителя музыкальных произведений может выступать и сам автор их — это, конечно, не подлежит сомнению, как и то, что подобное, так сказать, «авторизованное» исполнение представляет обычно особо выдающиеся интерес и ценность. В старину совмещение специальностей композитора и исполнителя было даже правилом: еще в восемнадцатом столетии почти все крупнейшие музыканты — Бах, Гендель, Куперен, Рамо, Скарлатти, Моцарт и другие — с одинаковым блеском проявляли себя на обоих этих поприщах.

Позже такое сочетание встречается постепенно все реже. Правда, и в девятнадцатом столетии, да и в наши дни можно назвать имена Листа, Рубинштейна, Рахманинова, Скрябина, Прокофьева и некоторых других замечательных композиторов-исполнителей; но это уже скорее исключения, чем правило. Правилем же становится разъединение названных профессий, раздельное существование «чистых» композиторов, не выступающих в концертах, и «чистых» исполнителей, занимающихся исключительно (или почти исключительно) публичным интерпретированием чужих сочинений.

Чем объясняется подобный оборот дела? Почему профессиональное исполнительство получило такое развите, оттеснив на второй план авторское исполнение?

Прежде всего потому, что публичное исполнение музыкальных произведений требует специального призвания к артистической деятельности, специфических природных данных, времени и сил для ежедневной длительной тренировки и т. д. и т. п. Композитор может

не иметь и часто не имеет того или другого, а то и всего здесь перечисленного. Между тем без этого, без артистического «нерва» и темперамента или без выдержки и самообладания на эстраде, без голоса при пении или без моторной (двигательной) ловкости при игре на каком-либо музыкальном инструменте, без выработанной и постоянно поддерживаемой техники и многого другого из той же области исполнение обречено на провал: оно не «донесет» произведения до слушателей, только незаслуженно дискредитирует его в их глазах. Так неудачное авторское исполнение чуть не погубило гениальную Пятую симфонию Чайковского, лишь спустя некоторое время «реабилитированную» профессиональным дирижером Никишем.

Но и в том случае, когда речь идет о композиторе, наделенном необходимыми исполнительскими данными, ограничить интерпретирование его произведений одним только авторским исполнением значило бы чрезвычайно ослабить их общественный резонанс, до крайности сузить круг их воздействия. Сколько раз в течение жизни — точнее, за время своей концертной деятельности — успеет какой-нибудь композитор-пианист сыграть публично каждое из своих произведений, сколько человек его услышат? И как неизмеримо вырастают эти цифры, когда за дело вместо одного берутся сотни, тысячи, десятки тысяч пианистов! А как выйти из положения, если автор по болезни или старости не может больше выступать публично? Наконец, какова была бы судьба произведения после смерти композитора? Бетховен умер в 1827 году, — значит, с тех пор нельзя было бы больше услышать «Аппassionату»?

К приведенным соображениям следует добавить еще одно. Пусть композитор блистательно владеет роялем, или скрипкой, или еще каким-нибудь инструментом. Но как быть с произведениями, написанными для пения или для других инструментов, которыми автор не владеет (не может же он мастерски владеть всеми)? Как быть с произведениями, предназначенными для одновременного исполнения несколькими, а то и многими исполнителями — например, струнным квартетом, хором, оркестром? Мог ли бы, скажем, Верди, будь он даже семи пядей во лбу как певец или скрипач, спеть и сыграть одновременно все вокальные и оркестровые

партии «Аиды», «Травиаты» или любой иной своей оперы?

Таким образом, мы видим, что одно лишь авторское исполнение, при всех его ценных качествах, не в состоянии обеспечить произведению ни достаточно широкую аудиторию, ни длительную звуковую жизнь. То и другое недостижимо без многочисленной и постоянно пополняемой армии профессиональных исполнителей, без развитого исполнительского искусства.

Но, чтобы воспроизводить не им созданное музыкальное произведение, исполнитель, естественно, должен отлично, досконально знать то, что ему предстоит воспроизвести. Откуда же он черпает это знание, как знакомится с произведением, как учит, усваивает его? По слуху, по памяти? Но, если не говорить о небольших сочинениях простого склада да о легко запоминающихся мелодиях, то это слишком трудно, даже почти невозможно (вернее, возможно только в исключительных случаях). Кроме того, слух и память, какими бы выдающимися они ни были, недостаточно надежная опора, особенно когда дело касается сложных и объёмистых произведений. Длительный опыт свидетельствует, что при таком способе усвоения легко вкрадываются не только мелкие ошибки, но и серьезные искажения, которые, накапливаясь, могут постепенно сделать произведение неузнаваемым, само на себя непохожим. Мало того: произведение может вовсе выпасть из памяти, стереться в ней. Известно, что даже сами композиторы иногда начисто забывали свои собственные сочинения — настолько, что не узнавали их в концерте; Чайковский однажды, слушая одно из ранних своих произведений, спросил, что это за пьеса и кто ее автор. Насколько рискованно доверять хранение музыкальных произведений одной только памяти людей, доказывает тот факт, что до нас не дошла, оказалась совершенно забытой вся (незаписанная) древняя музыка, в то время как многие образцы современной ей живописи и скульптуры дожили до наших дней.

Вероятно, и музыка последующих столетий разделила бы судьбу своей древней предшественницы, если бы много веков назад на помощь слуховой памяти человечества не пришла удачная выдумка — способ обозначать звуки графически, на бумаге, посредством

особых условных знаков. Пройдя долгий путь совершенствования, этот способ постепенно принял вид современной нотной записи. Читая ее, человек, владеющий нотной грамотой, узнаёт, когда и какой звук должен быть взят, сколько времени он должен длиться и т. д.

Нотная запись — бесспорно замечательное изобретение, значение и пользу которого трудно переоценить. Благодаря ей музыкальные произведения стали доступны широким слоям людей и сохраняются для потомства. Она — главное подспорье исполнителя, единственный для него источник познания произведения, основная база, на которой строится разучивание последнего; не будь этого источника, этой базы — не было бы и самого исполнительства: нельзя было бы воспроизводить то, что бесследно утрачено.

Однако нотную запись, при всей ее ценности, ни в коем случае нельзя, как это по недоразумению нередко имеет место, прямо отождествлять с подлинником музыкального произведения в том смысле, в каком мы говорим о подлиннике (а не репродукции) «Моисея» Микеланджело или «Сикстинской мадонны» Рафаэля. Музыка — искусство звуков, подлинное музыкальное произведение должно звучать, а нотная запись сама по себе не звучит, она обращена не к уху, а к глазу; ее рассмотрение само по себе не является актом эстетического восприятия, не вызывает тех эмоций, какие порождает рассмотрение картины или слушание музыкального произведения. Она не есть само это произведение, а лишь посредник между ним и воспринимающим, посредник, вызывающий у человека, если он умеет читать ноты, определенные ассоциации, позволяющие ему воссоздать в слуховом воображении или в реальном звучании «зашифрованное» этим условными знаками произведение.

Не следует также думать, будто нотная запись настолько точна и определена, что исполнителю остается лишь подставить взамен нотных значков их звуковые эквиваленты, и произведение возродится, как легендарная птица Феникс из пепла, во всей своей первоначальной красе, другими словами — в абсолютном соответствии с оригиналом, как нечто вполне ему тождественное. Подобного мнения держатся многие, и это тоже ошиб-

ка. Будь оно верно, музыкальное исполнительство сводилось бы к механически точному выполнению указанного в нотах; в нем не было бы ничего творческого, оно не могло бы считаться искусством. На самом же деле в нотной записи фиксируется совершенно точно только один из множества элементов, составляющих звучание, а именно высота каждого звука — да и то, собственно, лишь если речь идет о фортепиано и некоторых других инструментах; певцу же, скрипачу, виолончелисту и т. д. даже в этом отношении предоставляется некоторая свобода выбора между, правда, небольшими (значительно меньше полутона), колебаниями в ту и другую сторону, расположенными в зоне обозначенной в нотах высоты. Гораздо более приблизительно фиксируется метроритмическая сторона (соотношения звуков по длительности, начало и конец звучания каждого из них); в этом отношении нотная запись, по единодушной оценке всех без исключения музыкантов, дает не более чем грубую, крайне упрощенную схему подлинного, живого музыкального ритма. Что же касается прочих элементов звучания — темпа, тембра (характера, окраски звучания), динамики (соотношения звуков по силе) и т. д., то они вообще не поддаются фиксации нотами, а обозначаются дополнительными знаками иного рода и «наводящими» словесными указаниями, дающими только самое общее, расплывчатое представление об авторском замысле. Короче говоря, нотная запись имеет весьма и весьма приблизительный характер, намечает лишь общие контуры произведения, в пределах которых возможны бесчисленные варианты звуковой расшифровки каждой детали. И, как показывает практика, та или иная совокупность темпо-ритмических и тембро-динамических вариантов сообщает каждый раз несколько иной облик всему произведению в целом, причем эти «каждый раз несколько иные» облики порой очень существенно разнятся между собой.

Эта-то возможность различной расшифровки одной и той же нотной записи и придает задаче исполнителя, его работе творческий характер; это и делает исполнительство искусством, требующим не только знаний и умений, но прежде всего художественного дара, интуиции, таланта. От всего этого зависит то,

как будет «прочитано» артистом то, что заложено, так сказать, «между строк» нотной записи и без чего последняя не поддается эстетически-убедительному «озвучиванию».

Тут наблюдается полная аналогия с тем, что имеет место и в других разновидностях художественного исполнительства (бытующего, как уже говорилось выше, в пределах не одного только музыкального искусства). Актеры, например, отлично знают, насколько по-разному могут быть произнесены не только любая фраза, но и каждое ее слово, какое множество оттенков, смысловых различий может быть вложено в простое «да» или «нет»: «есть пятьдесят способов сказать слово «Да» и пятьсот способов сказать слово «Нет», а для того, чтобы написать эти слова, есть только один способ», — говорит Бернард Шоу. Пользуясь этим, различно читая «подтекст» роли и в связи с этим различно интонируя ее текст, выдающиеся артисты способны придать одному и тому же театральному персонажу очень неодинаковый характер. Каких разных Гамлетов выводили на сцену Мочалов и Михаил Чехов, Качалов и Сандро Моисси, Кин и Смоктуновский, как отличалась трактовка Отелло тем же Мочаловым и Остужевым, Мунэ-Сюлли и Сальвини, Айрой Олдрижем и Лоренсом Оливье; как непохожи были «дамы с камелиями» в изображении Сары Бернар и Элеоноры Дузе! Точно так же по-иному звучала бетховенская «Аппассионата» в интерпретациях Антона Рубинштейна или Бюлова, Гофмана или Шнабеля, д'Альбера или Бузони. В каждом случае это были как бы разные «портреты» одной и той же «натуры», так же отличавшиеся друг от друга, как один и тот же вид или человек на картинах различных художников<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Елизавета Драбкина вспоминает, как она однажды во Франции попала на необычную выставку картин: «Вся она состояла из двух или трех десятков портретов одного и того же человека, выполненных разными художниками. И тут возникало чудо: на вас глядело два или три десятка лиц, они были одним и тем же лицом и в то же время каждое из них было особенным, своим и единственным» («Новый мир», 1968, № 10, стр. 9).

Такое же впечатление производят, например, два портрета Шаляпина, сделанные в одном и том же (1905) году Коровиным и Серовым.

Итак, музыкальное произведение допускает различные — в известных, конечно, пределах — исполнительские толкования, возможность и даже неизбежность которых объясняется тем, что нотная запись доносит до нас не целостное произведение во всей полноте составляющих его элементов, а лишь его обобщенное выражение, его схему. Стало быть, будь эта запись совершеннее, музыка и ее слушатели оказались бы в большом выигрыше? Отпала бы необходимость различных, более или менее произвольных, догадок о том, как должно звучать то или иное место, ибо в нотах был бы точно зафиксирован и навеки закреплён тот единственно истинный вариант, который и является авторским оригиналом, подлинником музыкального произведения?

В том-то и дело, что нет! Музыкальное произведение по самой своей природе не однолико, как картина, а многолико, то есть имеет не одно, а множество обликов, из которых ни одно не раскрывает полностью, не исчерпывает всей его сущности, но каждое выражает, являет ее в каком-то аспекте. Это можно сравнить с фотографиями, изображающими одного и того же человека, снятого с разных точек зрения, в разном освещении или в различные моменты жизни. Как человек, оставаясь все время самим собой, одной и той же личностью, может менять позу, выражение лица, по-разному жестикулировать, говорить различные слова, совершать различные поступки, так и музыкальное произведение может, в зависимости от индивидуальности исполнителя и настроения, в котором он находится, звучать каждый раз несколько по-иному, в иных темпах, деталях ритмических соотношений, динамике, тембровой окраске, оставаясь при этом самим собой, тем же самым произведением. «В хорошую погоду, — говорил Антон Рубинштейн своему ученику, будущему знаменитому пианисту Гофману, — можете играть эту пьесу так, но в дождь играйте иначе».

Более того: музыкальное произведение не только может менять (до известной, разумеется, степени) свой облик; как и человек, как все живущее во времени, оно не может оставаться абсолютно неизменным, не может не меняться в чем-то от раза к разу, от звучания к звучанию. «Музыкальное произведение, — говорит композитор Скрябин, — изменчиво,

как море: сегодня оно одно, завтра другое». В этом одна из важнейших, специфичнейших особенностей музыкального произведения.

Вот почему чрезмерно уточненная авторская нотная запись, фиксирующая одну-единственную возможность звукового воплощения всех мельчайших деталей музыкального произведения, оказала бы, как это ни кажется парадоксальным, скорее плохую услугу музыке и музыкантам: ибо один-единственный ракурс, в котором предстало бы произведение, застывший, мертвый слепок с одного из выражений его «лица» давали бы несравненно более ограниченное, узкое понятие о действительном содержании произведения, чем современная «неточная» запись с ее богатым многообразными возможностями «подтекстом». Вот почему композиторы приемлют такое множество различных, подчас весьма отличающихся друг от друга, исполнительских «прочтений» их произведений, санкционируя эти интерпретации в качестве вполне, в равной мере вмещающихся в авторский замысел. Да и сами авторы играют свои сочинения каждый раз по-разному, меняя нередко не только указанные в нотной записи оттенки, но и проставленные в тексте авторские обозначения темпов, динамики и т. д. — вплоть до самих нот. А сколько существует равноправных между собой авторских вариантов отдельных эпизодов в различных сочинениях (так называемые «*ossia*»), не говоря уже о различных версиях целых произведений!

Диапазон возможностей, заложенных в музыкальном произведении, не ограничивается теми вариантами прочтения его нотной записи, какие санкционированы — или могли бы быть санкционированы — автором; история музыкального искусства убеждает в том, что, как это ни странно на первый взгляд, правомерными оказываются иногда и такие исполнительские истолкования, которые выходят за пределы авторских намерений, авторского понимания своего произведения и не одобрялись или безусловно не были бы одобрены автором. Музыкальное — а пожалуй, и не только музыкальное — произведение и в этом отношении может быть уподоблено живому организму. Как ребенок, родившись на свет, начинает жить своей особой, все более независимой от родителей жизнью, растя и развиваясь сплошь



и рядом далеко не так, не в том направлении, как было задумано родителями, так и произведение, созданное художником, обособляется от него, обретает свое собственное бытие, по законам которого живет и как бы развивается, изменяется в веках, поворачиваясь к ним такими сторонами, какие нередко никак не предполагались автором и вряд ли пришлось бы ему по вкусу. Сервантес, несомненно, крайне удивился бы, узнав, как мы читаем и понимаем «Дон-Кихота», какое содержание вкладываем в этот роман; тем не менее это содержание объективно присутствует в романе, «вмещается» в его возможности, хотя, быть может, и не соответствует субъективным намерениям автора. Еще в большей степени это присуще произведениям музыкального искусства. Сюиты Баха, оперы Моцарта, симфонии и сонаты Бетховена потому и дожили до наших дней и будут жить еще долго, что, перерастая «душу» своей эпохи, не потеряли способности изменять свой облик, расти вместе с временем. Исчезновение же этого качества означает, что произведение отжило, утратило жизнеспособность, лишилось жизненной силы; оно умирает как источник художественного наслаждения и переживания, выпадает из концертно-оперного обихода, сохраняясь — в лучшем случае — лишь в качестве мертвой музейной ценности, объекта научного исследования, как случилось, например, со многими музыкальными произведениями средневековья.

Сказанным, однако, отнюдь не оправдываются любые варианты исполнительского «прочтения» нотной записи, не провозглашается правомерность всяческого произвола в отношении темпа и тембра, ритмики и динамики и прочих компонентов музыкального произведения. Не говоря уже о том, что различные исполнительские трактовки, подобно созданиям всех видов искусства, могут быть и, естественно, бывают весьма неравноценны по талантности, мастерству, характеру, силе воздействия и тому подобным качествам, следует подчеркнуть художественную допустимость только таких исполнительских трактовок, которые не выходят за пределы объективных закономерностей, заложенных в произведении, не совершают насилия над ним. Правда, чрезвычайно трудно найти критерий, позволяющий уверенно судить о том, перейдены ли эти границы или

нет. Мнение автора или обозначения в нотной записи, при всей бесспорной важности того и другого, не могут, как мы уже знаем, играть в этом вопросе решающую роль. Музыкаведческие исследования могут добавить известное количество ценных сведений о произведении и его стиле, имеющих, однако, также лишь косвенное значение. Остается как будто полагаться на непосредственное впечатление слушателя, довериться его вкусу. Но вкус слушателя, как известно, категория в высшей степени субъективная и потому вряд ли применимая к решению данного вопроса; по крайней мере, известно немало примеров исполнительских истолкований, осуждавшихся многими современниками как недопустимые искажения буквы, духа и стиля произведения, но оправданных временем и вошедших в историю в качестве замечательных образцов искусства.

Как же в таком случае решается поставленный вопрос? В чем состоят обязанности и где граница прав исполнителя по отношению к произведению?

Это — одна из основных и труднейших проблем музыкально-исполнительского искусства. В следующих главах мы увидим, как оно подходило к ее решению.

## 2

Дифференциация музыкального исполнительства осуществляется по различным признакам. По инструменту, на котором играет исполнитель, различают пианистов, скрипачей, виолончелистов, трубачей, флейтистов, кларнетистов, арфистов, органистов и т. д.; несколько особняком стоят певцы — не только потому, что их «инструмент» — голос — находится не вне их, а в них самих, но и потому, что они, в отличие от исполнитель-инструменталистов, являются интерпретаторами не только музыки, но и слов, а если речь идет об оперных певцах, то и актерами.

Особую разновидность музыканта-исполнителя представляет дирижер, который сам не поет и не играет, но управляет большими группами исполнителей различных специальностей. Его функции отчасти напоминают обязанности театрального режиссера, от которого, однако, дирижер отличается тем, что не только подготавливает выступление исполнителей, работая с ними на

репетициях, но и активно участвует в самом публичном исполнении, играя в нем ведущую, руководящую роль.

Кроме дифференциации по специальностям, различают еще (по количеству участников и соотношению между ними) исполнение сольное, сольно-коллективное и ансамблевое. Сольным в буквальном смысле слова (от итальянского solo, означающего «один», «в одиночку») является такое исполнение, когда артист выступает совершенно один, в качестве единоличного интерпретатора произведения (например, пианист, играющий сонату Бетховена, скрипач, исполняющий «Чакону» Баха или другое сочинение, написанное для скрипки соло); однако солистами именуют также тех артистов, которые, участвуя в коллективном исполнении, осуществляемом несколькими или многими исполнителями, играют в нем особую выделяющуюся, главенствующую роль, ведут главную партию произведения, «задающую тон» всей интерпретации последнего (например, пианист, скрипач, певец, выступающие под аккомпанемент фортепиано или в сопровождении оркестра). В этом смысле «солистом» может быть назван и дирижер, поскольку именно он определяет интерпретацию оркестрового, хорового, оперного произведения, диктуя свою волю подчиненному ему исполнительскому коллективу. Наконец, ансамблевым (от французского слова ensemble — вместе) называется совместное исполнение несколькими (двумя, тремя и более) равноправными партнерами произведения, в котором все партии равны по значению (например, соната для скрипки и фортепиано или для виолончели и фортепиано; трио для фортепиано, скрипки и виолончели; квартет для двух скрипок, альта и виолончели).

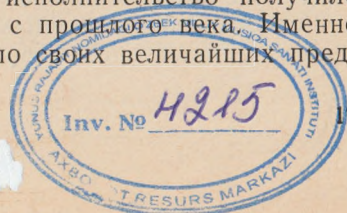
Надо, впрочем, сказать, что разделительные грани между этими тремя видами музыкального исполнения в известной мере теряют свою четкость по отношению к самим исполнителям. Солисты постоянно участвуют в ансамблях, а иные концертирующие пианисты выступают порой и в роли аккомпаниаторов певцам; с другой стороны, среди исполнителей «подчиненного» плана (аккомпаниаторов, оркестрантов) встречаются большие артисты, накладывающие заметную печать на все исполнение в целом. Бывает и так, что талантливый художник-аккомпаниатор становится равноправным

партнером солиста, а иной раз даже направляет интерпретацию последнего.

Тем не менее «лицо» исполнительскому искусству придают в основном все же не оркестранты и аккомпаниаторы, а те артисты, которые являются самостоятельными истолкователями произведения, единолично или в решающей степени определяющими его интерпретацию. К числу таких артистов относятся солисты-инструменталисты, певцы и дирижеры. Однако из инструментов «сольное» значение сохранили в наше время главным образом лишь фортепиано, скрипка и виолончель; остальные — флейта, гобой, кларнет, фагот, труба, валторна, тромбон и другие — фигурируют (вследствие ограниченности соответствующей музыкальной литературы и по другим причинам) почти исключительно в качестве оркестровых инструментов (лишь в последнее время некоторые из них начинают вновь выступать в роли «солирующих»). С другой стороны, певцы, как уже указывалось, являются, в сущности, деятелями исполнительства не «чисто» музыкального, а музыкально-словесного, музыкально-театрального, соединяющего в себе черты нескольких различных (хотя и родственных между собой) отраслей исполнительского искусства; недаром величайший в истории представитель этого жанра исполнительства — Шаляпин — синтезировал в своем гениальном искусстве выразительные средства музыки и слова, живописи, скульптуры и актерской игры в таком неразрывном единстве, что почти невозможно определить, какому из этих факторов принадлежала главная роль в непревзойденном по силе воздействия шаляпинском артистизме.

Исходя из этих соображений, мы в дальнейшем, говоря о музыкальном исполнительстве, будем иметь в виду в основном самостоятельных интерпретаторов «чистой» музыки, то есть прежде всего солистов — пианистов, скрипачей, виолончелистов и дирижеров, лишь мимоходом затрагивая или оставляя вовсе в стороне оперное и камерное пение, игру на оркестровых инструментах и другие исполнительские специальности и разновидности.

Сольно-инструментальное исполнительство получило особенное развитие, начиная с прошлого века. Именно в XIX столетии оно выдвинуло своих величайших пред-



ставителей — скрипача Паганини, пианистов Листа и Антона Рубинштейна, дирижеров Берлиоза и Вагнера, поднявших инструментальную виртуозность и искусство интерпретации на небывалую дотоле высоту; слава этих гениальных артистов перешагнула рамки их времени и обессмертила их имена в истории.

Однако в том же столетии музыкальному исполнительству суждено было испытать жестокий кризис, едва не поставивший под вопрос самое существование музыкально-исполнительского искусства как полноценной отрасли художественной культуры. Кризис этот, ярче всего обозначившийся в области пианизма, возник в связи с той проблемой прав и обязанностей интерпретатора по отношению к произведению, о которой шла речь в конце предыдущей главы и с которой музыкальное исполнительство практически столкнулось впервые в первой половине XIX века. Чрезвычайно распространявшееся в это время увлечение виртуозностью привело к появлению большого числа так называемых салонных пианистов, смотревших на исполняемое произведение лишь как на трамплин для щеголяния своими виртуозными качествами, ради более выигрышного показа которых они позволяли себе бесцеремонно искажать и уродовать как вздумается не только «букву», но и дух, содержание и смысл исполняемых произведений. Естественно, что это вызвало возмущение людей более высокой музыкальной культуры и прежде всего композиторов, в чьих устах самое наименование «виртуоз» мало-помалу приобретает характер чуть ли не бранной клички. Стремясь оградить свои произведения от искажений, авторы начинают все больше уточнять и детализировать нотную запись, все тщательнее и подробнее фиксировать в нотах свои намерения.

Таким образом, стеснение творческой свободы исполнителей, сужение их прав по отношению к произведению явилось исторически результатом злоупотребления этими правами, этой свободой. До тех пор, пока композиторы и исполнители сохраняли общий язык, пока композиторы доверяли исполнителям, доверяли их пониманию духа интерпретируемой музыки, они смело оставляли многое в ее «букве» на долю творческой инициативы исполнителя. Бах во многих сочинениях не считал нужным указывать даже темп,

в некоторых случаях предоставлял усмотрению исполнителя даже расшифровку так называемого цифрованного баса, то есть выбор той или иной мелодической и метрической последовательности звуков, образующих определенную гармонию; в концертах для различных инструментов с оркестром Гайдна, Моцарта и других авторов — вплоть до последнего (пятого) фортепианного концерта Бетховена (1809) — композиторы оставляли место для вставной каденции, импровизировавшей самим исполнителем.

Подменяя интерпретацию произведения — основную задачу исполнительства — демонстрацией трелей, октав и прочих атрибутов виртуозной техники, салонные пианисты первой половины XIX века до крайности умаляли художественное значение своего искусства, низводя его на уровень своего рода цирковой акробатики. Вывел пианизм из этого тупика великий венгерский пианист и композитор Франц (Ференц) Лист (1811—1886). В молодости он сам отдал немалую дань виртуозным излишествам и легкомысленному обращению с текстами произведений, но позже сумел полностью подчинить свою феноменальную технику и огненную артистическую индивидуальность задачам глубокого и яркого раскрытия исполняемого сочинения. При этом, однако, Лист и в пору зрелости — и до конца своих дней — никогда не ставил знака равенства между уважением к произведению и буквоедством в отношении его нотной записи, всегда оставаясь убежденным сторонником проникающей в глубь сочинения, но творчески свободной интерпретации.

Проблема «исполнитель и произведение» вновь обострилась в начале XX столетия в связи с деятельностью одного из крупнейших пианистов послелистовской эпохи — Бузони. Громадный талант и удивительное мастерство этого замечательного артиста вызывали всеобщее восхищение; но часть музыкантов резко осуждала его за отступление от канонического текста исполняемых произведений и от привычной, традиционной их интерпретации. Правда, «новации» Бузони (известную аналогию им в театральном исполнительстве представляет режиссерская деятельность В. Э. Мейерхольда) принципиально отличались от «отсебятин» салонного типа: в основе первых лежали не легкомыслие или

невежество, не невниманье к авторскому тексту или стремление к «самовыпячиванию», а как раз наоборот — на редкость серьезное отношение к произведению, вдумчивое изучение его (со всеми сопутствующими вариантами и иными материалами) в сочетании с умением взглянуть на него «свежими очами», отрешившись от вошедших в традицию, хотя порой весьма сомнительных, исполнительских трафаретов, под густым слоем которых в конце концов уже еле виднеется подлинное лицо произведения.

Отстаивая — вслед за Листом — принципиальное право исполнителя отступать от «буквы» нотного текста, Бузони лишь наиболее ярко воплотил в своей игре и обосновал в литературных работах принцип, которого, в сущности, неизменно придерживались — если не в теории, то на практике — выдающиеся исполнители всех времен, в том числе и самые известные современники Бузони — пианисты д'Альбер, Пахман, Падеревский, скрипачи Изай, Крейслер, виолончелист Касальс<sup>1</sup>, дирижеры Никиш и Малер, певец Шаляпин и другие. Даже антипод Бузони — знаменитый пианист Гофман, исполнение которого считалось в те времена образцом безупречной верности тексту, на деле допускал, как свидетельствуют дошедшие до нас записи его игры, немалые интерпретаторские вольности. Разница лишь в том, что вольности Гофмана, а в еще большей мере Падеревского, Пахмана и многих других, стояли гораздо ближе к типу салонных отсебятин, чем творческие поиски и находки Бузони.

Вопрос о праве интерпретатора отступать от текста произведения продолжал и позже волновать деятелей музыкального искусства. В тридцатых годах нашего столетия на эту тему снова вспыхнул спор, участниками которого явились два знаменитых музыканта — композитор Игорь Стравинский и пианист Альфред Корто.

<sup>1</sup> Пабло Касальс — единственный великий музыкант-исполнитель той эпохи, доживший до наших дней (в 1966 году весь мир торжественно отмечал девяностолетие со дня его рождения). Именно благодаря ему виолончель как сольный инструмент заняла в современной музыкальной культуре место рядом со скрипкой и фортепиано. Местожительство Касальса — город Прад на юге Франции (куда он переселился из Испании в знак протеста против фашистской диктатуры Франко) — сделалось в последние десятилетия центром паломничества музыкантов и средоточием известных музыкальных фестивалей.

К этому времени технически окрепла и получила большое распространение грамзапись, фиксирующая, в отличие от нотной записи, не упрощенную графическую схему музыкального произведения, а самое звучание последнего, вернее, — одного из его обликов, точно воспроизводя и темп, и мельчайшие ритмические тонкости, и многие другие детали звукового оригинала. Опираясь на это обстоятельство, Стравинский утверждал, что поскольку отныне возможна точная фиксация всех авторских намерений (в виде грамзаписи авторского или чьего-то «авторизованного» исполнения), постольку какие бы то ни было иные варианты лишаются всякого оправдания, всякого права на существование и исполнителям остается лишь, не мудрствуя лукаво, тщательно копировать все авторские нюансы.

Но в таком случае, как мы уже знаем, исполнительство перестает быть творчеством, искусством. По справедливому мнению Корто, художественное исполнение должно отражать не только личность автора, но и личность исполнителя, его чувства, его воображение. Настоящий артист, говорит Корто, должен не «выполнять» нюансы, а воссоздавать произведение, творить его заново, ощущая себя в этот момент как бы его автором и, подобно последнему, действуя по вдохновению, а не по предписанию. В противном случае перед нами не воодушевленный интерпретатор, а жалкий копиист; в его мертвенной «репродукции» произведение не оживет, не «заразит» слушателей таящей в нем жизненной силой, а превратится в некую окаменелость, место которой разве что под стеклом музейной витрины.

Собственно, и Стравинский не отрицает, что его позиция несовместима с исполнительством как искусством. Он прямо объявляет себя противником всякой вообще «интерпретации», откровенно говорит, что исполнителям-художникам предпочитает «честных ремесленников», не претендующих ни на какой «артистизм», а просто-напросто буквально выполняющих все, что предписано автором. Но тогда зачем же нужны такие исполнители? Ведь человек, как бы он ни старался, все равно не сможет сравняться в точности и безличности воспроизведения с машиной. Не логичнее ли в таком случае вовсе отказаться от концертных выступ-

лений каких бы то ни было исполнителей, заменив их слушанием авторизованных грамзаписей?

Точка зрения Стравинского на исполнительство тесно связана с его формалистической концепцией музыкального творчества. Стравинский держится того взгляда, что музыка, музыкальное произведение в действительности ровно ничего не «выражает», не передает никаких чувств или психологических состояний, а является лишь некоей звуковой «конструкцией», «игрой форм», единственный смысл которой состоит в «упорядочении времени». Понятно, что, воспроизводя подобную «чистую» форму, не к чему и пытаться «интерпретировать» ее несуществующее (якобы) содержание; достаточно соблюсти установленные автором архитектурные соотношения — и дело с концом.

Вряд ли, однако, советский читатель и слушатель примет такую «интерпретацию» вопроса, вряд ли согласится с отрицанием выразительного значения музыки (в том числе и произведений самого Стравинского), с апологией «ремесленного», а не художественно-творческого, исполнительства...

Несмотря на то, что проблема «исполнитель и произведение» столько раз привлекала к себе внимание музыкантов, ее все еще нельзя считать снятой с обсуждения. Каждая эпоха ставит и решает ее заново. Из дальнейшего изложения читатель увидит, что споры вокруг нее не утихли и в наши дни.

### 3

Великая Октябрьская революция проложила резкую грань в истории всех отраслей художественной культуры. Рядом с советской литературой и живописью, советским театром и музыкальным творчеством появилось и советское музыкальное исполнительство. Принципиально новое по своей идеологии, оно вместе с тем строилось отнюдь не на голом месте. Оно бережно восприняло и развило лучшие традиции великого русского музыкально-исполнительского искусства XIX и начала XX столетия, высочайшими вершинами которого были гениальные артисты — пианисты Антон Рубинштейн и Рахманинов и певец Шаляпин. Эти и другие замечательные дореволюционные русские исполнители стреми-

лись прежде всего к идейной и эмоциональной содержательности и действительности исполнения, его речевой выразительности, к искренней, правдивой передаче тех чувств, настроений, образов, какие рождало в них исполняемое произведение. Они отвергали всякую деланность, вычуру, всякое шеголяние техникой как самоцелью, «виртуозничанье». В этом они сходились с большинством русских художников всех специальностей — писателями, живописцами, композиторами, актерами. «Я — враг эффектов, мне трудно подпасть под обаяние эффекта», — писал о себе Белинский. «Мы, русские, всего более преследуем осмысленность, — заявлял известный живописец Чистяков, учитель Сурикова, Репина, Серова. — Идея подчиняет себе технику, я все подчиняю идее». «Мастерство такое, что не видать мастерства (разрядка моя. — Г. К.)», — хвалил Репина Лев Толстой. Станиславский требовал от певцов такого исполнения, «чтобы не ноты ваши ею (публикой. — Г. К.) воспринимались, а чтобы зал забыл о них, видя только вашу слиянность с образом».

Таковы были те принципы, на которых воспитывались деятели русского искусства и в том числе музыканты-исполнители. Столкнулись они, разумеется, и с «вечной» проблемой музыкального исполнительства — проблемой отношения к нотному тексту. Примечательна тут, в частности, позиция Рубинштейна. Его ученик — упоминавшийся уже Гофман — спросил его однажды, почему он на уроках добивается от него педантиски-точного выполнения текста, а сам, играя в концертах, так вольно обращается с ним. Рубинштейн ответил, что сначала нужно тщательно изучить текст, вжиться во все его детали (ибо текст — единственные «врата» к произведению), но потом, когда произведение уже освоено (то есть как бы «сделалось своим»), играть его свободно, не боясь что-либо изменить в нем (как не боялся бы этого сам автор), если того требует логика чувств. Таким образом, величайший русский пианист решал — и в теории, и на практике — данный вопрос совершенно так же, как решали его Лист, Бузони, Корто, Сигети, Касальс и другие крупнейшие исполнители. Все они занимали тут одну и ту же позицию, в равной мере противостоящую как дилетантскому небрежению к тексту, так и школярскому фетишизму нотной записи — двум

крайностям, одинаково губительным для художественного исполнения.

Ценные традиции русского дореволюционного и мирового исполнительского искусства были бережно донесены до советских пианистов, скрипачей, виолончелистов их воспитателями — профессорами Московской, Петроградской (Ленинградской), Киевской и других консерваторий В. Пухальским, Ф. Blumenфельдом, К. Киппом, К. Игумновым, А. Гольденвейзером, Г. Беклемишевым, Л. Николаевым, Г. Нейгаузом, С. Фейнбергом (фортепиано), П. Столярским, Л. Цейтлиным, А. Ямпольским, Ю. Эйдлиным (скрипка), С. Козолуповым, А. Штримером (виолончель) и другими.

Однако традиции традициями, а ограничиваться ими в искусстве нельзя. Ничто не стоит на месте. Современное музыкальное исполнительство развивается в условиях, значительно отличающихся от тех, в которых действовали исполнители XIX столетия (не говоря уже об еще более ранних временах). Сильно вырос количественно, преобразился в социальном отношении, демократизовался контингент слушателей, ограничивавшийся прежде сравнительно узким кругом буржуазно-аристократической «элиты» и «разночинной» интеллигенции. Это имело своими последствиями, с одной стороны, изменение вкусов, оценочных критериев, обострение идеологической борьбы в исполнительстве; с другой — увеличение размеров концертных помещений, потребовавшее от артистов иных приемов игры, более выпуклой, рельефной «подачи» материала, большей звуковой мощи. Широкое распространение музыкальной культуры понудило концертантов (не единицы их, а всю массу) к более тщательному изучению текста исполняемых произведений, к более бережному обращению с ним, поставило как бы вне закона дилетантские отсебятины, бывшие в таком ходу у исполнителей предыдущего столетия. Огромное влияние на весь характер исполнительского искусства XX века оказали грамзапись и исполнительские конкурсы — два явления, приобретшие в наше время громадную общественную значимость и популярность.

Все перечисленное несомненно обогатило исполнительское искусство, внесло в него много нового и ценного, внушительно расширило сферу его воздействия.

Но, как известно, все на свете имеет свою положительную и отрицательную сторону. С новыми возможностями в исполнительство XX века вошло и немало такого, что с каждым годом все более тревожит мыслящих музыкантов...<sup>1</sup>

Главное здесь, пожалуй, это отмечаемое многими чрезмерное увлечение текстуальной буквальностью и техническим совершенством передачи, заслоняющими нередко то, ради чего пишутся «буквы» музыкального языка — ноты, для чего нужна техника. «Нет, образование сейчас нуждается в реформе», — констатирует знаменитый пианист Артур Рубинштейн.

Конечно, реформа, о которой здесь идет речь и осуществление которой, видимо, назрело, отнюдь не предполагает отказа от того ценного, что приобретено исполнительством в последние десятилетия — не без влияния тех же конкурсов и грамзаписи. Простое возвращение вспять и нецелесообразно, и невозможно ни в какой области человеческой деятельности. Но сохраняя в полной мере достигнутый за эти годы высокий уровень техники и культуры, ни в коем случае не снимая заградительного барьера перед дилетантизмом и невежеством, пошлыми эффектами и легкомысленными отсебятинами и прочими проявлениями дурного вкуса, необходимо в то же время отойти от бесплодного, бесперспективного буквоедства, покончить с надоевшим, набившим оскомину однообразием трактовок, расковать индивидуальность, возродить то творческое начало, которое только и дает исполнительству право называться искусством. Такова, думается, основная, главная задача, стоящая сегодня перед исполнительским искусством, от решения которой зависит его завтрашний день.

Но тут возникает очередной вопрос, в котором под новым обликом нетрудно узнать уже знакомую нам старую проблему о пределах прав исполнителя на так называемое творческое прочтение произведения.

Рассматривая эту проблему в первой главе настоящей работы, мы пришли к выводу, что такое прочтение

<sup>1</sup> Следовавшая далее часть очерка здесь опускается ввиду того, что проблемы грамзаписи и конкурсов освещены в двух статьях, перепечатываемых в данном сборнике.

допустимо лишь в пределах объективных закономерностей самого произведения. Но ведь совокупность последних — всегда явление определенного стиля, выход за пределы которого неизбежно связан с тем или иным, большим или меньшим изменением названных закономерностей. Значит, допустимо лишь такое исполнение, такое «прочтение», которое не нарушает стиля произведения, остается в его (стиля) границах. Но возможно ли это при значительной дистанции между эпохами, при большой разнице идеологий? Может ли советский художник, советский исполнитель творить (а речь ведь идет о творческом прочтении) в стиле, скажем, импрессионизма, классицизма или барокко? А если не может (всякого рода подделки под творчество, в том числе подделки под стиль, разумеется, не в счет), то, стало быть, «творческое прочтение» произведения неминуемо ведет к его стилевому переосмыслению, то есть к прегрешению против тех самых закономерностей, которые только что были объявлены неприкосновенными для исполнителя. Что же в таком случае остается от «творческого прочтения», иначе говоря — от исполнительства как искусства?

Решение этой сложной проблемы тесно связано с решением другой, более широкой проблемы, вставшей в наши дни во весь рост перед современными — и прежде всего советскими — теоретиками и практиками исполнительского искусства. Проблема эта охватывает следующие основные вопросы: что такое исполнительский стиль вообще? в каком взаимоотношении находятся стиль исполнения и стиль сочинения? какова, в частности, стилевая природа советского исполнительства?

Эта проблема — в особенности последний вопрос — давно уже занимает умы деятелей советского исполнительского искусства, много лет дебатруется на различных собраниях, конференциях, в печати. Высказывались и высказываются различные точки зрения. Обобщая их, можно указать, что обсуждение названного вопроса прошло через несколько этапов.

В двадцатых и в начале тридцатых годов нашего столетия музыканты полагали, что формируется некий единый советский исполнительский стиль. Выясняли

приметы этого стиля, искали их определения: оптимизм, мужественность, «подъемность», никакой размагниченности, отсутствие декадентских вывертов, самодовлеющих формалистских ухищрений и т. д. В стремлении противопоставить нарождающийся новый стиль всем прежним, «буржуазным», доходили до крайностей, до проповеди беспардонного исполнительского произвола в отношении композиторов «старого мира»: некоторые критики (например, Антон Углов) призывали исполнителей «революционизировать» произведения Бетховена и Шопена, радикально меняя их темпы, оттенки, весь характер музыки.

Затем на смену недостаточно четкому в эстетическом смысле понятию советского стиля пришла более конкретная формулировка: стиль социалистического реализма. В его характеристику перешло многое из прежде найденного, однако в более уточненном виде и без крайностей «вульгарного социологизма». Естественная реакция на последние привела даже к чрезмерному крену в противоположную сторону — к стиранию всяких граней между советским искусством и благонамеренным академизмом, к неправомерному и бездоказательному провозглашению неукоснительно точного, «буквального» соблюдения авторского текста одной из основ социалистического реализма в исполнительстве. С этих позиций от социалистического реализма «отлучались» такие художники, как Мейерхольд, Брехт и им подобные.

В противовес такому суженному пониманию социалистического реализма было выдвинуто определение его не как стиля, а как творческого метода, объединяющего различные стили — от Исаковского до Вознесенского, от Станиславского до Мейерхольда. В последнее время, однако, возникла дискуссия относительно того, правомерно ли вообще распространять понятие «социалистического реализма» на все виды искусства. Некоторые искусствоведы (например, М. Каган и др.) стали доказывать, что это понятие, выросшее из анализа литературы, уместно только по отношению к ней, применение же его к другим искусствам, специфика которых существенно отличается от специфики литературы, приводит к недопустимым натяжкам, к «литературоцентризму».

Споры эти далеко не кончены, они, можно сказать, находятся в самом разгаре, и со стороны автора настоящих строк было бы, думается, легкомысленно пытаться предварить то решение, которое найдет с течением времени весь комплекс названных проблем. Но если ответы еще не вполне ясны, то вопросы поставлены, а это, как известно, едва ли не самое важное во всяком деле.

Не одна лишь проблема «исполнитель и произведение», «исполнитель и автор» (со всем комплексом сопутствующих вопросов) волнует современных, в частности советских исполнителей. Большой остроты достигла в наши дни и другая «извечная» проблема исполнительского искусства — «исполнитель и слушатель». И эта проблема сложнее, чем может показаться на первый взгляд, и ее еще рано снимать с обсуждения. Однако некоторые общие принципы ее решения настолько бесспорны, что могут быть сформулированы уже сейчас.

Всем советским исполнителям давно и совершенно ясно, что исполнительство, как и всякое искусство, предназначено для восприятия и что, стало быть, не может быть и речи о той высокомерной «независимости» от аудитории, о том презрительном безразличии к ее реакции, какие исповедуются некоторыми зарубежными артистами. Исполнительство есть обращение к слушателям; главная, основная задача артиста — донести до них исполняемое произведение, их тронуть, увлечь, захватить.

Из этого, однако, отнюдь не следует, что исполнитель в репертуаре, в трактовке, в манере игры должен идти *за* слушателями, потакать их вкусу, угождать перед ними. Вкус этот может быть неразвит или испорчен; он может быть консервативным, косным, чересчур тяготеющим к привычному. История искусств положительно пестрит примерами великих писателей и поэтов, художников и музыкантов, вынужденных годами, десятилетиями преодолевать первоначальное непонимание, терпеть насмешки и издевательства и лишь долгое время спустя, нередко после смерти, добивавшихся общественного признания; такова была участь Бодлера и Верлена, Стендаля и Рембо, Баха и последних сочинений Бетховена, Вагнера и Малера, Мусорг-

ского и Скрябина, Стравинского и Бартока, Уитмена и Маяковского, Сезанна и Гогена, ван Гога и Пикассо. Нет оснований полагать, будто подобные случаи имели место только в прошлом, в настоящее же время — и, в частности, у нас — невозможны: достаточно напомнить, как были встречены оперы Прокофьева, картины Фалька, постановки Мейерхольда, многое у Пастернака, «Катерина Измайлова» Шостаковича.

Не раз говорилось, что исполнительство — как и всякое искусство — есть сотворчество художника и тех, кому адресовано, кто воспринимает его искусство. Но сотворчество требует соответственной подготовленности, требует работы, усилий, труда обеих участвующих сторон. Иначе все важное, значительное, прекрасное, что заключено в данном явлении искусства, попросту не дойдет до воспринимающего — наподобие того али-зарина, который, по замечанию Энгельса, пребывал в каменноугольном дегте на положении «вещи в себе» без того, чтобы сделаться «вещью для нас», пока человек не научился добывать его оттуда. Такими «вещами в себе», «книгами за семью печатями» остаются, например, трактат о дифференциальном исчислении или французский роман — для не знающего (соответственно) математики или языка, «Капитал» Маркса или «Фауст» Гете — для неграмотного или недостаточно подготовленного читателя, фуги Баха или последние квартеты Бетховена — для недостаточно подготовленного слушателя; виноваты ли в этом «Капитал», «Фауст», квартеты Бетховена?

«Искусство, — говорит знаменитый пианист Иосиф Гофман, — это посредник, связывающий, подобно телеграфу, два пункта — отправителя послания и получателя. Оба должны быть настроены одинаково высоко для того, чтобы передача была безупречной»<sup>1</sup>.

Сказанное проливает достаточный свет на задачи обоих участников вышеназванного «сотворчества». Известен упрек В. И. Ленина по адресу Демьяна Бедного: «Идет за читателем, а надо быть немножко впереди»; «не опускаться до неразвитого читателя, а неуклонно... поднимать его развитие», — советовал Влади-

<sup>1</sup> Иосиф Гофман. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961, стр. 203.



мир Ильич. Исполнитель должен быть впереди своих слушателей, вести их за собой (но, разумеется, вести вперед, а не назад или куда-то в сторону), поднимать их музыкальную культуру, развивать и совершенствовать их вкусы. Но и слушатели, в свою очередь, должны идти навстречу усилиям артиста, если хотят действительно проникнуть в волшебный мир музыки, а не остаться за его порогом.

Хотелось бы, чтобы, бывая в концертах, читатели настоящей брошюры<sup>1</sup> помнили об этом пожелании.

1967 г., публикуется впервые.

## СВЕТ И ТЕНИ ГРАМЗАПИСИ

И, намертво схваченная знаком, жизнь начинает кружиться..., начинает стонать и жаловаться, как дантова Беатриче: трудно ей вырваться из пут мгновения, которое и было-то прекрасным, потому что оно — мгновение.

М. Петров, А. Потемкин.  
Наука познает себя<sup>2</sup>

Пластинка никогда не заменит настоящему любителю музыки концертного зала, несмотря на все ее достоинства. Но я считаю большим счастьем, что существуют пластинки...

Андре Клойданс

### 1

Первые образцы записанного звучания музыки произвели на современников впечатление чуда. И неудивительно! Человечество от века привыкло считать, что звук удержать, сохранить нельзя, что жизнь его в силу самой природы вещей еще короче, чем у тающего в воздухе дыма; оно давно примирилось с тем, что искусство прекраснейших пианистов, скрипачей, певцов

<sup>1</sup> Примечание к настоящему изданию. Данная статья предназначалась к печатанию в виде популярной брошюры.

<sup>2</sup> «Новый мир», 1968, № 6.

обречено умирать вместе с ними, оставляя по себе лишь пепел смутных преданий, тщетно пытающихся разжечь огонь, которым оно зажигало дедов, в недоверчивых сердцах внуков: «артисту потомство не сплетает венков». Теперь же искусство это обретало вдруг осязаемую материальность, прочность, неизбежность документа, стало доступно доступным не только тем, кому довелось познакомиться с ним на концертах, но и всем вообще людям как данного, так и будущих поколений. Было от чего прийти в восхищение!

Правда, в наши дни, слушая немногие сохранившиеся записи шестидесяти-семидесятилетней давности, трудно удержаться от снисходительной улыбки по адресу тех восторгов, какие они вызывали у тогдашних слушателей: уж очень ясны сейчас несовершенства этих записей, то, насколько они «упрощали», огрубляли, искажали звучание оригинала. Кажется даже странным, что современники, в том числе и специалисты-музыканты достаточно высокой квалификации, не замечали названных недостатков, во всяком случае — не обращали на них особого внимания. На самом деле это вполне естественно и понятно. Современники хорошо знали, много раз слышали тех артистов, чьи записи им демонстрировались. А чтоб узнать нечто знакомое и соответственно реагировать на него, вовсе нет необходимости в наличии всех признаков узнаваемого; довольно и части их — это хорошо известно из практики и психологии узнавания. Беглое чтение было бы невозможно, если бы мы прочитывали все буквы каждого слова; в действительности мы схватываем значение слова по нескольким буквам, смысл фразы — по части слов. Поэтому-то читатели, как правило, почти никогда не замечают опечаток, даже самых вопиющих, «вылавливанием» которых занимаются корректоры — люди, специально натренированные на «буквенное» чтение; да и те нередко пропускают ошибки в буквах и знаках. Точно так же обстояло дело с современниками дагерротипии, зрителями первых кинофильмов, слушателями ранних образцов звукозаписи: воспроизведение ряда признаков, достаточных для узнавания знакомого оригинала, настолько поражало и восхищало их, что они не замечали «опечаток»; все недостающее бессознательно восполнялось памятью и воображением.

Но даже если б современники начальной поры звукозаписи и отдавали себе полный отчет в ее дефектах, их восхищение оставалось бы в большой мере оправданным и справедливым. Ибо значение нового изобретения было огромно, рождение его знаменовало переворот, начало новой эпохи в истории музыкального исполнительства, да и не только его одного. А что первые образцы звукозаписи изобиловали изъянами — что тут удивительного? Какой младенец сразу твердо становился на ноги? Фильмы братьев Люмьер разительно отличались от современных; однако в смешных, дергающихся человечках синематографа начала века заключался уже прообраз нынешних достижений звукового, объемного, цветного киноискусства.

Громадный путь проделала за те же десятилетия и звукозапись; успехи ее столь велики, что наиболее рьяные из ее поклонников утверждают даже, будто звучание сегодняшней грампластинки или магнитофонной ленты ни в чем не уступает «живому». Я не разделяю этого убеждения и полагаю, что через некоторое время, в свете дальнейшего прогресса в технике звукозаписи, наивная самоуверенность ее сегодняшних панегиристов будет вызывать такую же улыбку, с какой вспоминаются ныне вчерашние неумеренные дифирамбы в честь весьма еще несовершенных записей ранней поры. Но, отвергая преувеличения, нельзя вместе с тем не признать, что между записями 1900-х и 1960-х годов — дистанция огромного размера: звучание современных записей намного богаче, качественно выше в эстетическом отношении, значительно тоньше, точнее воспроизводит оригинал. Эти бесспорные и крупные достоинства и обусловили то массовое распространение, какое получили в наше время граммофонные и магнитофонные записи, ту заслуженную популярность, которой пользуется во всем мире грампластинка.

Грампластинка прочно вошла в жизнь современного общества, стала одним из важнейших факторов его культурного развития. Благодаря ей музыка проникла в широкие слои человечества, в самые отдаленные уголки земли. Благодаря ей в дом к многочисленным любителям пришла — в образцовом исполнении! — вся музыкальная литература, пришли лучшие оркестры и камерные ансамбли, замечательные пианисты, скрипа-

чи, певцы. Благодаря ей профессионалы получили возможность оттачивать, совершенствовать свое мастерство, слушая выдающихся исполнителей, сопоставляя различные интерпретации одних и тех же произведений, участь на пояснительных указаниях прославленных педагогов, играя с великолепными партнерами из серии «минус один». И т. д., и т. д.

Победное шествие грампластинки по свету столь импозантно, ее заслуги в деле музыкального просвещения и образования так внушительны, что остается, казалось бы, только радоваться и рукоплескать. Однако именно размах, какой приобрело филофоническое движение, делает особенно опасными «головокружение от успехов», переоценку значения и возможностей грампластинки, небрежение теми тенями, которые омрачают радужное сияние ее короны.

В чем же, собственно, опасность? О каких таких «тенях» может идти речь? О некоторых технических недочетах в этом деле, о том, что не достигнута еще абсолютная, стопроцентная адекватность записанного и «живого» звучания? Но, во-первых, различие между ними и в настоящее время не так уж велико, а во-вторых, нет сомнения, что и оно будет все более сглаживаться по мере непрекращающегося совершенствования техники звукозаписи. Стало быть, это различие преходяще, постепенно изживается, так сказать, само собой, естественным ходом вещей. В таком случае из-за чего же копыя ломать?

Да, из-за недочетов такого рода копыя ломать не стоит. Но в связи с широким распространением грампластинок и местом, занятым ими в общественной жизни, встают вопросы более существенные, принципиальные, то или иное решение которых безразлично для судеб не только грамзаписи, но и исполнительского искусства, да и всей нашей музыкальной культуры.

2

6531

Не секрет, что знакомство с записями ряда прославленных музыкантов-исполнителей конца прошлого и начала нынешнего века породило во многих слушателях определенное разочарование. Впечатление подчас настолько не соответствовало ожиданиям, что у значи-

тельной части молодежи возникли серьезные сомнения: а были ли действительно оные знаменитости так хороши, как об этом гласят предания и, захлебываясь, повествуют современники? Сравнивая записи «звезд» прошлого с концертными впечатлениями наших дней, немало людей проникалось в конце концов «дерзким» убеждением, что слава д'Альбера или Бузони, Никиша или Изаи, да и всех почти громких имен той поры, не исключая и «самого» Шаляпина, была сильно преувеличена, раздута, что любой нынешний лауреат играет (или поет), пожалуй, не хуже, а то и лучше их. Нельзя, конечно, сказать, будто «старики» совсем уж ничего не умели: спору нет, были среди них прекрасные голоса, были и большие виртуозы; кое-что и даже многое «выходит» у них (на пластинках) отлично, звучит превосходно. Но где же то легендарное «потрясение», которое якобы испытывали тогдашние слушатели? Его нет и в помине. Напротив, в игре и пении даже лучших представителей исполнительства прежних времен обнаруживается немало уязвимо, корящего взискательное ухо, расхолаживающего современного слушателя: у одного — безупречная техника, недостаточная чистота и отчетливость в пассажах, у другого — шаткий ритм, и почти у всех — более или менее неточная, иной раз попросту «вольная» передача авторского текста — прегрешения, коих устыдился бы нынче всякий мало-мальски подвинутый консерваторский ученик.

Как же не замечали всего этого — или не придавали этому значения — бывшие поклонники названных виртуозов и певцов? Видимо, говорят в таких случаях, это объясняется данью времени: вкус тогда был еще не так развит, ухо — недостаточно требовательно. Позволительно, правда, несколько усомниться в том, будто, скажем, у Чайковского или Римского-Корсакова, Рахманинова, Глазунова и других подобного «класса» почитателей упомянутых артистов было менее требовательное ухо, худший, менее развитый вкус, нежели у нынешних студентов консерваторий; не совсем понятно также, почему, например, те из авторитетных наших современников, которым посчастливилось слышать живого Шаляпина, продолжают упорно твердить, что он, говоря словами Н. К. Черкасова, «был и остался непревзойденным», и, появившись он вновь сейчас,

потряс бы сегодняшнюю аудиторию ничуть не меньше, чем вчерашнюю.

К сожалению, проверить это утверждение на практике, разумеется, невозможно — так же, как вернуть в жизнь других умерших уже исполнителей. Но вот какое поучительное происшествие имело однажды место в связи с концертами одного известного и еще здравствующего пианиста.

Несколько лет назад в Москву приезжал Артур Рубинштейн. Он гастролировал в СССР впервые после тридцатилетнего промежутка, и молодежь наша знала его только по пластинкам. Относилась она к нему не то чтобы неуважительно (импонировало и достаточно громкое имя артиста, и несомненный «класс» его игры), но довольно сдержанно и без особого интереса; помню, в частности, нескольких студентов и аспирантов фортепианного факультета Московской консерватории, откровенно иронизировавших над преувеличенно, по их мнению, хвалебными, недостаточно критическими воспоминаниями представителей старшего поколения об игре этого пианиста. Каково же было мое удивление, когда после упомянутых концертов Рубинштейна те же студенты и аспиранты с гневом обрушились на некоего критика, который, очень высоко оценив неуязвимое искусство концертанта, позволил себе вместе с тем и небольшое критическое замечание по его адресу. «Как он смел! — негодовали молодые люди. — Рубинштейн — громадный, несравненный артист. Его игра перевернула нас, открыла нам глаза! Мы такого никогда не слышали! Мы вне себя от восторга!»

Если такое произошло с Артуром Рубинштейном, то, может быть, нет ничего невероятного в предположении, что и другие большие артисты, представ перед нами, произвели бы совсем иное, несравненно более сильное впечатление, чем на пластинке? Но в таком случае причину известного разочарования, вызываемого пластинками старых мастеров, следует искать в другом месте? Может быть, дело не в артисте, а в записях, в том, что они плохо, неправильно фиксируют звучание оригинала?

Конечно, качество записи играет существенную роль; верно и то, что оно далеко не всегда находится на одинаковой высоте, что наряду с записями отличными,

превосходными попадают и худшие и просто плохие. Но основная причина интересующего нас явления — не в этом. В доказательство сошлюсь еще на один памятный мне эпизод.

Где-то в начале тридцатых годов в Московской консерватории, в кабинете при кафедре истории и теории пианизма (которой я тогда заведовал) появились пластинки Корто. Поначалу многое в них вызывало недоумение и даже протест, казалось странным, причудливым, а то и попросту неверным; помню, в частности, как, слушая их, недовольно морщился, ежился, пожимал плечами, разводил руками покойный К. Н. Игумнов. Потом — в марте 1936 года — приехал в Москву сам Корто. Он имел большой успех и вместо запланированных трех или четырех концертов дал их семь (за восемь дней). И Игумнов и я присутствовали на всех, и оба не могли не поддаться воздействию поэтичной, вдохновенной интерпретации французского пианиста. По окончании последнего концерта, выйдя из артистической (где мы прощались с Корто, в ту же ночь уезжавшим в Ленинград) и делясь со мной впечатлениями, Игумнов, между прочим, сказал: «Как плохо сделаны пластинки Корто! Ведь он играет совсем иначе — и гораздо лучше, — чем это записано»; и, поговорив еще немного на эту тему, добавил вдруг: «А интересно бы сейчас снова послушать эти записи». Ключи от кабинета и шкафов, где хранились пластинки, были у меня при себе, мы тут же прошли из Большого зала консерватории в учебный корпус и стали слушать записи нескольких произведений из числа исполнявшихся в эти дни концертантом. Уже через одну-две минуты мы с Игумновым сконфуженно поглядели друг на друга, и с каждым тактом, с каждой новой пьесой наше смущение все росло. Под конец мы вынуждены были признаться, что ошибались, что записи очень точно воспроизводят подлинную манеру Корто, только то, что представлялось прежде непонятным, неубедительным, кажется теперь почему-то естественным и логичным, и мы сами не понимаем, чем могла так раздражать нас и коробить эта во всяком случае впечатляющая, высокохудожественная интерпретация.

Что же, собственно, случилось? Изменилось, что ли, звучание пластинок? Разумеется, нет. Изменились мы,

наше восприятие. Раньше мы слушали их, как смотрят на фотографию какого-то незнакомца, теперь — как вглядываются в снимок, запечатлевший дорогие черты близкого человека. Раньше мы слушали, как рассматривает вид природы, картину, скульптуру, здание человек, не умеющий подобрать выгодное освещение, удачный зрительский ракурс; теперь артист в своих концертах как бы поставил нас на нужную точку зрения, и «вид», замысел художника открылся нам иным, во всей своей широте, полноте и великолепии.

Из приведенных примеров и рассуждений с необходимостью вытекает следующий важный вывод: как бы искусно ни была сделана запись, она сама по себе не дает надлежащего, правильного представления о записанном исполнителе. Подобное представление может создаваться только в том случае, если слушатель воспринимает пластинку под определенным углом зрения, дополняя и корректируя в своем воображении ее реальное звучание. Для этого нужно, чтобы слушатель был уже знаком с игрой или пением данного исполнителя, так сказать, в натуре; тогда звучание пластинки ассоциируется у него (слушателя) с памятьными впечатлениями от «живого» оригинала. Насколько это меняет дело, мы видели на примере с Игумновым и пластинками Корто; этим же объясняется и отмеченное выше различие во впечатлении, производимом ныне шаляпинскими записями на тех, кому довелось и кому не довелось побывать на спектаклях и концертах великого артиста: первые (в их числе и автор настоящих строк) воспринимают эти записи по-другому, слышат в них другое, чем те, кто знает его только по пластинкам.

Впрочем, справедливость требует добавить, что способность воспринимать записи, должным образом дополняя и корректируя их мысленно, встречается иной раз и у людей, никогда не слышавших данного исполнителя в жизни. Это происходит тогда, когда пластинку слушает человек с широким культурным кругозором, обладающий не только богатым ассоциативным фондом, но — главное! — и творческим воображением, подобным тому, каким наделены высокоталантливые писатели или актеры, умеющие по намекам воссоздать путь, может быть, не во всем точный, но впечатля-

ющий, живой образ какой-нибудь исторической личности. Ясно, однако, что среди тех, кто слушает пластинки, люди, знающие данного исполнителя «в натуре», всегда будут составлять лишь незначительное меньшинство, особенно если исполнитель этот уже давно умер; творческое воображение — также удел немногих. Все же остальные слушатели, то есть основная масса их, получают, стало быть, по пластинкам неправильное, не только недостаточное, но и во многом «смещенное» представление об артисте<sup>1</sup>. Не подозревая об этом, наивно принимая слышимое за полноценное воспроизведение игры или пения великого мастера, такие слушатели допускают грубую ошибку, впадают в жестокое заблуждение. Ибо в действительности пластинка — лишь «суррогат» (Шнабель)<sup>2</sup> подлинного исполнения; отождествлять их — все равно, что (возвращаясь к приводившемуся уже сравнению) ставить знак равенства между разглядыванием фотокарточки и общением с живым человеком. Тому, кто знал его, карточка говорит очень много: память дорисовывает недостающее, оживляет застывшие черты, и за ними встает друг, брат, возлюбленная, их движения, говор, улыбка, обаяние. Но как часто мы с удивлением взираем на фотографии прославленных красавиц прошлого, недоуменно пожимая плечами по поводу тех восторженных похвал, какие расточали им современники. Вот где корни уже знакомого нам разочарования молодежи в кумирах былых времен..

Дело, однако, не только в недостаточном, а то и прямо ложном впечатлении об артисте, какое создается у всех, чья память или воображение бессильны заполнить внушительную дистанцию между записью и подлинным исполнением. Ведь и для того, кто знал оригинала фотокарточки, остается большая разница между тем и другим. Точно так же и грамзапись даже в лучшем случае, даже у знающих исполнителя слушателей вызывает отнюдь не адекватное жизненному, а сильно обедненное, как бы «усохшее» представление об его игре или пении, неизмеримо отличающееся от впечатления, получаемого в концертном зале. Граммофонная пластинка — что бинокль: с одной стороны увеличивает, подает «крупным планом» каждую деталь, с другой — уменьшает, отодвигает вдаль, ослабляет впечатление от целого. Непреложный, хорошо известный факт: никакая пластинка не в состоянии увлечь, наэлектризовать, захватить слушателя с такой силой воздействия, как «живое» театральное или концертное исполнение. Запись может быть чудо как хороша, она может понравиться, чрезвычайно понравиться, доставить большое эстетическое удовлетворение, может сделать ясным все неясное, выделить то, что на концерте пройдет незамеченным (и, добавлю в скобках, иной раз, быть может, должно было бы оставаться незамеченным), может заинтересовать трактовкой, пленить выразительным оттенком, восхитить техническим совершенством пассажей; но она никогда не доведет слушателя до неистовства, не заставит его, говоря словами Белинского, забыть, «где я и что я», никогда не вызовет того энтузиазма, какой сплошь и рядом царит на концертах исполнителей даже много меньшего масштаба. И это объясняется не столько известными искажениями тембра, динамики и других компонентов звучания, все еще сопутствующими даже самым высококачественным записям, сколько полным выпадением некоторых факторов, обычно недооцениваемых, в действительности же весьма важных, без которых впечатление от музыкального исполнения становится столь же неполноценным, как пища без витаминов.

Что же это за факторы?

### 3

Один из них — зрительные впечатления от исполнителя на эстраде. Иным читателям это может показаться странным. Многие полагают, что, поскольку музыка есть искусство звуков, обращаясь к

<sup>1</sup> Различия между артистом в жизни и в записи столь велики, что Микеланджели, например, признался одному журналисту, что «никогда не мог узнать себя в пластинке» (цит. по журн. «За рубежом», 1968, № 42, стр. 30). Тосканини жаловался, что «машина искажает его»; по его словам, «выходило» совсем не то, что «входило», он дирижировал «вовсе не так» (цит. по журн. «Советская музыка», 1966, № 5, стр. 90). То же самое утверждал Шнабель и многие другие выдающиеся исполнители.

<sup>2</sup> «Моя жизнь и музыка». Сб. «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 3. М., 1967, стр. 166.

слуху, постольку зрительные впечатления не играют никакой роли, мало того — скорее мешают слушателю, отвлекая его внимание от музыки; наиболее последовательные сторонники подобных взглядов рекомендуют даже слушать ее, закрыв глаза, так как это, мол, дает возможность лучше вникнуть в музыкальную речь. Однако авторитетные музыканты держатся, как правило, иного мнения. «Слушая Листа, — утверждал Шуман, — его надо и видеть»; иначе «значительная часть поэзии была бы потеряна»<sup>1</sup>. «...Я имел случай слышать Рубинштейна и не только слышать, но и видеть, как он играет... — рассказывает в одном письме Чайковский. — Я подчеркиваю это первое впечатление чувства зрения, потому что, по моему глубокому убеждению, ... недостаточно его слышать; для полноты впечатления — надо его также видеть»<sup>2</sup>. «Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами, без активного участия зрения, — пишет Стравинский. — Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей полноте... Музыка требует определенного способа внешнего выражения, для того чтобы слушатель мог ее воспринять»<sup>3</sup>.

Конечно, ни Шуман, ни Чайковский, ни Стравинский отнюдь не имели в виду те «эффектные» позы и жесты, к которым порой нарочито прибегают иные исполнители и которые только уводят слушателей в сторону и от исполняемой музыки, и от хорошего художественного вкуса. Но названные (и многие другие) видные музыканты чувствовали и знали, как важна при слушании музыки соответственная настройка аудитории, какую громадную, подчас решающую роль в восприятии всякого «поворота событий» в течении музыкальной мысли играет предваряющая его психологическая

<sup>1</sup> Роберт Шуман. Избранные статьи о музыке. М., 1956, стр. 235.

<sup>2</sup> М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III, М., 1903, стр. 542—543.

<sup>3</sup> Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, стр. 122. На тесную связь музыкальной речи с «немой интонацией» жеста, движений человека, «включая язык руки», указывал и Б. В. Асафьев («Музыкальная форма как процесс», кн. 2. М., 1947, стр. 3).

подготовка в виде зрительного «сигнала», произвольного, но вполне «определенного способа внешнего выражения», мгновенно как бы ставящего слушателя на ту слуховую «точку зрения», с которой ясно и убедительно раскрывается замысел исполнителя. Подобные «сигналы», естественно, отсутствуют в грамзаписи. Вот почему, слушая ее, даже квалифицированные музыканты оказываются нередко захваченными врасплох какой-нибудь неожиданной интонацией, непривычным замедлением, динамическим оттенком, акцентом, внезапной сменой темпа и, выбитые из колеи, недоуменно пожимают плечами в тех местах, которые в концертном зале обретают покоряющую убедительность и безотказную силу воздействия.

Грампзапись не передает не только видимые, но и невидимые проявления личности исполнителя — те точки, которые идут от него в зал. Природа их еще недостаточно ясна, но наличие несомненно — так же как высокая интенсивность, которой они достигают у выдающихся артистов и которая придает исполнению последних и производимому им впечатлению такую особую, неповторимую окраску.

Значение этих токов не ограничивается тем, что они «влучают» (термин Станиславского) в каждого слушателя в отдельности. Известно, какую громадную роль в концертном восприятии играет коллективность слушания. Электризирующее воздействие множества «сослушателей», охваченных одними и теми же чувствами, совместно и одинаково реагирующих на происходящее, создает необыкновенно благоприятную, если можно так выразиться, психологическую акустику, многократно усиливающую впечатление, сообщающую ему громовой резонанс. Ничего подобного не наблюдается, естественно, при индивидуальном слушании самой замечательной пластинки. Но любопытно, что и реже практикуемое прослушивание ее одновременно множеством людей мало что меняет. Видимо, и здесь все дело в отсутствии биотоков, излучаемых личностью крупного исполнителя и обладающих способностью сплавивать аудиторию, превращать ее в единое целое, где один «заражает» другого и каждый охвачен теми же чувствами, дышит в том же ритме, что и его сосед.

Но из всего, что теряется в грамзаписи, едва ли не самое важное — утрата обратного воздействия слушателей на артиста. Настоящее исполнение — всегда сотворчество исполнителя и аудитории, всегда своеобразный диалог между ними. И хотя один из «собеседников» как будто все время молчит, «высказываясь» разве только аплодисментами по окончании исполнения, но это только так кажется. Конечно, и аплодисменты имеют значение, воодушевляя артиста, повышая тонус его игры или пения; но дело не только в аплодисментах. Сотворческая роль аудитории очень велика в самом процессе исполнения. Одаренный исполнитель, играя, все время находится в теснейшем нервном контакте со своей аудиторией, чутко ощущает ее реакцию на каждую фразу, интонацию, придержку, паузу, мгновенно отзываясь на всякое колебание, на малейшие оттенки в этой реакции: «если у слушателя моего, — говорил Шаляпин, — прошли мурашки по коже, — поверьте, что я их чувствую на его коже. Я знаю, что они прошли»<sup>1</sup>. И подобно тому, как, убеждая кого-нибудь, мы учитываем не только его ответы, но и выражение его лица и глаз, так что читаемое в них непонимание или сомнение, равнодушие или заинтересованность, неодобрение или горячее сочувствие непрерывно корректируют нашу речь, видоизменяют ее течение, — так же чуткий исполнитель, в зависимости от молчаливых «реплик» аудитории, инстинктивно или сознательно регулирует свою интерпретацию, перераспределяет в ней свет и тени — одно подчеркивает, другое смягчает, одно затушевывает, другое выдвигает на первый план, подбавляет розового или красного, поддает жару или ослабляет напор: «зрительный зал и идущие из него на подмостки струи чувства шлифуют образ неустанно, постоянно» (Шаляпин)<sup>2</sup>.

Этот напряженный диалог с аудиторией, умение расшевелить ее, убедить, а то и переубедить, покорить и повести за собой — вот что составляет самую душу исполнительского искусства, вот что придает ему жизнь,

<sup>1</sup> Ф. И. Шаляпин. Маска и душа. Цит. по сб. «Ф. И. Шаляпин», т. I. М., 1957, стр. 305.

<sup>2</sup> Там же.

цвет, дыхание, вот в чем его творчество, его прелесть, его главная сила.

Что же остается от всего этого при записи? Записываясь в студии, без публики, исполнитель оказывается в положении человека, ведущего диалог без партнера, оратора, обращающего свою речь ни к кому, в пустоту, в пространство, убеждающего неизвестно кого; и как бы старательно и точно ни воспроизводил он в этих условиях все намеченные оттенки — все будет то, да не то: интерпретация неизбежно потеряет главное — живые краски, дыхание жизни, поблекнет — иной раз до неузнаваемости, превратится в более или менее бесцветную копию, бескровную тень самой себя.

Вот почему с такой нелюбовью относятся к студийным записям многие артисты. По авторитетному свидетельству одного из крупнейших специалистов этого дела, «отсутствие живого контакта со слушателями в студии сковывает даже больших исполнителей... Некоторые замечательные исполнители в течение почти всей своей артистической жизни так и не смогли преодолеть «вакуум» безмолвного студийного зала»<sup>1</sup>. Б. Владимирский приводит в пример Софроницкого, который, как известно, «не выносил студийного одиночества», а также неузнаваемо скованную игру Горовица при студийной записи «Аппассионаты». По тем же причинам долгое время отказывался записываться Шнабель: «Мне не нравилась, — пишет он, — самая мысль о том, что я не смогу контролировать, как воспринимают слушатели музыку, которую я исполняю»<sup>2</sup>. Певице Евгении Мирошниченко, народной артистке СССР, также необходим «живой зритель»: «А вот петь, когда вокруг пустота... не могу»<sup>3</sup>.

Ущерб, наносимый исполнению отсутствием слушателей, сделался в настоящее время столь очевидным не только для специалистов, но и для широких слоев любителей музыки, что запись в студии стала все чаще заменяться записью «на публике», во время концерта.

<sup>1</sup> Б. Владимирский. Слушайте в грамзаписи... («Известия» от 4 сентября 1965 г.).

<sup>2</sup> Артур Шнабель. Цит. соч., стр. 115.

<sup>3</sup> «Советская культура» от 21 марта 1968 г.

Нововведение вполне оправдало себя: связанное с ним известное снижение технических качеств записи в большинстве случаев с лихвой окупается значительным повышением качества самой игры или пения. Но даже и в этом случае впечатление от записи не сравнимо с впечатлением, испытываемым на концерте. Ибо записанное исполнение было адресовано не тем, кто его слушает в записи. Продолжая примененное выше сравнение, можно сказать, что слушание такой записи напоминает — в какой-то, разумеется, степени — диалог глухих: исполнение «отвечает» на те «реплики», которых слушающие не подавали, да и не слышали, но остается, естественно, совершенно нечувствительным к действительной реакции последних. «На концерте взаимодействуют слушатели и исполнители, а когда звучит пластинка — [...] контакты, «вибрация» утрачены» (Шнабель)<sup>1</sup>.

Наконец — последнее по счету, но не по значению, — пластинке недостает еще одного важнейшего качества живого исполнения. В концерте мы никогда не знаем совершенно точно, никогда не можем быть абсолютно уверены в том, что нам предстоит услышать, что ждет нас в следующем такте: «не думаю, — справедливо замечает Шнабель, — что когда-либо возможны два абсолютно одинаковых исполнения одной и той же пьесы одним и тем же исполнителем. Это невероятно»<sup>2</sup>. Это постоянное, настороженное ожидание чего-то нового, не вполне «ведомого», эти подстерегающие нас иногда маленькие, иногда большие неожиданности составляют одну из главных прелестей концертных, да и не только концертных, впечатлений: «эстетическое воздействие оказывают только те сообщения<sup>3</sup>, относительно которых ожидание время от времени «обманывается»... Если же появится хоть какая-нибудь регулярность, то есть предсказуемость, слушатель привыкнет и перестанет реагировать»<sup>4</sup>. Именно

<sup>1</sup> Артур Шнабель. Цит. соч., стр. 167.

<sup>2</sup> Там же, стр. 115.

<sup>3</sup> Имеются в виду «сообщения» временного характера (речь, музыка. — Г. К.).

<sup>4</sup> Л. Переверзев. Информационная эстетика («Советская музыка», 1968, № 6, стр. 64).

убийственная «регулярность» механического воспроизведения, его повторность, исключая всякую неожиданность, вырвала у Шнабеля даже заявление, что «запись на пластинки противоречит самой сущности исполнительского искусства, ибо искусство это выявляется лишь единожды, оно абсолютно преходяще и неповторимо». Вот почему «хорошая граммофонная запись исполнителя при первом прослушивании — сюрприз, при втором — назидание, при последующих — насилие»<sup>1</sup>.

Перечисленные недостатки, неизбежно присущие даже самой лучшей записи, так обесцвечивают исполнение, настолько снижают его «электрический потенциал», что музыканты недаром присвоили грамзаписям меткое наименование «консервов». Никто не отрицает нужности и ценности консервов, но никто и не закрывает глаз на разницу между ними и свежей пищей. Так же следует подходить и к «музыкальным консервам»: их роль велика и полезна, но переоценивать их, как это нередко имеет место, уверять, будто пластинка равноценна оригиналу, будто она, подобно картине, «подлинник, а не репродукция»<sup>2</sup>, — значит вводить в заблуждение себя и других. Гораздо справедливее судят об этом сами исполнители: «Пластинка никогда не заменит настоящему любителю музыки концертного зала, несмотря на все ее достоинства» (Андре Клютанс)<sup>3</sup>; «Можно пользоваться и «консервами». Но я — за музыку, раскрывающуюся в живом процессе концертного исполнения» (Леонид Коган)<sup>4</sup>.

#### 4

До сих пор речь шла у нас в основном о граммофонных пластинках, на которых зафиксирована звуковая запись игры или пения различных исполнителей. Запись эта могла быть получена тем или иным путем —

<sup>1</sup> Н. Перельман. В классе рояля («Советская музыка», 1966, № 5, стр. 85).

<sup>2</sup> Б. Владимирский. Наш друг пластинка («Советская музыка», 1968, № 1).

<sup>3</sup> «Музыкальная жизнь», 1968, № 4, стр. 21.

<sup>4</sup> «Музыкальная жизнь», 1968, № 14, стр. 8.



сделана в студии, в домашней обстановке, на концерте, переписана с магнитофонной ленты или со старых пластинок; но во всех случаях она оставалась звуковой. В последнее время, однако, как за границей, так и у нас появился и стал все шире внедряться в практику еще один вид пластинок, представляющий собой переписи с роликов давно вышедших из употребления аппаратов типа «вельте-миньон»; в частности, такие переписи вошли, наряду с переписями со старых пластинок, в выпущенную фирмой «Мелодия» серию «Выдающиеся пианисты прошлого». Распространение подобного рода пластинок — обстоятельство не столь безобидное, как может показаться на первый взгляд; оно резко усиливает те опасности, о которых говорилось выше.

Я не собираюсь отрицать целесообразность переписи — и тем самым сохранения — таких, сделавшихся уже антикварной редкостью, записей для специалистов: они и из подобных «документов» сумеют извлечь многое — подобно археологам, которые, «склеивая черепки, получают порой не самую амфору, а нечто такое, что помогает тебе вообразить, что такое амфора» (Феллини)<sup>1</sup>. Я сам в свое время — и в исследовательской работе, и читая лекции студентам Московской консерватории — не раз прибегал к роликам «вельте-миньон», чтобы, «склеивая» то, что записано на них, с другими материалами, помочь себе и другим вообразить, как играли Падеревский или Бузони, Есипова или Тереза Карреньо.

Но одно дело — специалисты, другое — общество в целом; то, что пригодно для изучения в узком кругу первых, далеко не всегда допустимо предоставлять в широкое пользование, где из знакомства с тем же предметом могут быть сделаны самые превратные выводы. Именно так обстоит дело в данном случае. Ведь на «вельте-миньоне» и родственных по типу аппаратах записывалось не звучание, а движения клавиш и педалей, и записывались они вдобавок огрубленно, без должного учета тех тонкостей, того «чуть-чуть», которое играет тут нередко решающую роль, в котором и кроется подчас основное отличие мастера

от неуча, большого художника от сентиментального пошляка; несовершенная, недостаточно чувствительная аппаратура не фиксировала слишком (для нее!) легких нажатий клавиш, оставляя таким образом непонятные пробелы в звучании, до крайности «упрощала» педализацию, заменяла плавные динамические, агогические, ритмические переходы угловатой, толчкообразной ньюансировкой, резкими, «дергающимися» сменами силы звучания и скорости движения. Самое же главное — что движения, совершавшиеся исполнителем при записи на одном инструменте и худо ли, хорошо ли зафиксированные роликом «вельте-миньон», переносятся без изменений на совсем другой инструмент, к которому приставляется воспроизводящий аппарат. Между тем всякому понятно, что хороший пианист, играя, руководится прежде всего слухом и, исходя из его «указаний», всегда видоизменяет, корректирует — в большей или меньшей мере — свои движения в зависимости от особенностей рояля и акустики. Аппарату же нет дела до этих особенностей, ему все равно, что получается, как звучит; с тупым безразличием машины он воспроизводит на тугой клавиатуре движения, предназначенные для легкой, на звонком рояле — те, что были уместны на глухом, и наоборот: равновесие регистров нарушается, одни звуки бессмысленно «кричат», гремят, другие еле доносятся, а то и вовсе не слышны, педаль не отвечает на слишком слабый нажим...

И вот с такого, с позволения сказать, «воспроизведения» — «бесконечно искаженного, манерного, неправдивого»<sup>1</sup> — делается перепись на пластинку! Если можно еще спорить о том, насколько велика разница между живым исполнением и обычной грамзаписью, то тут искажение достигает таких размеров, что выдавание подобных переписей за репродукцию игры великих виртуозов минувших дней не может быть квалифицировано иначе, чем как грубая подделка, фальсификация.

Любопытно, что неправдоподобность, карикатурность роликовых записей принимает иногда столь яв-

<sup>1</sup> К. А. Мартинсен. Индивидуальная фортепианная техника. М., 1966, стр. 88.

<sup>1</sup> Цит. по «Литературной газете» от 28 августа 1968 г.

ный характер, что вынуждает порой «переписчиков» на пластинки слегка «подправлять» текст или педализацию записи. Надо ли добавлять, что такие поправки только усиливают поддельность репродукции?

## 5

Отрицательная сторона грамзаписи не только в том, что она внушает неправильные представления об игре выдающихся исполнителей и тем самым об исполнительском искусстве вообще; она воздействует и на самое это искусство, подгибая из года в год все большее количество артистов под сниженную планку своих стандартов.

В записи, как было только что показано, наибольший ущерб несет самое ценное в исполнительстве — то творческое, индивидуально неповторимое, что вкладывает артист в данную интерпретацию; из всего этого до слушателя грампластинки доходит лишь малая доля, да и та по большей части утрачивает — вместе с «контекстом» концертной обстановки — свою впечатляющую убедительность. Зато на первый план выдвигается формальное мастерство исполнителя, технически безупречное выполнение всех деталей фактуры произведения. И если в концертном зале небольшие отклонения от текста, случайные фальшивые ноты или «смазанный» пассаж могут пройти незамеченными или проскользнуть почти бесследно, так как будут тут же отодвинуты в тень, лишены значения, с избытком искуплены более важными вещами, то в записи «каждое лыко в строку»: малейшие погрешности такого рода оказываются на виду, словно в ослепительном свете прожекторов; тщательно зафиксированные «документально», повторяющиеся с беспощадной аккуратностью столько раз, сколько ставится пластинка, они вырастают до несоответственных размеров, превращаются в нестерпимо кричащие пятна, могущие иной раз погубить не только впечатление от исполнения, но и всю репутацию исполнителя. Понятно, что, страшаясь этого, большинство нынешних исполнителей, записываясь, работают прежде всего — и, пожалуй, больше всего — о том, чтобы избежать таких пятен, технически безуп-

речно передать всю фактуру произведения; ради этого несколько умеряется темп, увеличивается — в ущерб увлечению — самоконтроль, словом, приносится в жертву творческая свобода интерпретации. Да и можно ли упрекать за это исполнителей? Ведь то, чем они жертвуют, все равно, как мы видели, почти не улавливается грамзаписью, не передается ею.

Все сказанное характеризует не только исполнения для записи. Огромное распространение последней, место, занятое ею в жизни как любителей, так и профессионалов, оказывают сильнейшее влияние на всю музыкальную культуру современности. Запись формирует вкусы слушателей, перестраивает психологию исполнителей. В результате в наше время и в концертных залах воцаряется новый тип исполнения, далекий от идеалов Листа и Бузони, Шаляпина и Антона Рубинштейна, — исполнение в высшей степени культурное и корректное, ровное и гладкое, формально и технически безупречное, но несколько «нейтральное», недостаточно индивидуальное, не очень одно от другого отличающееся. Все больше играющих «как надо», хорошо, отлично, все меньше ярких творческих личностей, интерпретирующих по-своему, не так, как другие. Угроза «ничейной смерти» стала вырисовываться перед современным музыкальным исполнительством.

Разумеется, сказанное здесь относится далеко не ко всем современным исполнителям. И у нас, и за границей имеется еще немало пианистов, виолончелистов, скрипачей, певцов и т. д., обладающих яркими творческими индивидуальностями; достаточно назвать Рихтера, Гилельса, Ростроповича, Гульда, Марию Каллас и других. Речь идет лишь о все более явственно проступающей тенденции. Что при этом, однако, краски не были мною сгущены, доказывает тревога, охватившая в последнее время многих выдающихся музыкантов. «Эта необъятная фабрика музыкальных концертов разрушает живую музыку», — восклицает видный французский композитор Анри Коге<sup>1</sup>. По мнению Касальса, «исполнительскому мастерству нашего века грозит опасность стать искусством, стремящимся лишь к

<sup>1</sup> Цит. по журн. «Иностранная литература», 1965, № 6, стр. 284.

техническому совершенствованию. Это стремление вытекает из современного уровня записей на грампластинки, передач по радио и телевидению...<sup>1</sup> Здесь точность и аккуратность исполнения играют колоссальную роль, и дело доходит до того, что стремление к техническому совершенству идет в ущерб исполнительской стороне»<sup>2</sup>. «Все очень хорошо играют на рояле, даже слишком хорошо, — сетует Артур Рубинштейн. — Техника достигла невероятно высокого уровня... игра выверена с точностью механизма, снаряженного в космический полет. Но почему же так часто, слушая молодых пианистов, хочется взять в руки секундомер, чтобы определить победителя на финише?.. Забыто главное, ради чего существует музыка...»<sup>3</sup>

И наконец, говоря о «теневых» сторонах грамзаписи, нельзя обойти молчанием ту роль, какую ее распространение сыграло и играет в судьбе так называемого домашнего музицирования (непрофессионального). В прежние времена любитель должен был долго и тяжело трудиться, чтобы кое-как, с грехом пополам сыграть для себя или для друзей какую-нибудь полюбившуюся ему пьесу; теперь он вместо этого просто ставит нужную пластинку и слушает любое произведение в самом высококачественном исполнении, «прокручивая» запись столько раз, сколько ему угодно. Казалось бы, выигрыш несомненен — и он действительно есть в одном отношении. Но у медали имеется и обратная сторона: активное музицирование, хотя бы и любительское, — важнейший, ничем не заменимый элемент музыкальной культуры, и вытеснение его пассивным слушанием, при всех минусах первого и плюсах второго, чревато для нее такими же печальными последствиями, какие принесла бы, например, общей культуре замена собственного чтения, собственного владения грамотой слушанием высококвалифицированных чтецов.

<sup>1</sup> В том же направлении действуют и другие, не названные Касальсом, факторы, в первую очередь — исполнительские конкурсы. Но это уже другая тема.

<sup>2</sup> Цит. по газ. «Советская культура» от 8 июня 1965 г.

<sup>3</sup> Цит. по сб. «Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве». М.—Л., 1966, стр. 292.

На предыдущих страницах достаточно подробно говорилось о недостатках различного рода записей. Так что же, стало быть, долой грамзапись, изгоним пластинки? Никким образом. Это было бы столь же нелепо, как уничтожить вино или обезболивающие лекарства из-за того, что существуют наркоманы и пьяницы. Виноваты не пластинки, а люди, не умеющие ими пользоваться, приписывающие им свойства, выходящие за пределы их возможностей. Если же ввести это увлечение в разумные границы, перестать смотреть на запись как на «подлинник» исполнения, критерий его оценки, эталон исполнительского искусства, то роль пластинок в распространении и развитии музыкальной и музыкально-исполнительской культуры следует признать громадной и весьма плодотворной. Доказывать это — значит ломиться в открытые двери, тем более, что в начале настоящей статьи уже давалось краткое перечисление того, чем современное общество обязано грамзаписи. Нет сомнения, что по мере ее дальнейшего совершенствования польза, приносимая ею, будет все расти и расти. В этом отношении перед грамзаписью открываются большие перспективы, разнообразные возможности. Можно указать, например, на желательность более точного фиксирования динамики (диапазона и соотношений) звучания, в настоящее время подверженной еще, в отличие от темпа, большим искажениям в зависимости от регулировочного произвола со стороны слушателя. Можно предвидеть появление неких «телепластинок», совмещающих — на манер современных кинофильмов — слуховые впечатления со зрительными, что восполнило бы один из главных недостатков нынешних пластинок. К практикуемым уже записям отдельных уроков выдающихся педагогов можно было бы добавить еще в высшей степени поучительные для профессионалов записи всего процесса работы педагога с учеником над определенным произведением — от первого прослушивания до полного завершения разучивания<sup>1</sup>; не менее интересно было бы записать весь про-

<sup>1</sup> Подобный опыт был уже однажды проделан автором этих строк лет пятнадцать назад в Казанской консерватории: было записано на магнитофонную ленту несколько его уроков, посвященных

цесс домашней работы выдающегося исполнителя над каким-нибудь произведением от первого, «с листа», проигрывания его до законченного исполнения. И т. д. и т. д.

Итак, не станем ни переоценивать пластинки, ни недооценивать их. Не возлагая на них преувеличенных надежд, примем с благодарностью ту пользу и ту радость, какую грамзапись приносит нам уже сегодня, и будем с доверием ждать того, что сулит нам завтра дальнейшее развитие этого важного и нужного дела.

*«Советская музыка», 1969, № 5.*

#### ПОСЛЕСЛОВИЕ

Настоящая статья вызвала оживленную полемику как в печати, так и на собраниях исполнителей и музыковедов. Часть возражений, как это всегда бывает, основывалась на недоразумениях, на невнимательном чтении моей статьи. Так, А. Савватеев в письме в редакцию «Советской музыки» оспаривает мои якобы высказывания «о ненужности и даже вредности широкого распространения старых записей, воспроизводящих игру известных исполнителей прошлого» и о том, что «старые граммофонные записи могут только вызвать улыбку»<sup>1</sup>. Но я никогда не утверждал ничего подобного. В моей статье я протестовал против «широкого распространения» только переписей с «вельте-миньон», а отнюдь не старых грамзаписей. И улыбку, по моему, может вызвать только былое восхищение тогдашней техникой звукозаписи, будто бы адекватно фиксировавшей искусство исполнителей того времени, а отнюдь не самое это искусство, как думает А. Савватеев (см. его письмо).

Другие оппоненты шли еще дальше и приписывали мне враждебное отношение к звукозаписи как таковой, ко всяким вообще грампластинкам, как приносящим-де один только вред. Трудно понять, как можно было сделать подобные выводы из статьи, где говорится, что значение изобретения звукозаписи «было огромно, рож-

работе — от «а» до «зет» — с одной из студенток над «Il pensieroso» Листа. К сожалению, по вине работников упомянутой консерватории запись эта не сохранилась.

<sup>1</sup> Назв. журнал, 1970, № 3, стр. 117.

дение его означало переворот, начало новой эпохи в истории музыкального исполнительства, да и не только его одного», что современная грампластинка «прочно вошла в жизнь современного общества, стала одним из важнейших факторов его культурного развития», что заслуги ее в деле музыкального просвещения и образования чрезвычайно «внушительны», что «благодаря ей, музыка проникла в широкие слои человечества ... благодаря ей, в дом к многочисленным любителям пришла вся музыкальная литература», что роль ее «следует признать громадной и весьма плодотворной», что отвергать пластинки «было бы нелепо», что нужно быть благодарным за «ту пользу и ту радость, какую грамзапись приносит уже сегодня» и «ждать с доверием» дальнейшего развития «этого важного и нужного дела».

Правда, наряду со всем этим, в статье указывалось и на некоторые отрицательные стороны данного явления; и так как писавшими и говорившими о грампластинках эти стороны оставались до сих пор в тени, то потребовалось, естественно, особенно фиксировать внимание читателя именно на них, а не на тех «бесспорных и крупных достоинствах» пластинок, расписывать которые означало бы «ломиться в открытые двери». Но разве указывать на недостатки значит отрицать достоинства? Разве ценить что-либо значит непременно переоценивать это, закрывать глаза на слабые стороны ценимого явления?

В чем суть начатого мною спора? Вовсе не в вопросе о том, нужны ли грампластинки, приносят ли они пользу, — в этом никто, в том числе и я, не сомневается. Центр тяжести моей статьи в другом — в утверждении, что, вопреки распространенному представлению, запись, даже самая совершенная, не тождественна живому исполнению, отличается от него настолько, что никак не может рассматриваться как «подлинник», как «документ», равносильный оригиналу и позволяющий выносить уверенное и правильное суждение о нем. Это мое положение никем оспорено не было и осталось неопровергнутым; наоборот, основательность его была даже подтверждена оппонентами. Так, Н. Корыхалова рассказала, какое «необычайное впечатление» произвело на нее однажды «Болеро» Равеля в концерте под

управлением Вилли Ферреро и как «спустя некоторое время я слушала это исполнение в магнитофонной записи, сделанной по трансляции, и не узнавала его... впечатление исчезло»<sup>1</sup>; Ю. Кокжаян, признавая также, что звукозапись — явление, «действительно отличающееся от концертного выступления», привел ряд конкретных примеров того, сколь велико бывает это отличие и какую роль здесь играет «соавторство» звукорежиссера, которому «аппаратура позволяет», например, «искусственно приукрасить, а если нужно — и исказить тембр» и т. п.<sup>2</sup>; наконец, и А. Савватеев в цитированном уже письме в редакцию не отрицает, что «звукозапись, конечно, не может дать тот эффект, который возникает в результате непосредственного контакта со слушателем во время исполнения музыки с эстрады».

В таком случае о чем же спор?

Вынужденные признать справедливость основного тезиса моей статьи, оппоненты, однако, не складывают оружия, а предлагают просто-напросто... перевести дискуссию в иную плоскость. «Мне представляется», — пишет Н. Корыхалова, — вообще неправомерной постановка вопроса о грамзаписи, при которой она обязательно сравнивается с концертным исполнением. Если на киностудии экранизируется какая-либо пьеса, что даст сравнение этой экранизации со спектаклем в театре?»<sup>3</sup>. Ю. Капустин также утверждает, что к звукозаписи надо подходить, как к особому искусству, со своими, особыми законами, отличающемуся от концертного исполнения так же, как кино от театра<sup>4</sup>.

Что ж, возможно, это и так или к этому идет; да только не о том шла речь в моей статье. В ней доказывалось, что записанное и «живое» исполнение — далеко не одно и то же, что слушание первого оставляет совсем иное впечатление, чем слушание второго. А в этом отношении аналогия с кинематографом только подкрепляет мою мысль. Ведь и Н. Корыхалова признает не-

<sup>1</sup> Н. Корыхалова. Скорее свет, чем тени («Советская музыка», 1969, № 6, стр. 53).

<sup>2</sup> Ю. Кокжаян. Творчество звукорежиссера («Советская музыка», 1969, № 7, стр. 58 и след.).

<sup>3</sup> Н. Корыхалова, назв. статья, стр. 52.

<sup>4</sup> Ю. Капустин. Исполнитель — грамзапись — слушатель («Советская музыка», 1970, № 2).

сравнимость спектакля и его экранизации, и Ю. Капустин констатирует, что «фильм-спектакль вырабатывает искаженное представление о театре»<sup>1</sup> (вспомните, добавлю от себя, ту неудачу, которая постигла попытки «зафильмовать» оперные представления); еще меньше, разумеется, оснований отождествлять экранизацию какого-нибудь романа с самим романом. А вот слушатели (и не только любители) и даже некоторые музыковеды склонны порой именно отождествлять (или почти отождествлять) звукозапись с живым исполнением и давать оценку второму на основании первой.

Против этого и была направлена моя статья; «возражения» же оппонентов пошли по схеме: я — про Фому, они — про Ерему. Сказанное же мною насчет «Фомы» осталось, как мы видели, непоколебленным в дискуссии. «Музыка, звучащая перед слушателями в филармонии, и музыка, несущаяся с патефонного диска или магнитофонной ленты, явления качественно различные», — пишет Н. Корыхалова<sup>2</sup>.

Что и требовалось доказать.  
1970 г., публикуется впервые.

## ОПРАВДЫВАЮТ ЛИ СЕБЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КОНКУРСЫ?

Вопрос этот все чаще дебатруется в среде музыкантов — и у нас, и в других странах. Почему он возник? Ведь конкурсы — явление не новое в музыкальной жизни. Они бывали и раньше — как, например, известные международные конкурсы пианистов и композиторов имени А. Г. Рубинштейна, первый из которых состоялся в 1890, последний (пятый) — в 1910 году.

Но прежние конкурсы происходили редко и не играли большой общественной роли. Роль эта стала резко возрастать с конца двадцатых годов текущего столетия. С тех пор в различных городах и странах имели

<sup>1</sup> Там же, стр. 67; разрядка моя.

<sup>2</sup> Н. Корыхалова, назв. статья, стр. 52; разрядка моя.

место уже сотни конкурсов музыкантов-исполнителей. Многие из этих соревнований приобрели постоянный (периодический) характер. Наиболее авторитетные — брюссельские конкурсы пианистов и скрипачей имени королевы Елизаветы (ранее — имени Иззи), парижские конкурсы пианистов и скрипачей имени Маргариты Лонг и Жака Тибо, московские конкурсы пианистов, скрипачей, виолончелистов и певцов имени Чайковского — неизменно привлекают большое внимание профессионалов и любителей музыки во всем мире.

Начиная с 1927 года советские исполнители принимали участие во многих из этих конкурсов. Завоевав на них великое множество премий (одних первых — свыше восьмидесяти), наши пианисты, скрипачи, виолончелисты, духовики, певцы и певицы давно уже заняли и прочно удерживают за собой ведущее место в состязаниях подобного типа.

Казалось бы, можно только радоваться этим успехам; «так держать» — вот и все, чего, по мнению многих, остается пожелать на будущее нашим исполнителям.

Однако такой образ действий был бы весьма близорукой политикой. В увлечении триумфами наших лауреатов не следует закрывать глаза на некоторые теневые стороны конкурсов, стороны, обнаружившиеся уже достаточно явственно и внушающие с каждым годом все большие опасения за дальнейшее развитие этого дела и его влияние на судьбы музыкально-исполнительского искусства.

Прежде всего нужно отдать себе ясный отчет в том, каково действительное значение конкурсов и о чем именно свидетельствуют их результаты. Вопреки укоренившемуся мнению, результаты эти, давая известное представление о подготовке соревнующихся, о достоинствах и недостатках их школы, вместе с тем отнюдь не могут рассматриваться как объективные, достоверные показатели их таланта, их артистических качеств. Причины этого следующие:

Во-первых, конкурсы проходят по однотипной для всех участвующих программе, составленной, как правило, из произведений всех основных стилей музыкальной литературы, а нередко включающей еще исполнение так называемой обязательной пьесы — одной и той

же для всех соревнующихся. Предполагается, что это ставит их в равные условия и тем способствует наиболее объективному сравнению, наиболее справедливой оценке состязающихся. Между тем это далеко не так. Художественный талант всегда индивидуальность, а индивидуальность — это обычно нечто резко очерченное, то есть от чего-то отграниченное, не всеядное. Среди больших пианистов, скрипачей, певцов не столь уж часто встречаются такие, которые исполняли бы всё одинаково хорошо; и у них, как у актеров, имеются свои амплуа. Шаляпин был гениален в Мусоргском, но ему не давались Вагнер и почти весь Чайковский; Бузони был недосыгаем в Бахе и Листе, но не любил и не играл Шумана, да и Шопена трактовал настолько своеобразно и спорно, что вызывал недоумение и даже возмущение многих слушателей. Неужели же, заставив Шаляпина петь Вагнера, а Бузони — играть какую-либо «обязательную» пьесу Шопена, мы получили бы более правильное, более «объективное» представление о масштабе их дарования?

Искусство требует иного подхода, иных критериев, чем спорт. «По очкам» художник менее значительный, менее индивидуальный, проявляющий себя одинаково средне во всех стилях, может выйти на более высокое место, чем «односторонний» гений; с этой точки зрения Сен-Санс — композитор, писавший достаточно хорошо и ровно во всех жанрах, должен был бы быть поставлен выше Бетховена, мало «проявившего» себя в области мелких танцевальных форм, Шопена, не написавшего ни одной симфонии и оперы, Вагнера, не сочинившего, наоборот, почти ничего, кроме опер (музыкальных драм).

Основное назначение конкурсов — выделить из числа соревнующихся лучших, наиболее талантливых и перспективных, будущих орлов исполнительского искусства. Но, как известно, «орлам случается и ниже кур спускаться, но курам никогда до облак не подняться». Из этого следует, что отличить в искусстве «орлов» от «кур» можно, только сравнивая высшие достижения тех и других, учитывая, до каких вершин способен добратся тот или иной исполнитель, а не то, как низко он может опуститься при неудаче. Иначе, руководствуясь аккуратным арифметическим балансом «взле-

тов» и «падений», жюри рискует расценить какую-нибудь курицу выше орла.

Так и происходит подчас на исполнительских конкурсах. Именно этим объясняется то, что, например, в 1890 году в Петербурге на первом «рубинштейновском» конкурсе пианистов первое место было присуждено посредственному пианисту Дубасову, а гениальный Бузони остался без премии; что в 1910 году на последнем таком же конкурсе не получил премии замечательный пианист Артур Рубинштейн, намного превосходивший получившего ее малозначительного пианиста Гёна; что в 1938 году в Брюсселе на конкурсе имени Изаи все-светно знаменитый ныне итальянский пианист Бенедетти-Микеланджели получил лишь седьмую премию, в то время как некоторые из опередивших его конкурентов заняли впоследствии куда более скромное место в музыкальном мире, а то и вовсе канули в Лету безвестности. И т. д., и т. д. Как видно из приведенных (и других подобных) фактов, суждения конкурсных жюри порой так решительно «кассируются» историей, так сильно расходятся с ее приговорами, что уже по одному этому не заслуживают столь слепого доверия, какое им слишком часто оказывают.

Впрочем, дело здесь не только в программе, но и в трудности угодить одновременно разным членам жюри с их по неизбежности разными вкусами. В этом отношении шансы набрать большее количество очков также скорее на стороне исполнения корректного, более или менее безличного и потому во всяком случае приемлемого для всех «судей», чем у интерпретации ярко индивидуальной и, стало быть, спорной, способной, быть может, восхитить одного-двух членов жюри, крайне раздражив зато остальных. Положение усугубляется еще тем, что большую часть жюри составляют обычно музыканты-педагоги, самой своей профессией приученные быть придирчиво требовательными к «правильности» исполнения, особенно нетерпимыми ко всякого рода артистическим вольностям, отступлениям от школьных «канонов» (достаточно напомнить для примера печально знаменитые по несправедливости и ожесточенности нападки, какими некоторые из именитейших московских профессоров встретили в тридцатых годах нашего столетия концерты таких замечательных пианис-

тов, как Шнабель и Корто). До каких геркулесовых столпов может доходить подобного рода педантизм, видно хотя бы на примере недавнего (1967 год) монреальского конкурса вокалистов, на котором «особенное внимание обращалось на точность исполнения» и жюри, словно педагог на уроке, держа ноты в руках, «не отрывая глаз, следило за нотным текстом»<sup>1</sup>. Названное жюри, видимо, мало смущало то обстоятельство, что сквозь подобное сито безусловно не прошли бы ни Лист, ни Антон Рубинштейн, ни Бузони, ни Корто, ни Изаи, ни Шаляпин, ни ряд других великих артистов, в чьих именах воплощена гордость и слава мирового исполнительского искусства...

Все сказанное естественно приводит к тому, что на конкурсах в наиболее выгодном положении оказываются не столько талантливые артисты, сколько хорошие ученики. (Прорывающиеся время от времени исключения, согласно поговорке, только подтверждают правило.) Недаром на последних конкурсах лауреатские места все больше заполняются студентами, в том числе студентами младших курсов и даже учениками музыкальных школ. Из состязаний концертирующих артистов, какими являлись конкурсы прежнего времени, они все явственнее превращаются в соревнования между учениками, соревнования школьного типа, мало отличающиеся в принципе от тех, которые постоянно практикуются внутри музыкально-учебных заведений.

В этом, может быть, и не было бы большой беды, если бы не разгоревшийся вокруг конкурсов нездоровый ажиотаж, сильно раздувший их значение, неправильно превративший их в основное мерило артистической ценности молодых исполнителей, так что конкурсные лавры сделались для них чуть ли не единственно возможной дорогой на концертную эстраду. Немудрено, что это породило у артистической молодежи безудержную погоню за означенными лаврами, оттеснившую на второй план более важные художественные задачи. На Западе обозначился даже особый тип исполнителя, все время кочующего с конкурса на конкурс ради того, чтобы «набить себе цену», собрав возможно больший премиальный «урожай», пока не удастся на каком-

<sup>1</sup> См.: «Советская музыка», 1967, № 9, стр. 118.

нибудь, хотя бы второстепенном состязании завоевать — если повезет — заветный первый приз; так, французские пианистки Катрин Сили и Сесиль Уссэ участвовали в четырех, австрийский пианист Александр Эннер — в пяти, португальский пианист Сержио Варелла Сид — в семи конкурсах.

К сожалению, подобный, если можно так выразиться, «коммерческий» подход к делу, несколько напоминающий манеру буржуазных торговцев украшать изделия своей фирмы многочисленными медалями с различных выставок, проник и к нам. *Лауреатомания* охватила исполнителей и педагогов, превратила иные учебные заведения в своеобразные «инкубаторы лауреатов», искривляющие нормальные пути художественного созревания артиста, приспособляющие — нередко с самого раннего возраста — его репертуар, его интерпретацию, весь характер его игры к нивелирующим требованиям будущего конкурса. Это все сильнее тревожит наиболее вдумчивых и авторитетных педагогов.

Вот, например, что говорил в недавней беседе профессор Московской консерватории Яков Флиер: «...Модежь заразилась конкурсной горячкой, и многие из них даже не представляют себе нормального процесса обучения с определенными учебными, да и моральными, если хотите, нормами... Из-за этого я, например (и, думаю, со мною согласятся мои коллеги), не всегда могу в своей педагогической работе нормально вести и развивать своих учеников. Когда, придя на второй-третий урок, студент первого курса пылливо заглядывает в глаза профессору — а не будет ли он готовить его на очередной конкурс, — это уже становится несколько трагичным... В жизни молодого музыканта бывают периоды, когда ему нужно углубленно работать над тем или иным стилем, автором. Вместо этого молодой человек учит, как правило, довольно стандартную конкурсную программу. Ведь несчастье конкурсов еще и в том, что программы их весьма похожи друг на друга. И вот способный студент имеет в запасе одну фугу Баха, несколько этюдов Шопена, Листа, Дебюсси или Скрябина, сонату Моцарта или Бетховена, пару виртуозных пьес, один концерт и считает, что этот багаж достаточен, чтобы прыгать с одного конкурса на другой. Все это приводит порой к узости репертуара, к узости

музыкального развития, да к тому же вырабатывает какое-то спортивное отношение к музыке...»<sup>1</sup>

Вдобавок такое положение вещей не только отрицательно сказывается на развитии юных дарований, но и все меньше оправдывает себя даже в чисто практическом отношении. Конкурсов стало так много и на каждом из них присуждается столько премий<sup>2</sup>, что их значение начинает угрожающе обесцениваться; происходит настоящая инфляция лауреатов. Для примера достаточно сказать, что одних только советских пианистов — лауреатов международных конкурсов насчитывается уже около полутора ста. Многие ли из них известны — хотя бы по именам — широкому кругу наших любителей музыки? Многие ли из них, концертируя, привлекают достаточно многочисленную аудиторию?

Все это доказывает, что конкурсы в нынешнем своем виде изжили себя, приносят сегодня уже больше вреда, чем пользы, развитию музыкально-исполнительского искусства. К вышеприведенным словам Я. Флиера можно добавить свидетельства многих других выдающихся музыкантов. Артур Шнабель весьма критически отзывался об «обескураживающей» атмосфере конкурсов, «раздутых теперь до ужасающих размеров»; он утверждал, что «победители конкурсов редко достигали вершин, а наилучшие из поколения лишь изредка находились в рядах соревнующихся», что, побывав на конкурсе, в котором участвовало множество выдающихся дарований, он убедился, что «ни один из первоклассных талантов никогда не сумел бы победить на нем. Победителями вышли только те, кто был механически надежен, а не те, кто обладал индивидуальностью и воображением»<sup>3</sup>. Маргарита Лонг протестовала против «лихорадочного карьеризма», волны которого заливают учащуюся молодежь, «торопящихся виртуозов», которые

<sup>1</sup> «Музыкальная жизнь», 1969, № 8, стр. 10.

<sup>2</sup> На московских конкурсах имени Чайковского — восемь, на парижских имени Лонг — Тибо — до десяти, на брюссельских имени Изай и имени королевы Елизаветы — двенадцать, на варшавских имени Шопена — до пятнадцати.

На дореволюционных конкурсах имени Рубинштейна присуждалась только одна премия по каждой специальности.

<sup>3</sup> Артур Шнабель. Цит. соч., стр. 149.



«играют, но не радуют игрой»<sup>1</sup>. «Музыканты ли это или кандидаты на спортивную олимпиаду?» — воскликнул, прослушав нескольких новоявленных лауреатов, Артур Рубинштейн<sup>2</sup>. «Пойми, наконец, что ты ничего, ровным счетом ничего пока не умеешь, — говорил своей шестнадцатилетней ученице Джонф Райев, один из виднейших педагогов знаменитой нью-йоркской Джульярдской школы. — Хотя очень может быть, что ты и получишь какую-нибудь премию на каком-нибудь конкурсе. Но к музыке это не будет иметь ровно никакого отношения»<sup>3</sup>. Несколько времени назад был даже выпущен специальный документальный фильм, убедительно показавший (на материале женевского конкурса 1966 года) вред спортивного подхода к искусству, способствующего нивелировке исполнителей и победе вышестепенности над дарованием<sup>4</sup>.

Конечно, кое-что в приведенных высказываниях чрезмерно заострено. Вряд ли, скажем, можно признать вполне справедливыми утверждения, что победителями на конкурсах выходят только те, кто «механически надежен», или что конкурсные премии не имеют ровно никакого отношения к музыке. Но полемические преувеличения не должны затмить в нашем сознании те серьезные причины, которые вызывают обоснованное беспокойство многих авторитетных музыкантов. Давно пора прислушаться к подаваемым ими тревожным сигналам.

Как же исправить создавшееся положение? Какие реформы нужны в конкурсном деле?

Предлагаю на обсуждение следующие предложения:

Во-первых, если не отказаться вовсе от конкурсов (и участия в них) в нынешнем их виде, то по крайней мере сделать такое участие советских исполнителей в конкурсных соревнованиях (как у нас, так и за границей) гораздо более редким — например, не чаще, чем раз в пять лет по каждой специальности.

<sup>1</sup> Сб. «Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве». М.—Л., 1966, стр. 232—233.

<sup>2</sup> Там же, стр. 292.

<sup>3</sup> Цит. по статье Д. Ромадиновой «Музыка и музыканты Америки» («Советская музыка», 1969, № 5, стр. 143).

<sup>4</sup> См. информацию об этом фильме в журн. «Советская музыка», 1968, № 9, стр. 129.

Во-вторых, проявить инициативу в изменении установившихся на конкурсах порядков: составлять жюри не только из педагогов данной специальности, но главным образом из видных музыкантов как данной, так и других специальностей (исполнителей, композиторов, критиков), а также представителей других искусств (театра, литературы и т. д.); не вводить в жюри учителей соревнующихся; сделать более свободной (в идеале — совсем свободной) конкурсную программу; резко сократить количество премий (быть может, до одной по каждой специальности).

В-третьих, в дополнение к такой системе редких международных конкурсов с немногочисленными премиями (что позволит «ревалвировать» сильно обесценившееся звание лауреата) проводить более частые (не периодические) конкурсы специального назначения, например — на исполнение произведений определенно-го автора или на исполнение такого-то фортепианного или скрипичного концерта, включенного в филармонический план текущего сезона, и т. п. Такого рода конкурсы (подобные конкурсам скульпторов или архитекторов на сооружение какого-либо памятника или здания), не возлагая на победителя непосильное часто бремя «звезды мирового значения», открывали бы зато более широкие и гибкие возможности использования, проявления наших многочисленных, «хороших и разных» исполнительских дарований.

Вероятно, эти предложения не бесспорны и не единственно возможные. Бесспорно, на мой взгляд, одно — назревшая необходимость радикальных реформ в конкурсном деле, если мы не хотим окончательно дискредитировать интересную, но чреватую серьезными опасностями идею музыкальных соревнований.

*«Советская музыка», 1970, № 2.*

## О ТРАНСКРИПЦИИ

Понятие транскрипции применяется музыкантами в различных толкованиях. Транскрипцией в широком смысле именуют нередко всякую переделку музыкального произведения — от простого переложения для другого инструмента или облегченной аран-

жировки для малоподвинутых исполнителей до вольной парфразы или фантазии на темы данного сочинения (типа «Риголетто» Листа или его переработки вальса из «Фауста»). Транскрипция в узком и более точном смысле находится посредине между этими двумя крайними точками. Она означает такую обработку оригинала, которая, сохраняя в основном (в отличие от парфразы) его форму и другие характерные особенности, стремится в то же время (в отличие от аранжировки) стать, так сказать, не буквалистски «подстрочным», а свободным, художественным переводом данного произведения на язык другого инструмента и другой творческой индивидуальности, имеющим значение и ценность самостоятельного явления в художественно-музыкальной литературе. Отсюда те изменения не только изложения, но и деталей мелодии и гармонии, ритма и формы, те сокращения и расширения, убавления и добавления голосов, которые так часто встречаются в транскрипциях.

Транскрипция, в частности фортепианная, имеет длительную историю, истоки которой восходят чуть ли не к началу клавирной музыки вообще, бывшей на первых порах в сущности лишь транскрипцией песен и танцевальных мотивов. Самостоятельное художественное значение транскрипция приобретает со времен Иоганна-Себастиана Баха, чьими обработками концертов и других произведений для различных инструментов Рейнкена, Вивальди, Телемана, Марчелло открывается обширный раздел, занятый этим жанром музыкальной литературы. Большое распространение получила фортепианная транскрипция в первой половине XIX столетия, в пору расцвета фортепианной виртуозности, когда Гуммель, Калькбреннер, Мошелес, Бертини, Шарль Майер, Герц, а несколько позже Тальберг, Альякан, Дёлер, Геллер, Гензельт, Леопольд Мейер, Контский, Приудан, Телеско, Куллак и многие другие блистали в салонах и концертных залах своими бесчисленными парфразами на популярные оперные мотивы. Из той же среды вышел и величайший мастер фортепианной транскрипции Лист. Он оставил в этой области огромное наследие (без малого пятьсот обработок), охватывающее, кажется, все возможные разновидности данного жанра: тут и переложения органных прелюдий

и фуг Баха, скрипичных каприччио Давида и Паганини, романсов различных авторов (одного Шуберта им переложено 57 песен), симфоний Бетховена и Берлиоза, оркестровых фрагментов Вагнера, и переработки фортепианных сочинений Шуберта, и фантазии на темы опер Моцарта и Россини, Беллини и Доницетти, Гуно и Обера, Мейербера и Верди. Лучшие из обработок Листа составили эпоху в истории не только фортепианной транскрипции, но и вообще фортепианной литературы и пианистического искусства. С их появлением канули в Лету отжившие свой век салонно-виртуозные обработки тальберго-дёлеровского типа, не соответствовавшие тому художественно-пианистическому уровню, на какой поднял транскрипцию автор фантазии «Дон Жуан».

В последующий период фортепианно-транскрипторская литература обогатилась новыми накоплениями и достижениями. По стопам Листа пошли Таузиг, Бюлов, д'Альбер, Клиндворт, Страдаль, Брассен, Сен-Санс и другие пианисты, переложившие для фортепиано ряд сочинений различных композиторов, главным образом Баха и Вагнера. В этой плеяде особенно выделяются имена Бузони и Годовского — двух бесспорно крупнейших мастеров фортепианной транскрипции послелистовской эпохи. Первый из них прославился более всего транскрипциями произведений Баха, Моцарта и Листа, второй — обработками клавишных пьес XVII—XVIII столетий, этюдов Шопена и вальсов Штрауса.

Заметное развитие получила фортепианная транскрипция в России — сначала у Гурилева, Дюбюка, Даргомыжского, затем у Антона Рубинштейна, Балакирева, Пабста и других. Ценный вклад в транскрипторскую литературу внес, особенно в последний период своей жизни, Рахманинов. В советское время должны быть отмечены прежде всего многочисленные фортепианные обработки романсов и фрагментов из опер русских классиков и современных композиторов (советских и зарубежных), принадлежащие перу А. Каменского и И. Михновского; известны также транскрипции С. Фейнберга, Г. Гинзбурга, Д. Кабалевского, Н. Перельмана, Т. Николаевой и других советских пианистов.

Несмотря на такую распространенность транскрипции и большую ее популярность у исполнителей и слу-

шателей, этот жанр музыкальной литературы далеко не пользуется единодушным признанием в среде музыкантов. У него имеются давние и многочисленные противники, клеймящие презрением как антихудожественное кощунство и подвергающие остракизму не только безвкусные обработки и пошлые пошурри тальберго-дёлеровского типа (что вполне понятно и оправдано), но самый жанр транскрипции в принципе, любую переделку оригинала. Произведение, говорят такие музыканты, должно исполняться только так, на том инструменте и точно в том виде, как оно написано автором. Эта точка зрения, по видимости высококультурная, в действительности теоретически несостоятельна и практически вредна. Будь она верна, пришлось бы осудить как преступления против искусства не только транскрипции Листа и Бузони, но и такие обработки чужих произведений, как известнейшие пьесы Шекспира, «Дон Жуан» Мольера и «Фауст» Гёте, многие басни Лафонтена и Крылова, «Каменный гость» Пушкина и «Золотой ключик» А. Н. Толстого и т. д. Пришлось бы предать анафеме все переводы стихов и художественной прозы. А если довести указанную концепцию до логического конца, то следовало бы наложить запрет и на все вообще исполнительское искусство, ибо, как справедливо замечает Бузони, «исполнение произведения — тоже транскрипция». И действительно, кое-кто из современных музыкантов договаривается уже до запрещения какой-бы то ни было исполнительской «интерпретации», до сведения исполнительства к возможно более точному копированию авторских грамзаписей<sup>1</sup>.

Чем же мотивируются эти грозные гонения на «вольности» исполнителей и транскрипторов? На что опирается позиция музыкальных пуристов?

В основе ее лежит теория так называемого буквализма, давно уже разгромленного и с позором изгнанного из советской переводческой школы, но по какому-то печальному недоразумению нашедшего себе противоестественное убежище в среде советских музы-

<sup>1</sup> См., например: Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, стр. 75, 125, 217 и др.

кантов. Главный аргумент сторонников поименованной теории сводится к тому, что никакие отступления от буквы авторского текста якобы несовместимы с требованиями художественности. Но этот довод совершенно неубедителен и легко опровергается фактами. Вековая практика в интересующих нас областях показала, что, с одной стороны, самое тщательное соблюдение буквы текста отнюдь не гарантирует ни верной, ни художественной передачи духа произведения. Скорее даже наоборот: чем буквальнее перевод, исполнение, транскрипция, тем они обычно менее художественны, больше искажают сущность оригинала. С другой же стороны, «вольная» передача оказывается нередко более верной духу подлинника и столь значительной в художественном отношении, что ценность ее порой не уступает ценности оригинала, а иной раз и превосходит ее: применительно к транскрипциям достаточно назвать «Лесного царя» и «Кампанеллу» Листа, «Чакону» Бузони и т. д. Хорошим речательством за право дискутируемого жанра на «прописку» в сфере настоящего искусства может служить и то, что в числе транскрипторов мы встречаем имена самых выдающихся представителей истории музыки последних столетий: обработкой чужих произведений не брезговали такие композиторы, как Бах и Брамс, Лист и Сен-Санс, Рубинштейн и Балакирев, Рахманинов и Прокофьев<sup>1</sup>. Неужели же Бах, Брамс, Прокофьев уступали во вкусе, музыкальной культуре, художественной взыскательности «высоколобым» снобам наших дней?

Правда, как уже было сказано выше, среди транскрипций имеется и множество сочинений низкого художественного качества. Но их немало и среди оригинальных произведений искусства. Разумно ли было бы изгонять из обихода творения Бетховена и Толстого из-за того, что были на свете Штейбельт и Вербицкая?

<sup>1</sup> Любопытно, что в этот же ряд может быть включено и имя Стравинского, которому его пуристская позиция в вопросах исполнительства не помешала сделать весьма вольную обработку музыки Перголези и сердито высмеять «нелепые обвинения в кощунстве», предъявлявшиеся ему по этому поводу «охранителями и архивариусами музыки» («Хроника моей жизни», стр. 133).

Не правильнее ли присоединиться к приводимым Годовским словам Сен-Санса о том, что и в оригинальном творчестве, и в транскрипциях все зависит от того, как справился художник со своей задачей?

*Из вступительной статьи к первому выпуску «Школы фортепианной транскрипции» Г. Когана. М., 1970.*

## Д'АЛЬБЕР, БУЗОНИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Шестидесятые годы нашего века изобилуют памятными датами, напоминающими о блестящих страницах в истории игры на фортепиано. Одно за другим отмечались столетия со дня рождения: в 1960 году — Падеревского, в 1962 — Ставенгагена, Зауэра и Розенталя, в 1963 — Рейзенауэра и Зилоти, в 1964 — д'Альбера, в 1966 — Бузони; в 1968 году предстоят аналогичные юбилеи Вианна да Мотты и Ламонда.

Из этого яркого созвездия особенно выделяются два имени, обозначающие две наивысшие вершины пианистического искусства в промежутке между деятельностью Листа и Антона Рубинштейна, с одной стороны, Рахманинова и Гофмана — с другой. Это имена Эжена (Эугена) д'Альбера (1864—1932) и Ферруччо Бузони (1866—1924). Не будучи немцами по национальности, оба они тесно связали свои судьбы с германской музыкальной культурой, с художественной жизнью Берлина, где главным образом протекала их деятельность. Современники превозносили обоих, в то же время резко противопоставляя их друг другу как представителей двух различных артистических типов, двух противоположных подходов к исполнительскому искусству. Суть этого противопоставления выпукло очерчена в воспоминаниях известного немецкого пианиста наших дней Вильгельма Кемпфа<sup>1</sup>. В схожих выражениях характеризуют «нерассуждающую», «инстинктивную»,

<sup>1</sup> *Примечание к настоящему изданию.* Отрывки из этих воспоминаний были опубликованы в том же номере журнала «Советская музыка», что и данная статья.

стихийную игру д'Альбера и интеллектуализм, фаустианскую философичность, утонченное мастерство Бузони также Шнабель, Брейтгаупт, Вейсман, Шонберг и другие мемуаристы и критики.

Сходство стольких свидетельств не оставляет сомнений в том, что в условиях концертной жизни XIX и начала XX столетия д'Альбер и Бузони воспринимались как полярные противоположности в мире пианизма. Но ход времени изменяет перспективу. На фоне сегодняшнего состояния исполнительского искусства на первый план выступает другое — не то, что разделяло этих двух артистов, а то, что было между ними общего. Это общее состояло в том, что оба они были не просто отличными исполнителями обозначенного в тексте, и крупными творческими личностями, накладывавшими на все исполняемое яркую печать своей художественной индивидуальности, дававшими свое прочтение авторского замысла, не останавливаясь порой перед импровизированными (д'Альбер) или обдуманно (Бузони) отступлениями от ремарок, а иногда даже и от нот подлинника. Впрочем, черта эта была свойственна почти всем выдающимся исполнителям прошлого: Лист и Антон Рубинштейн, Падеревский и Зилоти, Венявский и Изаи различались между собой не принципом отношения к авторскому тексту, который все они интерпретировали достаточно свободно, а внутри этих рамок — характером (направлением, стилем) и масштабом артистической индивидуальности.

Постепенно, однако, музыкальное, в частности пианистическое, исполнительство отошло от этой практики. Со времен Гофмана стал все более утверждаться и мало-помалу возобладал другой подход к исполнению, выдвинувший на первое место, во главу угла не творческую личность исполнителя, не характер и силу его воздействия на слушателей, а безупречное воспроизведение всех подробностей авторского текста. Требование неукоснительного, абсолютно точного выполнения всего написанного в нотах сделалось *conditio sine qua non*, основным, обязательным условием, более важным, чем способность исполнителя воссоздать душевный порыв, породивший ноты, проникать через них в людские сердца, — так что первое и без второго удостоивалось уважительного признания, второе же без пер-

вого презиралось и отвергалось. Тенденция эта достигла апогея в наши дни, в век конкурсов и грамзаписей, сильно способствовавших стандартизации трактовок, нивелировке творческих индивидуальностей исполнителей, и нашла свое логическое завершение в высказываниях некоторых современных композиторов, дирижеров, педагогов, доходящих до принципиального осуждения творческой импровизации, как якобы низшей, давно пройденной стадии в развитии музыкальной культуры (Фейнберг), и даже до полного отрицания исполнительства как искусства, до замены его размножением (или рабским копированием, что по существу одно и то же) записи авторского исполнения (Стравинский).

Правда, так далеко заходят лишь немногие. Большинство музыкантов даже «академического» толка на словах не отрицают роли индивидуальности в исполнении, признают возможность и правомерность различных интерпретаций одного и того же произведения. На деле, однако, роль эта понимается так узко, ограничивается столь тесными рамками, что крупные исполнительские таланты сплошь и рядом не укладываются в них, постоянно преступают границы, установленные «законодателями» (словечко Бузони), навлекая на себя громы и молнии со стороны последних: достаточно напомнить прием, оказанный у нас в тридцатых годах теми, кого Сигети метко прозвал «снобами уртекста», таким артистам, как Шнабель и Корто. *Fiat ustitia, pereat mundus* (Пропадай мир, лишь бы соблюдены были юридические нормы) — призывали в старину жрецы Фемиды. Пропадай действенная сила искусства, пропадай чудесный дар воскрешать творческий дух великих композиторов, «глаголом жечь сердца людей», лишь была бы соблюдена буква тех «глаголов» — провозглашают нынешние нотариусы от музыки.

Но, быть может, неправомерно противопоставлять друг другу дух и букву музыкального произведения, быть может, это одно и то же? Так нередко утверждают сторонники буквализма. Давно известно, однако, что нотный текст не может рассматриваться как подлинник произведения, каким является, например, картина или скульптура. Между подлинным творением композитора и его нотной записью — дистанция огромного размера.

Во-первых, нотная запись по необходимости запечатлевает, жестко закрепляет лишь один вариант изложения — вариант, как показывает композиторская практика, вовсе не всегда единственно возможный или наилучший во всех деталях; во-вторых, что еще важнее, нотная запись фиксирует лишь крайне упрощенную схему, высотно-метрический «скелет» этого варианта; в-третьих, что важнее всего, даже и эта упрощенная схема фиксируется в записи весьма неточно, грубо приблизительно (в отношении метрических, а в произведениях не для клавишных инструментов — и высотных соотношений). Вот почему во все времена хорошие музыканты требовали от исполнителей умения читать не только ноты, но и «между нот»: «Что поневоле утрачено в знаках из вдохновения композитора, то должно быть восстановлено при посредстве вдохновения самого исполнителя» (Бузони).

К этому следует добавить, что замысел композитора, то, что он хотел сказать своим произведением, все равно невозстановимо во всей точности и полноте. За нотными знаками текста, за его гармониями и мелодическими интонациями стоят умственные и душевные ассоциации, рождавшие определенный и богатый отзвук в психике автора и его современников; но смысл, а значит, и действительность значительной части этих ассоциаций утрачивается для будущих поколений. У последних те же нотные знаки рождают свои, частично иные, новые ассоциации, что приводит к неизбежному — в большей или меньшей мере — «переинтонированию», «переосмыслению» произведений исполнителями других эпох<sup>1</sup>. Иначе говоря, «всякое исполнение (имеется в виду, конечно, настоящее, искреннее исполнение, а не формальное, «безынтонационное» извлечение звуков. — Г. К.) есть транскрипция» (Бузо-

<sup>1</sup> Поэтому, между прочим, так смешны распространенные в педагогической среде претензии судить, скажем, о том, «по-бетховенски» или «не по-бетховенски» сыграно то или иное произведение автора Девятой симфонии. Убежден, что самому Бетховену то исполнение, которое представляется сегодня «бетховенским», показалось бы столь же странным и чуждым, как нам авторская (или его современников) интерпретация данного сочинения. То же самое, разумеется, относится к Шопену, Листу и другим композиторам далекого прошлого.

ни), то есть перевод произведения на язык душевного опыта, индивидуальности исполнителя. А художественный перевод, как известно, несовместим с буквализмом, допустимым только в стоящем вне искусства подстрочнике. «...Умение переводить, — пишет один из лучших наших переводчиков В. Левик, — это умение жертвовать частностями во имя целого... И в конце концов, каковы бы ни были придирки к переводу в отношении точности, победителем из борьбы выходит тот поэт, который умеет поднять свой перевод на уровень оригинального произведения отечественной поэзии... И что же лучше: создать поэтическое произведение, пускай лишь в основном, в существенном тождественное оригиналу, пускай даже отличающееся от него какими-то деталями, но зато обогащающее отечественную поэзию, или отказаться от поэтического венца в погоне за передачей всех оттенков смысла, поставив себе задачу все равно несуществующую уже в силу разности языков»<sup>1</sup>.

Из сказанного никоим образом не следует, будто усиление в последние десятилетия внимания к «букве» текста причинило только вред исполнительству. Нет, это принесло ему, конечно, и существенную пользу, заметно повысив его культурный уровень, положив конец распространению тех невежественных салонно-дилетантских отсебятиц, которые шли вразрез с духом и стилем произведения и против которых, кстати сказать, так резко выступал тот же Бузони<sup>2</sup>. Но, как известно, даже бесспорные достоинства при неумеренном их культивировании имеют тенденцию перерастать в недостатки. Чрезмерный культ «буквы» привел к печальным последствиям: творческая фантазия исполнителей сковывалась, их индивидуальности обезличивались. Нынешние концертанты в большинстве своем восхищаются исполнительностью, один другого превосходят в точности и «крепости» игры, но волнующая, будоражащая душу интерпретация, то по-

требление, какое испытывала аудитория во времена Ант. Рубинштейна и Рахманинова, все больше отходит в область преданий. И все заметнее становится, все явственнее ощущается в публике здоровая реакция на такое положение вещей: вспомните хотя бы, как жадно, с каким радостным удивлением глотала наша молодежь струи «свежего воздуха» на последних концертах Артура Рубинштейна. Слушателю надоели одинаковые или почти одинаковые исполнения, надоело постоянно сверяться с неким «священным писанием» для того, чтобы возрадоваться безупречности очередной копии; он ходит в концерты за каждый раз новой пищей уму и сердцу, ждет от исполнения впечатлений неожиданных, открытия неизвестного в известном, той «езды в незнаемое», которая составляет необходимый элемент всякого акта искусства («в понятии: творчество, — говорит Бузони, — содержится понятие: новое. Этим творчество отличается от ремесла»), жаждет испытать то пронзительное и обогащающее человека волнение, ради которого, собственно, и написаны композитором ноты его произведения. И если слушатель всего этого не получает, то возникает законный вопрос: окупает ли польза от буквализма духовный вред, наносимый им исполнительству? Не теряем ли мы больше, чем приобретаем?

И тут, на путях раздумий о судьбах сегодняшнего пианизма, встают перед нами фигуры тех двух великих пианистов не очень еще давнего прошлого, с краткой характеристики которых я начал эту статью, — фигуры д'Альбера и Бузони. Не тех д'Альбера и Бузони, игру которых якобы «дonesли» до нас, на самом же деле карикатурно исказили переписи с роликов «вельтемишон», а гениальных художников, производивших на современников неизгладимое впечатление, до сих пор живущее в памяти любящего музыку человечества. Опыт этих артистов, как и их теоретические высказывания, зовет и учит пианистическую молодежь не подражать исполнению д'Альбера или Бузони, не повторять их интерпретацию («вернее всего следуют великому образцу, когда ему *не* следуют», — говорит Бузони), а давать свое толкование исполняемого, по своему восполнять то, «что утратилось в знаках из вдохновения композитора». Таков основной завет

<sup>1</sup> «Иностранная литература», 1966, № 3, стр. 265—266.

<sup>2</sup> Именно против таких изменений текста ополчались и все большие композиторы. В то же время исполнительские вольности, гармонирующие с духом произведения, встречали, например, со стороны Баха, Бетховена, Листа, Франка вполне благожелательное отношение.

обоих замечательных исполнителей. Они завоевали мировую славу не тем, что точно и крепко «выигрывали» ноты, а тем, что творили за фортепиано; у слушателей возникала иллюзия, будто они присутствуют не при исполнении, а при самом создании, при вторичном рождении произведения, раскрывающем в нем — досконально, казалось бы, известном, вдоль и поперек изученном — столько нового, ранее неведомого, впервые услышанного...

Вот, думается, главный урок, какой следовало бы извлечь из достижений *и* д'Альбера, *и* Бузони молодым исполнителям. Главный, но, конечно, не единственный. Еще многому может научиться современный пианист, вдумчиво вникая в творческое наследие названных мастеров. В особенности это относится к Бузони. Тут и изобретательнейшие приемы работы, сильно продвинувшие вперед фортепианную технику, прочно вошедшие в пианистический обиход; тут и необыкновенное — к сожалению, почти забытое у нас — искусство извлекать из «однокрасочного» рояля феерическое разнообразие тембров, чрезвычайно обогащающих выразительные возможности фортепианного исполнения. И т. д., и т. д. Я не останавливался здесь на подобных вопросах, как слишком специальных и требующих немало места для внятного изложения; к тому же они довольно подробно рассмотрены в вышедшей два года тому назад моей книге о Бузони<sup>1</sup>.

По прочтении данной статьи может показаться, что я отклонился от темы и больше говорил о проблемах современного исполнительства, чем о деятельности д'Альбера и Бузони. Но выделить жизненный нерв этой деятельности, ее руководящую идею и, сосредоточив на последней главное внимание, развернуть и обосновать ее в свете нынешних споров об исполнительстве, показать ее непреходящую актуальность, ее значение для судеб сегодняшнего и завтрашнего пианизма, — не значит ли это дать достаточно рельефное представление об ушедших мастерах, воздать наивысшую хвалу их искусству?

«Советская музыка», 1967, № 1.

<sup>1</sup> Г. Коган. Ферруччо Бузони. М., 1964 (изд. 2, 1971).

## ГРИГОРИЙ ГИНЗБУРГ

Одаренность выдающихся музыкантов проявляется обычно рано. Так было и с Гинзбургом. Еще в 1909 году профессор Александр Борисович Гольденвейзер прослышал о замечательных способностях пятилетнего мальчика из Нижнего Новгорода и взял его к себе в ученики. По его же классу Гинзбург через пятнадцать лет — в 1924 году — блестяще окончил Московскую консерваторию.

Своему учителю артист был обязан многим — и как музыкант, и как человек. Но он не замыкался в рамки одной пианистической школы: ум его был слишком пытливым, душа слишком восприимчива. Вот уж к кому нельзя было отнести известный упрек Пушкина: «Мы ленивы и не любопытны». Гинзбург не грешил ни тем, ни другим. Его глаза и уши были открыты на жизнь, на все живое и плодотворное в искусстве. Немало, например, взял он как пианист у Эгона Петри — взял не только и даже не столько в технике в узком смысле слова, сколько в красочном разнообразии фортепианного звучания. Жаль, что техника звукозаписи все еще недостаточно совершенна и не смогла уловить и запечатлеть эту особенность гинзбургского пианизма поры его наибольшей зрелости.

Гинзбург с самых первых выступлений обратил на себя внимание высоким уровнем своей техники и вскоре уже приобрел заслуженную славу одного из блистательнейших виртуозов среди современных пианистов. Но гинзбургская виртуозность не походила на ту шумливую бравуру, которая иной раз выдается и принимается за виртуозность. Техническое мастерство Гинзбурга было куда тоньше и изысканнее: не в *forte*, а в *piano*, не в стихийности, а в искусности была его главная сила. Он как бы следовал совету Бузони «не только справиться с трудностями, но преодолеть их с грацией — и отнюдь не выставлять напоказ»<sup>1</sup>. Именно грация, легкость, изящество техники поражали, например, в прославленном гинзбургском

<sup>1</sup> Ф. Бузони. Примечания к «Дон Жуану» Листа.

исполнении десятой венгерской рапсодии Листа. К сожалению, сохранившаяся запись этого исполнения не очень удачна, она гораздо бледнее оригинала, но все же дает представление о многих достоинствах гинзбургской техники, в частности — о его знаменитых *глицсандо*.

Ювелирная отточенность, филигранность отделки отличали не только технику Гинзбурга. То же можно сказать и о его фразировке, о его интерпретации в целом. Отсюда — очарование, которым было проникнуто его исполнение таких пьес, как, например, ригодон Рамо в виртуозной обработке Годовского.

Я много говорил о виртуозности Гинзбурга. Но Гинзбург был не только виртуозом. Он владел фортепиано, воплощал на нем свои художественные намерения с виртуозным совершенством и законченностью, но мыслил и чувствовал как музыкант, музыкант большой и тонкий. За безупречной формой его интерпретации таилась душа чуткого, нежного, даже несколько застенчивого лирика. Какую прелесть, какое обаяние придавало это его исполнению Моцарта, Шуберга, Мендельсона или альбомной миниатюры Бетховена «Элизе на память»!

Сдержанность, благородство, душевное изящество гинзбургской лирики в сочетании с пленительной мягкостью фортепианного звучания делали Гинзбурга превосходным исполнителем Шопена. Не случайно именно с творчеством этого композитора — «классика среди романтиков», как его можно было бы назвать, — связан один из самых ранних триумфов Гинзбурга-пианиста: еще в 1927 году молодой артист стал одним из лауреатов первого международного шопеновского конкурса в Варшаве. Произведения Шопена занимали видное место в репертуаре Гинзбурга; нельзя не вспомнить, в частности, великолепное исполнение им шопеновских этюдов.

Сохранилось не так много записей игры Гинзбурга, и не все они достаточно высокого качества. Но даже по ним слышно, какой это был замечательный пианист, какой мастер игры на фортепиано; мало кто знал этот инструмент так, как он. Но Гинзбург был больше, чем знаток и мастер, он был, я бы сказал, поэт пианистического мастерства, даже пианистического ремес-

ла — в том высоком смысле, какой придавал этому слову Маяковский. Гинзбург был страстно увлечен пианизмом как таковым, положительно влюблен в это искусство; он не уставал совершенствовать свое знание инструмента, проникать все глубже в его тайны, разгадывать секреты его звучания.

Вместе с тем, при всей увлеченности, при всей влюбленности в пианизм Гинзбург отнюдь не был узким, ограниченным профессионалом. Это был человек широкой культуры и большой начитанности, тонкого ума и редкого личного обаяния, веселый, остроумный. Его интересовало все — не только музыка, а в музыке — не только классика. Так, он впервые познакомил наших слушателей с прелюдиями Гершвина. Одним из первых среди наших пианистов он сблизился с еще только нарождавшейся тогда советской фортепианной литературой и стал первым исполнителем фортепианных концертов Кабалевского, Бирюкова, Готлиба, Крейтнера, Юлиана Крейна и ряда других сочинений советских композиторов. И в дальнейшем, до конца своих дней, он продолжал энергично пропагандировать творчество советских авторов, играя и делая концертные обработки их произведений.

Деятельность Григория Романовича Гинзбурга не ограничивалась концертированием, да и на концертной эстраде он появлялся не только в качестве пианиста-солиста. Он много выступал в ансамблях со скрипачом Леонидом Коганом, певицей Надеждой Суховицыной и другими советскими исполнителями. Долгие годы он преподавал игру на фортепиано в Московской консерватории, был одним из виднейших ее профессоров, воспитал целую плеяду отличных пианистов и фортепианных педагогов, в числе которых можно назвать лауреатов международных конкурсов Сергея Доренского, Алексея Скваронского, Глеба Аксельрода и ряд других. Гинзбург оставил также интересные, к сожалению незавершенные, «Заметки о мастерстве»<sup>1</sup> и несколько искусно сделанных фортепианных транскрипций произведений классиков, современных советских и зарубежных композиторов.

<sup>1</sup> Опубликованы в журн. «Советская музыка», 1963, № 12.



Нельзя сказать, что Г. Р. Гинзбург при жизни был обделен общественным вниманием. Он много концертировал, пользовался популярностью и любовью публики не только у нас, но и за границей; с большим успехом проходили его гастроли в Польше и Югославии, Венгрии и Чехословакии, Швеции и Германии. Он был удостоен почетных званий лауреата Государственной премии, заслуженного деятеля искусств РСФСР. И все же, мне думается, настоящая оценка его искусства — еще впереди. Так бывает нередко. Характер, масштаб, значение иных явлений уясняются вполне не тогда, когда мы находимся рядом с ними, в непосредственной к ним близости, а тогда, когда неумолимый бег времени, отдаляя нас от самого явления, делает его вместе с тем более обозримым в его целостности, законченности, в его сопоставлении с другими явлениями. На расстоянии проступают отчетливее не только те общепризнанные качества гинзбургского искусства, которые не вызвали споров и при жизни артиста, но и то свое, особое место, которое он занимал в нашем пианистическом мире. Больших виртуозов у нас много, немало и прекрасных музыкантов. Но все реже встречается теперь та влюбленность в красоту, в специфическую, чувственную прелесть пианистической виртуозности, фортепианного звучания, которой дышала игра Гинзбурга. И кто неравнодушен к этим качествам — будет все чаще обращаться к памяти Григория Романовича Гинзбурга, к наследию этого большого мастера, к лучшим записям его чудесной игры.

*Выступление по московскому радио 19 мая 1967 года. Публикуется впервые.*

### ЛИЦО СОВРЕМЕННОГО ПИАНИЗМА

Среди талантливых пианистов каждого времени, имена которых — увы! — обычно мало что говорят позднейшим поколениям, выделяются те, память о ком живет и через десятилетия, те, в чем искусстве

ярче всего воплотились характерные особенности пианизма данной эпохи. Таковы, например, были в тридцатых — сороковых годах прошлого века Шопен, Лист и Тальберг, во второй половине того же столетия — Антон Рубинштейн и Бюлов, в эпоху между двумя мировыми войнами — Корто и Шнабель, Гизекинг и Горовиц<sup>1</sup>, и т. д. Разумеется, каждый из названных был могучей, неповторимой индивидуальностью, сильно отличавшейся от всех других — в том числе и от тех, кого время поставило рядом. Тем не менее, несмотря на все различия, между сочленами каждого из перечисленных созвездий можно обнаружить и немало общего, характеризующего лицо пианизма того или иного времени. Так, пианистов тридцатых — сороковых годов прошлого века сближают и принципы подбора репертуара, составлявшегося в основном из собственных произведений или собственных обработок чужих сочинений, и вольная, импровизационная манера исполнения с большим или меньшим налетом той «салонности», родимые пятна которой чувствовались даже в игре Листа, наиболее далеко ушедшего вперед — особенно впоследствии — от этого исполнительского стиля. Так, Рубинштейна и Бюлова — этих, казалось бы, и во многом действительно прямо противоположных артистов — все же роднило общее ооим «бетховенианство», «симфоническая» масштабность исполнительских концепций и вместе с тем «личность», субъективность трактовки, отчетливо прорывавшаяся и сквозь бюловское стремление к объективизму. Так, в пианизме последующего периода — конца XIX и начала XX века — основой репертуара становятся произведения Шопена и Листа, занимающие центральное место в программах не только Падеревского или Гофмана, но и Бузони, несмотря на явно «антишопеновскую» окраску его искусства; высшего расцвета достигают тонкость отделки и виртуозный блеск исполнения, изысканное мастерство транскрипции (Бузони, Годовский). И т. д., и т. д.

<sup>1</sup> Несравненное искусство Рахманинова сложилось в предыдущую эпоху и характерно для нее — так же, как искусство Падеревского и Гофмана, хотя жизненный путь всех этих артистов закончился только в сороковых — пятидесятых годах нашего столетия.

Если с этой точки зрения взглянуть на фортепианное исполнительство наших дней, то особенно показательным представляется мне искусство трех пианистов — Святослава Рихтера, Артуро Бенедетти-Микеланджели и Глена Гульда. Не потому, что они играют лучше других; кто лучше — дело вкуса: немало количеству слушателей Гилельс нравится больше Рихтера, Клайберн — больше Гульда. Не в том также дело, что вышеназванные трое во всем схожи друг с другом; между ними достаточно существенных различий национального, социального и индивидуального происхождения. Но за скобками различий нетрудно разглядеть некоторые общие черты, в которых, на мой взгляд, наиболее полно воплотилось лицо современного пианизма. Об этих общих чертах и пойдет речь в настоящей статье.

Первая из них касается репертуара. Конечно, названные три пианиста играют многое (особенно Рихтер), но центр тяжести их программ уже не в Бетховене, как было у Рубинштейна и Бюлова, и не в Шопене — Листе, как у «блестящей плеяды» кануна первой мировой войны, а с одной стороны, в музыке XVIII века — Бахе, Моцарте, Скарлатти, Галуппи, с другой — в произведениях Прокофьева, Хиндемита, Берга и иных композиторов XX столетия. Бетховен входит в эти программы, но входит не как начало, не как зачинатель новой эпохи, каким он представлялся во времена романтизма, а как конец, как завершение предыдущего периода в истории музыки (так, между прочим, трактовал его Б. Л. Яворский); сообразно с такой трактовкой «раннему» Бетховену уделяется большее, «среднему» и «позднему» — меньшее внимание, чем это делали пианисты прошлых десятилетий. Рядом с Бетховеном стоит еще один композитор начала XIX века — Шуберт, из которого в былые времена игрались почти исключительно одни только песни в листовских обработках; теперь же предпочтение отдается оригинальным сочинениям этого автора, в первую очередь — его недооценивавшимся прежде сонатам. Последующие же авторы XIX столетия (до Брамса) играют гораздо меньше, а если и играют, то удаются далеко не так, как композиторы соседних (XVIII и XX) веков; даже Лист в виртуозной и глубокой интерпретации

Рихтера лишается, на мой взгляд, того «мышления красками» и той ораторской, проповеднической интонации, без которых он перестает быть Листом.

Все произведения исполняются, как правило, в оригинале; транскрипции, столь популярные некогда у концертантов и слушателей, начисто — или почти начисто — изгнаны из современного пианистического репертуара, рассматриваются как нечто презренное, как профанация настоящей музыки. Такое же отрицательное отношение встречают исполнительские «вольности», бывшие в таком ходу у виртуозов прошлых времен; авторский нотный текст, авторские указания соблюдаются с наивозможной тщательностью, доходящей до педантической скрупулезности, и выполняются с тем безукоризненным техническим совершенством, к которому приучила современных исполнителей беспощадная грамзапись.

Вторая примета современного пианизма — его трактовка инструмента. Чувственная сторона пианистического искусства, увлечение прелестью звучания отошли на задний план. Нет уже той богатейшей палитры, тех тембральных красок, которыми пленяли ухо Лист или Бузони; нет и того индивидуального пианистического «голоса», который отличал прежде каждого большого пианиста, преобразая — с первого же мгновения — на свой, особый лад звучание инструмента под пальцами Рубинштейна или того же Бузони, Гизекинга или Петри.

Звучание фортепиано, как таковое, стало стандартным (возможно, что тут сыграли известную роль особенности стэйнвеевских роялей, сменивших прежние бехштейновские, и увеличение размеров концертных помещений, сглаживающее тонкие различия в туше); различаются только динамические оттенки, определяемые различиями в интерпретации произведения. Исполнитель стремится как бы абстрагировать его, как во времена, предшествовавшие Джованни Габриели, от конкретности данного инструмента; не он интересуется интерпретатора, а «чистая» музыка, музыка сама по себе, независимо от того орудия, которое помогает ее воплотить.

Музыка, как таковая, произведение само по себе — вот что стоит в центре внимания современного интер-

претатора; по сравнению с этим отступает на второй план не только чувственная прелесть инструмента, но и другой важнейший компонент исполнительского искусства былых времен. Прежние исполнители, играя, вели как бы своеобразный диалог с аудиторией; их искусство в сильнейшей степени зависело от ее реакции; в отсутствии слушателей оно теряло лучшие свои качества, потухало, тускнело — порой до неузнаваемости. Любитель парадоксов мог бы сказать, что пианисты былых времен играли не столько на клавишах рояля, сколько на струнах человеческих душ; инструмент и произведение были для них медиумом, средством воздействия на слушателей. Этой страстной обращенности к слушателям, «общительности», по терминологии В. В. Асафьева, не чувствуется в игре нынешних пианистов; в ней скорее сквозит стремление забыть — в момент исполнения — о публике, остаться наедине с произведением. Слушатели хотят присутствовать при этом акте музицирования — пожалуйста, это их дело; им нравится эта музыка, моя интерпретация — очень хорошо, очень приятно; но для меня, исполнителя, их присутствие не необходимо, не обязательно, я могу обойтись и без них и буду при этом играть с неменьшим удовольствием, так же хорошо, а может быть, даже еще лучше. Недаром Гульд, как известно, прекратил вовсе публичные выступления, предпочтя только записывать свою игру на пластинки<sup>1</sup>.

Таковы, как мне кажется, три главные особенности современного пианистического искусства, нашедшие наи-

<sup>1</sup> Во избежание недоразумения считаю нужным подчеркнуть, что речь здесь идет не о пренебрежении к слушателям, на которых рассчитано — в конечном счете — всякое исполнение, а о различиях в творческом методе прежних и нынешних пианистов. Если первым, чтобы развернуть всю силу своего дарования, было необходимо «ощущать» слушателя, держать его «на проводе» во время исполнения, то вторые в этот момент следуют скорее совету Галины Улановой: «Выходя на сцену, артист должен представить себе, что его окружают не три, а четыре стены, и он танцует не для зала, а для себя... Тогда создается такая внутренняя сосредоточенность, такая собранность, которая, очевидно, и способна с наибольшей силой действовать на зрителя» («Литературная газета» от 27 июля 1957 г.). Забыть о слушателе, чтобы сильнее воздействовать на него, — так можно было бы сформулировать это творческое кредо.

более яркое воплощение в игре Рихтера, Бенедетти-Микеланджели и Гульда. Разумеется, каждому из названных артистов присущи и иные, индивидуальные черты, иной раз даже как будто несколько противоречащие намеченным здесь общим тенденциям (например, Шуман у Рихтера, Бетховен у Гульда). Но меня в этой статье интересовали именно последние, а не «портретная» характеристика данных трех и других выдающихся пианистов нашего времени.

*1970 г., публикуется впервые.*

ТЕОРИЯ  
И МЕТОДИКА  
МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

---

## КАК ДЕЛАЕТСЯ НАУЧНАЯ РАБОТА

(Пособие для молодых музыковедов)

Надо довести свою мысль до такой степени простоты, точности и ясности, чтобы всякий, кто прочтет, сказал бы: «Только-то? Да ведь это так просто!». А для этого нужно огромное напряжение и труд.

*Лев Толстой*

### ПРЕДИСЛОВИЕ

Наблюдая в течение многих лет деятельность молодых музыковедов, автор пришел к убеждению, что консерваторская подготовка дает им очень много в смысле специальных знаний, умения разбираться в музыке и в музыковедческих концепциях, но недостаточно знакомит их с техникой научно-исследовательской работы. Поэтому, приступая к такой работе, молодой музыковед часто испытывает большие затруднения, не знает, как это сделать, «с чего начать». Нередко только с опозданием выясняется, что тема выбрана неудачно, и затраченные труд и время пропадают впустую; но и в случае удачного выбора темы работа молодого исследователя сильно осложняется и задерживается неумелой обработкой материала; когда же дело доходит до изложения достигнутых результатов, то оказывается, что начинающий автор и с этим плохо справляется, недостаточно хорошо владеет словом, допускает множество погрешностей чисто литературного свойства, сильно снижающих впечатление от его труда. Мысль о том, что мой личный опыт мог бы несколько помочь молодым музыковедам на этом начальном этапе их самостоятельного пути, побудила меня сначала посвятить данной теме ряд лекций и семинаров в различных городах Советского Союза, а затем — на основе этих лекций — написать настоящую работу. Она адресована в основном музыковедам «исторического» профиля, но может, как мне кажется, представить интерес — *mutatis mutandis* (с соответствующими изменениями) — и для научных работников других специальностей, глав-

ным образом гуманитарных. При этом, однако, имеются в виду только такие читатели, которые стремятся сделаться настоящими учеными, создавать работы творческого типа и высокого качества. Молодым людям иного склада, руководствующимся в своей деятельности пресловутой заповедью: «ученым можешь ты не быть, но кандидатом быть обязан» — и ищущим способов возможно легче и скорее пробиться к «степеням известным» в науке, незачем читать эту работу: они не найдут в ней того, что им нужно.

## Глава первая

### КАК НАЙТИ ТЕМУ

О чем твои стихи? — Не знаю, брат.  
Ты их прочти, коли придет охота.  
Стихи живые сами говорят,  
И не о чем-то говорят, а что-то.

*С. Маршак*

Народный артист А. Ф. Борисов рассказывает: «Недавно на просмотре нового спектакля в одном из ленинградских театров я встретил знакомого драматурга. Говоря с ним, я старался восстановить в памяти хотя одно из многочисленных произведений собеседника, но не смог. Между тем он написал немало пьес и сценариев. Я поинтересовался, над чем он сейчас работает. — Недавно закончил сценарий о связи науки с производством, а теперь собираюсь в творческую командировку, — ответил он. — Хочу поехать на Ангару, подбирать материалы для новой пьесы. — Какова ее тема? — спросил я. — О строителях новой гигантской электростанции, — вполне серьезно ответил человек, не первое десятилетие работающий в драматургии. Из беседы я выяснил, что «делать» новое художественное произведение он едет творчески пустым. Драматург ничего не мог сказать об идее, сюжете будущей пьесы, хотя твердо надеялся через год видеть ее на сцене»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Литературная газета» от 17 апреля 1956 г.; разрядка моя.

Схожие диалоги часто имеют место и в нашей среде. «Какова тема задуманной вами работы?» — спрашиваете вы молодого музыковеда и слышите в ответ: «Бетховен», «Чайковский», «О «Wohltemperiertes Klavier» Баха», «О романсах Рахманинова», «Об операх Верди» и т. д. и т. п.

Выбрав таким образом то, что представляется ему «темой» будущей работы, молодой музыковед окружает себя «соответствующей» литературой, то есть нотами, книгами и журнальными статьями «на данную тему» и начинает прилежно выписывать отовсюду сведения и мысли, могущие, как ему кажется, пригодиться для его будущего труда. В результате через некоторое время рождается более или менее пухлая компиляция, еще одна никому не нужная книга, находящаяся из памяти людей так же бесследно, как стерлись в памяти Борисова «многочисленные произведения» вышеупомянутого драматурга. Это — в лучшем случае. В худшем же — и весьма нередко — молодой музыковед по прошествии некоторого времени убеждается, что ни из всей собранной литературы, ни из собственного пальца ему не удастся высосать решительно ничего путного, кроме только того, что всем давным-давно известно; тогда, посетовав на даром убитое время и труд, музыковед бросает не оправдавшую себя тему и принимается за поиски новой.

Но и со второй, и с третьей «темой» нередко повторяется та же печальная история.

Бедному музыковеду и невдомек, что его неудачи закономерны, что виноват в них его неправильный подход к стоящей перед ним задаче, неправильное понимание того, что такое тема научной, да и всякой иной творческой работы. Рыбак забрасывает сети в море, чтобы выудить рыбу; но море или тот его участок, куда заброшены сети, — не рыба, это только место, где водятся рыбы. Точно так же «Бетховен», «Чайковский», «Романсы Рахманинова», «Оперы Верди», равно как и «Строители новой электростанции», — это не темы, это моря тем, тем, которые еще надо выловить. Музыковед, ухватившийся за тему «Бетховен» или «Рахманинов», подобен рыбаку, пытающемуся выловить море: его сети пусты, он садится за работу, как и незадачли-

вый драматург из рассказа Борисова, «творчески пустым».

Тема — это мысль, которую ты стремишься доказать. Тема известных книг Пирро, Швейцера, Курта о Бахе — не «Бах», а мысль о примате живописно-изобразительного начала в музыке Баха — у первого, о том, что музыкальный язык Баха это «язык символов» — у второго, о «кинетической энергии» мелодической линии как основном начале баховской музыки — у третьего; тема замечательного исследования Л. А. Мазеля о фантазии Шопена — опровержение бытующего мнения об «отсутствии единства» и «продуманной формы» в крупных произведениях этого композитора; тема моей книги «У врат мастерства» — не «психология исполнительства» вообще, а доказательство того, что ясность цели, сосредоточенность внимания на ней и страстное стремление к ее достижению — необходимые предпосылки успеха в пианистической работе. Пока в голове музыковеда не родилась такая мысль, основное положение, тезис, который он стремится доказать, — у него нет еще темы, а есть только область работы, вода, где «водятся» темы.

Конечно, не всякая мысль может стать темой научной работы. Эта мысль, во-первых, должна быть — или, по крайней мере, представляться автору — правильной, истинной, то есть подтверждаемой фактами, не противоречащей им: истина — это утверждение, соответствующее действительности; во-вторых, она должна быть нова или хотя бы сформулирована по-новому, иначе, точнее, чем у прежних авторов, а не представлять простое повторение уже сказанного и доказанного ими, бесспорных, но давно известных истин — требование, которому, к сожалению, далеко не всегда удовлетворяют появляющиеся в печати статьи и книги; в-третьих, мысль эта должна иметь достаточную теоретическую или практическую ценность, а не сводиться к установлению неких фактов, пусть истинных и новых, но никому не нужных (этим грешат порой некоторые издающиеся на Западе «труды»); в-четвертых, наконец, она должна быть настолько богата содержанием, чтобы раскрытие его давало достаточный материал для книги или фундаментальной статьи. При соблюдении последнего условия вовсе не обязательно, чтобы в основу

работы клалось много мыслей; их может быть и немного — две-три, порой даже одна. Важно только, какая это будет мысль, какова ее ценность: один кит весит больше, чем сто килек. Такие выдающиеся работы, как «Происхождение видов путем естественного отбора» Дарвина, «Капитал» Маркса, «Рефлексы головного мозга» Сеченова, «Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных» Павлова посвящены, в сущности, каждой обоснованию и развитию одной главенствующей мысли; Эйнштейн сказал интервьюированному его американскому журналисту, что за всю его жизнь ему пришла в голову одна-единственная своя мысль и из нее-то и выросла теория относительности. Разумеется, в каждой из перечисленных только что работ содержится не одна только основная, но и множество других весьма ценных мыслей, но родились они попутно, в процессе развертывания главной мысли, родились из нее и для нее.

Как же найти эту основную, главную мысль? Откуда она берется, где ее искать?

Она может прийти из самых разных, часто неожиданных источников. Наибольшие надежды в этом смысле возлагаются обычно на изучение специальной литературы о данном композиторе, о данной области музыки. Это не исключено: бывает, что именно специальная литература наводит будущего автора на интересную, новую мысль. Но так случается крайне редко; большей частью усиленное чтение подобной литературы в начале работы скорее притупляет самостоятельную мысль исследователя, вводит ее в русло привычных взглядов, уже существующих точек зрения. Поэтому начинать работу, как это обычно делается, с изучения специальной литературы, как правило, нецелесообразно.

Гораздо полезнее начинать работу с изучения самой музыки; непредвзятые наблюдения над ней нередко становятся источником плодотворных мыслей.

Но последние приходят не только оттуда. Самые ценные, самые многообещающие «Америки» открываются обычно взору за пределами изучаемого явления — в музыке других композиторов, в соседних искусствах, в других областях культуры и жизни в целом.

В этом отношении работа ученого, исследователя подчинена тем же законам, что и работа писателя, художника, актера, всякого вообще творческого работника в сфере умственного труда.

«Материал к спектаклю, — убеждал Э. Каплана В. Э. Мейерхольд, — надо искать на улице, на площадях, в жизни, в людях, даже в газетах, иногда в соседних искусствах»; своих учеников он учил «читать художественную литературу, смотреть в музеях картины, слушать музыку, наблюдать жизнь». Сам он «постоянно учился у жизни»; его режиссура вдохновлялась музыкой, живописью Джотто, Брейгеля, Ренуара, Мане, Федотова, графикой Калло, Домье, Гаварни<sup>1</sup>. «Все истинно великое в искусстве и в литературе подсмотрено, подслушано в самой жизни, а не придумано за письменным столом», — говорил на втором всесоюзном совещании молодых писателей П. А. Павленко<sup>2</sup>. Материал для творчества, — вторил ему Борис Горбатов, — приобретает не в «творческих командировках» (например, «на Анггару», как у вышеупомянутого злосчастного драматурга, или «в Бахах». — Г. К.): «вся жизнь писателя есть непрерывное, ежедневное наблюдение и изучение»<sup>3</sup>. «Жадно наблюдать жизнь» — вот, по мнению К. А. Федина, «главное условие» успешности писательской работы<sup>4</sup>. «Идеи, — утверждает Сергей Антонов, — не самопроизвольно возникают в голове писателя. Они порождаются окружающей действительностью. Процесс творчества можно приблизительно представить себе в следующем виде: изучение сотен частных явлений жизни, размышление об этих частных явлениях, рождение идеи...»<sup>5</sup>.

Как видно из приведенных высказываний, настоящий писатель в сущности вовсе не «ищет» свою тему — в том смысле, как это делают молодые музыковеды. Настоящий писатель просто живет, живет полной жизнью, «жадно» всматриваясь и вслушиваясь во все окружающее — и тема сама является, сама находит его.

«Впервые в жизни я ехал «за материалом» для книги, — рассказывает Константин Паустовский. — Я был тогда еще настолько

<sup>1</sup> Сб. «Встречи с Мейерхольдом». М., 1967, стр. 333—342, 401—402, 427, 433—434, 443, 465, 505 и др.

<sup>2</sup> «Литературная газета» от 22 марта 1951 г.

<sup>3</sup> «Литературная газета» от 25 марта 1951 г.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> «Литературная газета» от 20 декабря 1952 г.

наивным писателем, что это обстоятельство наполняло меня даже некоторой гордостью. Но очень скоро я понял, что никогда не следует нарочито искать материал [...], а нужно и в пути, и во всех местах, куда ты попадаешь, просто жить [...]»<sup>1</sup>. «Когда жену Куприна спрашивали, часто ли садится Александр Иванович за письменный стол, она отвечала: — Урывками. Иногда по многу месяцев ничего не пишет. — Что же он делает в это время? — Живет»<sup>2</sup>. «Я не раз задумывался над тем, почему я остановился именно на той теме, которой посвящена моя книга, — пишет польский писатель Тадеуш Бреза в предисловии к своему роману «Бронзовые врата». — Это не был сознательный выбор [...] я действовал не преднамеренно. Как же так получилось?»<sup>3</sup>

То, что сказано здесь о писателях, может быть полностью отнесено и к научным работникам если не всех, то многих разновидностей, в том числе и к музыковедам. Чем меньше они будут замыкаться в скорлупу своей узкой специальности, чем дальше будут заплывать, чем глубже нырять в море жизни — тем больше будет у них шансов наткнуться на ту «золотую рыбку», которую мы зовем темой. Ибо темы — это семена, которые забрасывает в нас жизнь, — если мы не закрываем наглухо окна своих рабочих кабинетов. Поэтому так важна для всякого ученого широта его кругозора, богатство его жизненного опыта — включая, разумеется, и опыт чтения (для музыковеда — также слушания музыки и самостоятельного музицирования), наблюдения, мышления. Все выдающиеся деятели в области науки и искусства были людьми необычайно разносторонних знаний и интересов, выходивших далеко за пределы их «узкой» специальности.

Достаточно напомнить классический пример Леонардо да Винчи, который, помимо живописи, скульптуры и архитектуры, занимался также анатомией, физиологией, зоологией, биологией, ботаникой, геологией, географией, топографией, океанографией, космографией, астрономией, акустикой, оптикой, термологией, математикой и другими науками, был автором немаловажных открытий и технических усовершенствований в области гидротехники и военно-

<sup>1</sup> «Новый мир», 1963, № 11, стр. 52.

<sup>2</sup> Ник. Вержбицкий. Встречи с Куприным («Звезда», 1957, стр. 133).

<sup>3</sup> «Новый мир», 1961, № 3, стр. 86.



инженерного дела, изобрел парашют, спасательные пояса, ряд физических приборов и механических приспособлений, конструировал летательные аппараты и т. д.

При этом не следует думать, что подобного рода разносторонность была возможна только в эпоху Возрождения с ее сравнительно еще слабым развитием отдельных отраслей знания; широта интересов — характерная особенность выдающихся людей всех специальностей и всех времен, включая и наши дни.

Знаменитый астроном Гершель был также композитором, дирижером и органистом. Физик Эйнштейн и художник Энгр хорошо играли на скрипке; первый из них утверждал, что Достоевский и музыка дали ему для его работы больше, чем все специальные труды по математике и физике, больше, чем Гаусс. «Пушкин, — замечает Павел Антокольский, — «жил и мыслил», грандиозно много знал, все его творчество было экстенсивно, оно требовало топлива, новых впечатлений, странствий, книг, встреч, языков, споров с людьми, общения с жизнью, с историей, с будущим! Пушкин — передовой человек культуры своего времени, ее разведчик, следопыт, глашатай, пропагандист»<sup>1</sup>. Везде, где бывал Горький, — вспоминает С. Я. Маршак, — «там кипела жизнь, значительная, разнообразная. Там люди говорили о политике, о литературе, о науке, как о самых близких и насущных предметах...»<sup>2</sup>.

Разносторонне образованными людьми с широким кругом интересов были Лист, Антон Рубинштейн, Бузони, Стасов, Асафьев, Яворский. Симфония «Фауст» и соната «После чтения Данте», «Тассо» и «Сонеты Петрарки», «Мазепа» и «Долина Обермана», «Пляска мертвых» и «Битва гуннов», «Обручение» и «Задумавшийся», «Погребальное шествие» и «Лион» убедительно свидетельствуют о месте, какое занимали в жизни их автора философия и религия, политика и социология, литература, живопись, скульптура. Бузони был одним из лучших в мире знатоков «фаустовской» литературы; среди его работ имеются не только статьи о музыке, но и очерки о «Фантастических рассказах» Э. Т. А. Гофмана, об архитектуре, о Бодлере и Эдгаре По. Суждения Стасова и Асафьева о живописи и лите-

ратуре представляют не меньший интерес, чем их высказывания о музыке. Именно эта широта кругозора, обилие ассоциаций, сочность «фона» делали работы выдающихся мыслителей, историков, музыковедов столь богатыми содержанием, ветвистыми, многозначными; беда же многих молодых музыковедов — равно как и молодых пианистов, писателей и т. д. — заключается подчас как раз в чрезмерном профессионализме, оторванности от жизни, недостаточном интересе ко всему, что лежит за пределами их узкой специальности.

«Этих, — говорил с досадой Горький о подобных литераторах, — ничем не удивить. Они, в сущности, не любят литературы [...] Писать-то они еще иногда пишут, а вот читать совсем не умеют»<sup>1</sup>. «...Молодой писатель или поэт входит в жизнь, вооруженный крайне односторонне. Он хорошо знает технологию своего искусства, наизусть читает любимых авторов, классиков и современников, отлично разбирается во всем, что касается литературной алобы дня (здесь взят лучший случай), — но его умственный кругозор крайне ограничен. Внутрилитературные интересы заполнили все его существо»<sup>2</sup>.

Сказанное Антокольским попадает не в бровь, а в глаз и многим молодым музыковедам. Поэтому-то темы, на которые они пишут, кажутся подчас высосанными из пальца, а самые работы нередко так бедны мыслями, так узки и однозначны, что навевают на читателя труднопреодолимую скуку.

Вполне возможно, что все эти рассуждения сильно разочаруют многих читателей. «Все это прекрасно, — скажут они, — и, может быть, верно, но какое отношение имеют эти прописные истины к интересующему нас вопросу? Мало ли людей «живут и мыслят», музицируют и читают книги, а не становятся ни писателями, ни музыковедами! Вы обещали рассказать, как найти тему научной, музыковедческой работы, а вместо этого пустились в разглагольствования насчет того, как надо жить! Взялись вести речь о научном творчестве, а говорите о восприятии литературы, музыки, жизни! Но ведь это разные вещи: одно дело — восприятие, другое — творчество!»

<sup>1</sup> «Знамя», 1947, № 1, стр. 130.

<sup>2</sup> Газета «Литература и искусство» от 27 марта 1943 г.

<sup>1</sup> С. Маршак, цит. статья.

<sup>2</sup> Павел Антокольский, цит. статья.

В том-то и суть, что не разные, во всяком случае — не настолько разные, как обычно думают. Вопреки распространённому заблуждению, между творчеством и восприятием нет непроницаемой перегородки, непроходимой стены; у того и другого — одни истоки, общие корни, одно другому сродни, одно в другое переходит.

Настоящее восприятие — всегда сотворчество, соучастие в том, что видишь, слышишь, о чем читаешь.

Характерный, всем хорошо известный пример — болельщики на футбольном матче. «Когда канатный плясун, — пишет А. Валлон, автор книги «От действия к мысли», — кажется, теряет равновесие, зрителю представляется, что он восстанавливает его сокращением своих мускулов. В момент, когда видишь гимнаста, отделяющегося от трамплина, в груди и в глазах появляется ощущение напряжения и движения»<sup>1</sup>. Индусский раджа из рассказа Мопассана «Шали», смотря на борьбу, «бессознательно проделывал все движения борцов». Художник Петров-Водкин наблюдал происходящее в цирке: «Зритель как бы про себя, но с затратой тех же мускульных напряжений, что и акробат, проделывал захватившее его движение»<sup>2</sup>.

«Изображение человеческого тела в скульптуре [...] основано на том, что человек, смотря на такую картину, сам испытывает определенные мускульные ощущения»<sup>3</sup>. Декарт объясняет особенное впечатление, какое производят певцы, когда берут предельно высокие ноты, тем «сопровождающим усилием», которое бессознательно проделывается в это время слушателями. Еще Сервантес подметил, что все, выражаемое на лице талантливого актера, воспроизводится на лицах зрителей. Зрители поднимались с мест вместе с Мочаловым в знаменитой сцене из «Клары д'Обервиль»<sup>4</sup>, кричали вместе с Сальвини в пятом акте «Отелло»<sup>5</sup>.

«...Каждый пересоздает творение поэта по-своему [...] — утверждал Ибсен. — Творят не только писатели, но и читатели; они — сотоварищи по творчеству...». Горький называл читателя сотрудником, соавтором писателя. Таково же мнение Эренбурга, Цветаевой,

<sup>1</sup> Цит. по статье В. Шкловского «О деянии» («Знамя», 1950, № 11, стр. 189).

<sup>2</sup> К. С. Петров-Водкин. Хлыновск. Л., 1930, стр. 206.

<sup>3</sup> В. Шкловский, назв. статья, стр. 189.

<sup>4</sup> Б. Алперс. Актерское искусство в России, т. I. М.—Л., 1945, стр. 375—376.

<sup>5</sup> А. И. Южин-Сумбатов. Воспоминания, записи, статьи, письма. М.—Л., 1941, стр. 301.

Маршака: «Чтение — прежде всего сотворчество»<sup>1</sup>; «Чтение — творческий процесс; читая роман, читатель проделывает работу, родственную работе писателя: воображением он пополняет то, что имеется в тексте»<sup>2</sup>; «Чтение — творчество, каждый читатель «Комедии» прибавляет к тексту Данте толику себя, да и своего века»<sup>3</sup>; «Читатель [...] становится участником всего, что пережил и переживал поэт [...] Он тоже художник — иначе мы бы не могли разговаривать с ним на языке образов и красок. Литературе так же нужны талантливые читатели, как и талантливые писатели [...] Художник-автор берет на себя только часть работы. Остальное должен дополнить своим воображением художник-читатель»<sup>4</sup>. «О талантливом читателе» — так озаглавлен этот раздел статьи Маршака; «Искусство быть читателем» — гласит заголовок книги Н. Калинина<sup>5</sup>; «Смотреть пьесу тоже есть труд и тоже — умение...» — говорил в одной из своих речей Ф. Н. Плевако<sup>6</sup>.

Наблюдения писателей, художников, актеров подтверждают ученые.

«Таким образом, — пишет доктор медицинских наук П. В. Симонов в статье «Что такое эмоция?», — восприятие художественных произведений предстает перед нами не в виде пассивной «передачи чувств и настроений», а в качестве активной деятельности воспринимающего субъекта [...]. Эта деятельность, как всякая иная, требует определенных знаний и навыков [...]»<sup>7</sup>. «Творческая фантазия необходима не только для создания произведений искусства, но и для их восприятия: мы всегда дополняем, «дорисовываем» в своей фантазии художественные образы искусства, дополняем их своим жизненным опытом» (доктор философских наук Л. Коган)<sup>8</sup>. «Творчество и восприятие творчества — явления одного порядка»

<sup>1</sup> Марина Цветаева. Поэт о критике («День поэзии 1965», стр. 202).

<sup>2</sup> Илья Эренбург. О работе писателя («Знамя», 1953, № 10, стр. 170).

<sup>3</sup> Илья Эренбург. О Данте («Литературная газета» от 30 октября 1965 г.).

<sup>4</sup> С. Маршак. Заметки о мастерстве («Новый мир», 1958, № 7, стр. 197—198).

<sup>5</sup> Н. Калинин. Искусство быть читателем. М., 1962.

<sup>6</sup> Цит. в книге Н. Телешова «Записки писателя». М., 1948, стр. 208.

<sup>7</sup> «Наука и жизнь», 1965, № 5, стр. 64; подчеркнуто автором статьи.

<sup>8</sup> «Известия» от 31 марта 1964 г.

(член-корреспондент Академии медицинских наук проф. Л. Л. Васильев)<sup>1</sup>.

Итак, восприятие есть тоже искусство; оно включает в себя элемент творчества, является как бы его эмбрионом, первоначальной ступенью. С другой стороны, творчество вырастает из восприятия, представляет его высшую ступень, его вершинный результат.

По словам Горького, писатель начинается с читателя; сам Горький с юности и до последних дней жизни был «страстным и непосредственным читателем», он и в шестьдесят лет оставался, «в сущности, тем же юношей, который почти полвека тому назад в казанской пекарне жадно переворачивал страницы белыми от муки пальцами»<sup>2</sup>. Метнер предполагал начать воспоминания о Рахманинове с характеристики Рахманинова-слушателя, считая, что отсюда вырос его композиторский и исполнительский дар<sup>3</sup>.

Но не только чтение книг и слушание музыки образует базу литературного и музыкального творчества; еще важнее «читать» и слушать жизнь.

А. Н. Толстой называл наблюдение «главной частью работы» писателя<sup>4</sup>. Писательский дар, — полагал Флобер, — «заключается в способности видеть»<sup>5</sup>. «Учиться нужно не писать, а видеть. Писать — это следствие», — утверждал Сент-Экзюпери<sup>6</sup>.

Такого же мнения держатся художники: «По-настоящему, прежде всего надо научить глядеть на натуру [...]. Верно увидишь — верно напишешь»; Тициан писал лучше других потому, что «умел лучше глядеть на натуру»<sup>7</sup>. В искусстве, — говорил Роден, — «надо только уметь «видеть»<sup>8</sup>. «...Создавать портрет, — рассказывает Чу-

<sup>1</sup> «Советская культура» от 28 октября 1965 г.

<sup>2</sup> С. Маршак. Жизнь в пути. «Литература и искусство» от 27 марта 1943 г.

<sup>3</sup> Сб. «Воспоминания о Рахманинове», т. 2. М., 1961, стр. 203. См. также статью А. Орловой «Глинка-слушатель» («Советская музыка», 1954, № 6).

<sup>4</sup> А. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 13. М., 1949, стр. 555.

<sup>5</sup> Гюстав Флобер. Письма. М., 1937, стр. 389; подчеркнуто в оригинале.

<sup>6</sup> Антуан де Сент-Экзюпери. Сочинения. М., 1964, стр. 576.

<sup>7</sup> Изабелла Гинзбург. П. П. Чистяков и его педагогическая система. Л.—М., 1940, стр. 109, 134, 135; П. П. Чистяков и В. Е. Савинский. Переписка. Л.—М., 1939, стр. 91.

<sup>8</sup> Сборник «Мастера искусства об искусстве», т. III. М.—Л., 1939, стр. 375.

ковский о Репине, — для него означало: пристально вглядываться в сидящего перед ним человека»<sup>1</sup>.

Когда видение или слышание активизируются, обостряются до предела, когда наблюдения настолько переполняют человека, что ему становится не в состоянии, тогда-то восприятие перерастает в иное качество и возникает творчество.

Репин, вспоминает Чуковский, так «жадно», «всеми порами» воспринимал окружающее, что его буквально распирало от накопившихся впечатлений, и он, если не оказывалось под рукой кисти, карандаша или пера, «хватал из пепельницы папиросный окурок, макал его в чернильницу и на первой же попавшейся бумажке начинал рисовать»<sup>2</sup>.

Теперь, надеюсь, читателю понятно, почему я, выясняя, «как делается научная работа», заговорил вдруг о значении восприятия «литературы, музыки, жизни». Только через развитие восприятия лежит путь к творчеству. Это справедливо по отношению к творчеству не только художественному, но и научному.

В известной сказке Мальчик-с-пальчик с братьями отправляется в столицу пытаться счастья при дворе короля.

«Во время пути Мальчик-с-пальчик бегал взад и вперед, как охотничья собака, всматриваясь во все и изучая все. Ни одной мушки, ни одной травки, ни одного камешка не ускользало от его мышиных глаз. Ежеминутно он останавливал своих братьев, спрашивая объяснения различных вещей: почему пчелы заползают в венчики цветов? почему ласточки задевают крыльями воду в реке? почему бабочки летают зигзагами? На все эти вопросы Петр отвечал смехом, а Павел пожимал плечами [...]

Дорогой они вошли в большой еловый лес, покрывавший гору. С вершины горы доносился стук топора и треск падающих ветвей.

— Меня удивляет, — сказал Мальчик-с-пальчик, — что на вершине этой горы рубят деревья.

— А меня очень удивило бы, если бы ты не удивлялся, — грубо заметил Павел.

— Дитя, можно подумать, что ты никогда не видел дровосеков, — добавил Петр...

<sup>1</sup> Корней Чуковский. Репин. М.—Л., 1945, стр. 22.

<sup>2</sup> Там же, стр. 3, 46; Корней Чуковский. Собрание сочинений, т. 2. М., 1965, стр. 605—606.

— Ну, как бы там ни было, — сказал Мальчик-с-пальчик, — мне хочется все-таки узнать, что делается там наверху.

— Иди, — сказал Павел, — утомляйся без толку, если хочешь; это послужит тебе уроком [...]»

Мальчик-с-пальчик все-таки побежал, вскарабкался на гору и нашел там волшебный топор-саморуб; положив его в мешок, он вернулся к братьям. В дальнейшем он таким же образом стал обладателем чудо-кирки, а заинтересовавшись тем, откуда вытекает попавшийся на пути ручеек, он, несмотря на насмешки братьев, добрался до чудо-скорлупки, из которой бил неиссякаемый источник. С помощью этих волшебных средств Мальчик-с-пальчик, придя в королевский дворец, добился успеха там, где потерпели неудачу его нелюбознательные братья, и получил в награду полцарства и королевскую дочь<sup>1</sup>.

В жизни, конечно, все обстоит несколько иначе, чем в сказках. Но можно с уверенностью сказать, что именно из таких «мальчиков-с-пальчик» и выходят настоящие ученые. Ибо первое свойство настоящего ученого — пыливость, интерес ко всему, «способность удивляться», по выражению известного физика Леопольда Инфельда.

Дочь у удивления и любопытства назвал науку другой знаменитый физик — Луи де Бройль, открывший волновую природу вещества; «Роль любопытства, игр, воображения и интуиции в научном исследовании» — так озаглавлена одна из его статей. «Среди главных безусловных рефлексов, на которых строится высшая нервная деятельность, Иван Петрович Павлов особо выделял «рефлекс исследовательский», «рефлекс на новое», сближающий ученого с ребенком»<sup>2</sup>. У ученого Эроусмита — героя одноименного романа Синклера Льюиса — «была одна черта, без которой не существовала бы наука: неугомонное, пылливое, всюду сующее свой нос, негордое, неромантическое любопытство [...] он обладал одним даром: любознательностью, в силу которой ни одно явление не казалось ему заурядным»<sup>3</sup>. Пушкин корил своих соотечественников за то, что они «ленивы и нелюбопытны»; сам он «читал почти

<sup>1</sup> Эдуард Лабулэ. Волшебные сказки. СПб., 1900, стр. 60—64 и след.

<sup>2</sup> А. Шаров. Языки окружающего мира («Новый мир», 1964, № 4, стр. 148).

<sup>3</sup> Синклер Льюис. Эроусмит. М., 1936, стр. 327, 345.

всегда с пером в руках»<sup>1</sup>. «Исследуй, изучай все, что ни видишь...» — требовал Гоголь от художника<sup>2</sup>. Горький рассказывал В. Катаеву, что «его любимым занятием было присматриваться к людям, угадывать, что они делали раньше, что делают сейчас, что будут делать дальше»<sup>3</sup>. Ильф «всегда интересовался справочниками, каталогами, проспектами; он мог, например, с увлечением знакомиться со списком снаряжения, какое взял с собой в экспедицию на Северный полюс Седов, или запоминал названия пароходов, курсирующих между Ливерпулем и Нью-Йорком, интересуясь всеми подробностями: каково водоизмещение этих судов, какие на них установлены двигатели, каково внутреннее оборудование и т. д.»<sup>4</sup>; идя по улице, «он мог показаться зевакой [...] Все привлекает его внимание. Вот на водосточной трубе налеплены самодельные объявления. Он медленно подходит к трубе, поправляет пенсне и, выпятив крупные губы, прочитывает все, что там написано. Вот он подходит к магазину точной механики. Что ему, в сущности говоря, до точной механики? Но все же он тщательно рассматривает разные приборы, как бы желая их запомнить навсегда [...]. Да, он мог бы показаться зевакой. Но он не был зевакой. Он был тонким и пристальным наблюдателем жизни во всех ее проявлениях, даже самых ничтожных, мелких»<sup>5</sup>. Характерной особенностью Репина была «неутомимая пыливость. Стоило очутиться в «Пенатах» какому-нибудь астроному, механику, химику — и Репин весь вечер не отходил от него, забрасывал его множеством жадных вопросов и почтительно слушал его ученую речь. Путешественников расспрашивал об их путешествиях, хирургов об их операциях. При мне академик Бехтерев излагал в «Пенатах» теорию гипнотизма, и нужно было видеть, с каким упоением слушал его лекцию Репин. Каждую свободную минуту он старался учиться, приобретать новые и новые знания [...] еще в восьмидесятых годах он проштудировал «Беседы по астрономии» Фламариона [...]. Едешь с ним в вагоне, в трамвае, и видишь: с любопытством путешественника, впервые попавшего в нашу страну, вглядывается он в каждого сидящего перед ним человека [...]»<sup>6</sup> Та же черта отличала Мейерхольда: «На улице или в парке он часто подолгу

<sup>1</sup> П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873, стр. 160.

<sup>2</sup> Н. В. Гоголь. Портрет, ч. II.

<sup>3</sup> «Литературная газета» от 25 марта 1951 г.

<sup>4</sup> А. Эрлих. Они работали в газете («Знамя», 1958, № 8, стр. 176—177).

<sup>5</sup> «Литературная газета» от 12 апреля 1947 г.

<sup>6</sup> Корней Чуковский. Собрание сочинений, т. 2, стр. 578, 608.

смотрел на людей, чем-то привлечших его внимание, на стариков, женщин, детей, на животных»<sup>1</sup>. С такой же «жадностью» всматривался в людей, в картины, вслушивался в беседы художников, в наставления актера Маманта Дальского, в рассказы историка Ключевского Шаляпин. «Мой ум и мои пальцы, — пишет одному из друзей юный Лист, — работают, как двое каторжников. Гомер, Библия, Платон, Локк, Байрон, Гюго, Ламартин, Шатобриан, Бетховен, Бах, Гуммель, Моцарт, Вебер — все вокруг меня. Я изучаю их, я думаю о них, я проглатываю их с быстротой огня»<sup>2</sup>. Знаменитый химик С. В. Лебедев, изобретатель синтетического каучука, всегда к чему-нибудь присматривался — «то разбирал на части какой-нибудь цветок, то наблюдал за букашками в траве [...]»<sup>3</sup>. «Этому на камни всегда фартит [...] На удивленье человеку везет», — говорили «простодушные люди» о прославленном русском «горщике» (искателе драгоценных камней) Д. К. Звереве; на самом деле, рассказывает П. П. Бажов, объяснялось это не «везеньем», а неутомимой поисковой наблюдательностью Зверева: «он с работы, с разведок неизменно приносил в котомке немало камешков, не имевших рыночной ценности. Это были «знаки», «следки», «проводнички», «приметливые галечки», «припасы», по которым неграмотный геолог, как некогда звали Зверева, разбирался в месторождении не хуже тех, кто был вооружен подлинным научным знанием и даже геологической картой»<sup>4</sup>. А вот как описывает журналист Б. Скворцов свое знакомство с замечательным узбекским изобретателем Г. С. Сабировым — человеком, «который не может пройти мимо того, чего не знает, не узнав и не поняв этого»: «Я был в командировке в Фергане, на заводе азотных удобрений, и в обеденный перерыв заглянул в заводской буфет. Положил на столик фотоаппарат с максутовским телеобъективом, этакой массивной трубой, и отошел к прилавку. А когда вернулся к столику, мой аппарат вертел в руках высокий полный мужчина с депутатским значком на лацкане пиджака. — Это что такое? — спросил он. — Телеобъектив? Какое фокусное расстояние? Полметра? Вот так штука! Можно отвинтить, изнутри заглянуть?»<sup>5</sup>.

Пушкин и Ильф, Репин и Мейерхольд, великий ученый Лебедев и неграмотный горщик Зверев — какие

<sup>1</sup> Сб. «Встречи с Мейерхольдом», стр. 433.

<sup>2</sup> Цит. по книге Я. Мильштейна «Ф. Лист», т. I. М., 1956, стр. 104.

<sup>3</sup> А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки, [т. II]. Л.—М., 1945, стр. 96.

<sup>4</sup> «Литература и искусство» от 6 февраля 1943 г.

<sup>5</sup> «Неделя», 1966, № 5.

разные люди, разные по времени, по профессии, по мировоззрению, по масштабам дарования! И как они тем не менее похожи друг на друга в одном — в неумейной пытливости — характерной примете всякого творческого ума!

Накопленные наблюдения образуют тот умственный резервуар, «склад материалов», без которого невозможно никакая творческая работа.

«У каждого из нас, — пишет известная китайская писательница Дин Лин, — должен быть своего рода «ящичек», куда мы собираем все ценные наблюдения и знания [...] Мы должны [...] накапливать полученные впечатления и складывать все это в наш «ящичек»<sup>1</sup>. Все увиденное Мейерхольдом «на улице или в парке» «откладывалось в его памяти, откуда он черпал то, что было нужно в тот или иной момент»<sup>2</sup>.

Эти-то, по выражению Бориса Горбатова, «закрома» памяти легли в основу литературной карьеры некоторых «бывалых людей». Таковыми же «ящичками», писательскими «сберкассами» (Борис Чирков) были и знаменитые записные книжки Гоголя, Чехова, Ильфа.

Тут, однако, иной читатель, вероятно, снова теряет терпение. «Согласен, — скажет он, — что творчество базируется на восприятии, требует предвзвешенного накопления нужных наблюдений и знаний. Ясно, что писатели, художники, актеры не могут обойтись без наблюдений над людьми; понятно, что давали горщику Звереву камешки-«следки», Шаляпину, игравшему Ивана Грозного и Бориса Годунова, — рассказы Ключевского о Смутном времени. Но зачем тратить внимание без разбору на все, что попадает на глаза, — на приборы в магазинной витрине, на объявления на водосточной трубе? Что за дело было Репину до Фламариона и Бехтерева или химику Лебедеву до букашек в траве? Какой прок от такой «любопытности»?

На первый взгляд это рассуждение может показаться убедительным; может быть, в самом деле «сторонние» увлечения Репина или Лебедева — не более чем безобидные мании выдающихся людей, мании, не имеющие никакого отношения к их успехам в своей спе-

<sup>1</sup> «Новый мир», 1954, № 5, стр. 253—254.

<sup>2</sup> Сб. «Встречи с Мейерхольдом», стр. 433.

циальности? Нет, это не так. В действительности для настоящего ученого, как и для настоящего художника, писателя, актера, нет «неинтересных» вещей, «не имеющих отношения к его специальности», ему интересно все, потому что все может послужить толчком к научному или художественному открытию. Нельзя заранее сказать, откуда именно придет этот толчок, эта свежая, оригинальная мысль, плодотворная идея, эта тема работы: здесь возможны самые большие неожиданности. И чаще всего это происходит на стыке данной специальной сферы мышления с какой-то другой, нередко весьма далекой областью культуры и жизни, не имеющей, казалось бы, никаких точек соприкосновения с первой.

Всем известно легендарное яблоко, падение которого навело Ньютона на мысль о законе всемирного тяготения. Правда, рассказ этот подвергается известным сомнениям; но вот другие, абсолютно достоверные факты из истории науки. Одно из крупнейших математических открытий Кеплера было подсказано ему случайным взглядом, брошенным... на бочки для вина; знаменитый трактат немецкого ученого так и называется: «Новая стереометрия винных бочек, преимущественно австрийских, как имеющих самую выгодную форму и исключительно удобное применение для них кубической линейки». Правильное решение проблемы гидравлического удара, загадка которого долго волновала практиков и теоретиков гидромеханики и являлась причиной многих аварий с человеческими жертвами, было впервые в мире найдено Н. Е. Жуковским, когда однажды на его глазах его кучер Прохор вышиб пробку из бутылки, ударив ее доньшком о ладонь левой руки: «Жуковский, увидя это, остолбенел [...] — Пстой, пстой, Прохор! — бормотал он. — Как же так! Ты бьешь по доньшку, а вылетает пробка! Выбивает пробку не сам удар, а отраженная волна!.. Понял! Теперь всё понял! В московском водопроводе трубы рвутся волной, отраженной от быстро закрытого крана, стоящего на пути течения жидкости»<sup>1</sup>. Обратив внимание на плесень, покрывшую сосуды, Флеминг открыл пенициллин; еще раньше он таким же образом — присмотревшись к тому, что происходит вокруг упавшей капли слезы, — открыл лизоцим. Академик Х. С. Коштыянец рассказывал автору этих строк, что на одно из его открытий его натолкнул...

<sup>1</sup> Академик А. Микулин. Отец русской авиации («Знамя», 1951, № 7, стр. 136).

увиденный им на улице причудливый орнамент дамской шляпки. Известно, что идею «Боярыни Морозовой» подала Сурикову ворона на снегу. «Ревизор», «Мертвые души», «Шинель» Гоголя, «Воскресение», «Живой труп» Толстого выросли из прочитанных газетных заметок или из услышанных анекдотических былей и небылиц<sup>1</sup>.

Конечно, все эти находки и открытия явились не просто результатом того, что авторы их смотрели во все стороны, куда глаза глядят, в надежде на «авось», на то, чтобы случайно наткнуться на «золотоносную жилу». Смотреть, просто смотреть — мало; чтобы увидеть, «надо обладать кой-чем побольше пары глаз»<sup>2</sup>. Тысячи людей «видели» падающие яблоки и пробку, вышибаемую ударом о дно бутылки, плесень и камешки, какие приносил в котомке Зверев, простую старушку, увековеченную впоследствии Рембрандтом, и лондонские туманы, дамские шляпы и ворон на снегу, но никто не увидел в них того, что увидели Ньютон и Жуковский, Флеминг и Зверев, Рембрандт и Тернер, Суриков и Коштыянец. Чтобы увидеть во «вполне обычных явлениях»<sup>3</sup> то, что увидели в них эти замечательные люди, нужно было, во-первых, быть подготовленным к пониманию увиденного через посредство знаний и размышлений в своей специальной области; во-вторых, уметь видеть, обладать тем, что Бажов называл «глазом с крючком» и «ухом с прихваткой»<sup>4</sup>, быть наделенным природной или развитой наблюдательностью, способностью обнаруживать «удивительное рядом» в привычном, в том, мимо чего люди проходят, не замечая<sup>5</sup>; в-третьих, уметь думать, со-

<sup>1</sup> См. об этом в книге Е. Добина «Жизненный материал и художественный сюжет». Л., 1956.

<sup>2</sup> Н. Мясковский. Н. Метнер («Музыка», 1913, № 119, стр. 155).

<sup>3</sup> Андрэ Моруа. Жизнь Александра Флеминга. М., 1961, стр. 123.

<sup>4</sup> П. Бажов. Малахитовая шкатулка. М., 1944, стр. 279—280 «У меня проклятое зрение, — говорил художник Серов, — я вижу всякую мелочь, каждую пору на теле» (Н. П. Ульянов. Мои встречи. М., 1959, стр. 46).

<sup>5</sup> «Ведь не только, чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только заметить факт, нужно тоже в своем роде художника. Для иного наблюдателя все явления жизни [...] до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит». А «проследите иной даже вовсе и не такой

поставлять, улавливать сходства и связи между самыми, казалось бы, разнородными, далекими друг от друга явлениями. «Только думающие глаза способны видеть»<sup>1</sup>. В этом отношении научное «озарение», нахождение ведущей мысли, темы напоминает изобретение композитором мелодии, как его описывает А. Г. Рубинштейн, уподобляющий его искре, вспыхивающей от трения спички о спичечную коробку. В науке «искра» вспыхивает от «трения» подготовленного ума исследователя об окружающую действительность; но надо, чтобы «спичка» имела в своей головке «фосфор», а не была простой деревянной щепочкой.

Итак, «искра», догадка сверкнула — значит, тема найдена? Нет, такой вывод преждевременен. Блеснувшая мысль — еще только кандидатка в темы, она может стать, а может и не стать таковой, заглохнуть без дальнейшего развития, или остаться достойным внимания, но изолированным тезисом, афоризмом, или, наконец, сделаться эмбрионом какой-нибудь будущей темы, которая когда-нибудь, когда придет время, даст ростки (учитывая такую возможность, нужно непременно записывать все такие возникающие в процессе жизни и работы мысли). Решающую роль для определения того, является ли сверкнувшая мысль действительно искомой темой предполагаемой научной работы, играет «поведение» кандидатки, способность данной «искры» разгореться в «солнце», стать центром, ядром некоей «солнечной системы». Настоящая тема обладает свойством притягивать к себе материал, необходимый для построения такой «системы», обрастать сопутствующими «планетами» — подтверждающими фактами, дополнительными соображениями, развивающими основной тезис. Это словно бы самопроизвольное скопление материала вокруг центрального «шарика», некоего стержня, на который «сами собой» наматываются все новые и новые наблюдения и мысли — характерный признак всякого начавшегося творческого процесса.

яркий на первый взгляд факт действительной жизни — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира» (Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1876 год. Полное собрание сочинений, изд. 4, т. 10. СПб., 1891, стр. 330).

<sup>1</sup> А. Микулин, цит. статья, стр. 136—137.

«Когда точка, требующая рационализации, изменения, введения чего-то нового, найдена, замечена, осознана и как бы засела в сознании изобретателя, начинается своеобразный процесс стягивания к этой точке и вбирания в нее самых различных наблюдений и всевозможных знаний, которые приходят ему на ум; все эти наблюдения и факты как бы примеряются к центральной точке и соотносятся с задачей, владеющей мыслью изобретателя, и в голове его возникает множество иногда самых неожиданных сопоставлений»<sup>1</sup>.

Так же описывают этот процесс писатели. «Творческий процесс похож на кристаллизацию, когда из насыщенного раствора (этот раствор можно сравнить с запасом наблюдений и мыслей, накопленных писателем) образуется прозрачный, сверкающий всеми цветами спектра и крепкий, как сталь, кристалл»<sup>2</sup>. «В какой-то момент писатель особенно остро воспринимает какое-то реальное происшествие или человека; воспринятое явление и настроенность наблюдателя, так сказать, смыкаются, подобно двум клеткам, которые, соединившись, образуют зачаточную точку творчества. К этой зачаточной точке притягиваются подходящие впечатления или воздействия, хранившиеся в подсознании; так продолжается, пока зародыш не вырастет до таких размеров, что уже настойчиво требует выражения, и тогда писатель начинает освобождать себя с помощью написанных слов»<sup>3</sup>. Т. Бреза в цитированном уже предисловии к роману «Бронзовые врата» рассказывает, как он постепенно, сам того не замечая, почему-то охотнее записывал все, что относилось к области моих позднейших интересов. Да, охотнее, гораздо охотнее, а потом уже — исключительно»<sup>4</sup>. В жизни Ведерникова — героя романа Всеволода Кочетова «Молодость с нами» — «наступали такие времена, когда в мозгу зарождалось нечто новое, и в такие времена все его силы, все, что в нем было — воля, желания, знания — все начинало вращаться вокруг зародыша нового. Было это похоже на то, будто в его мозг, как в раковину жемчужницы, попадала песчинка, все лучшее, что было в мозгу, устремлялось к раздражителю, к этой песчинке, и она обрастала драгоценным составом, превращаясь с течением времени в жемчужину»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> С. Л. Рубинштейн. Основы общей психологии, изд. 2. М., 1946, стр. 576.

<sup>2</sup> Константин Паустовский. Поэзия прозы («Знамя», 1953, № 9, стр. 170).

<sup>3</sup> Джон Голсуорси. Создание характера в литературе («Иностранная литература», 1962, № 7, стр. 193—194).

<sup>4</sup> «Новый мир», 1961, № 3, стр. 86.

<sup>5</sup> «Звезда», 1954, № 11, стр. 8.

По тем же законам работает мозг актера, ученого, политического деятеля. «И когда эта истина начинает постепенно формироваться, тут и образуется твердь в той туманности, из которой в конце концов возникает планета — произведение искусства»<sup>1</sup>. Вспомнивая В. И. Ленина, А. В. Луначарский рассказывал, что «небольшое известие, суммарные данные того, что делается в стране, давали ему повод к замечательным обобщениям [...] И мы чувствовали, как в его необыкновенном мозгу каждая мелочь представляется центром, вокруг которого собирается целый ряд всевозможных идей»<sup>2</sup>.

Такой умственный «стержень», «шарик», ядро, улучшающее огромную силу притяжения, развивающее вокруг себя мощные центростремительные тенденции, — это и есть искомая тема научной работы; а разрастающаяся вокруг нее «солнечная система» есть — в проекции — сама эта работа. Вначале, как мы видели, формирование этой «системы» идет стихийно, самоотечком; но довести этот процесс тем же способом до конца, до результата невозможно. Самоотечком такая «система» не создается; нужно уметь ее построить.

Как это сделать — об этом пойдет речь в следующей главе.

## Глава вторая

### КАК СОБИРАТЬ И СИСТЕМАТИЗИРОВАТЬ МАТЕРИАЛ

Итак, первый этап пройден — тема найдена. Теперь можно приступать ко второму этапу — к собиранию и систематизации материала.

Конечно, это деление условно. В действительности эти два этапа взаимопереплетаются, накладываются один на другой: часть материала накапливается еще во время поисков темы; с другой стороны, в процессе собирания материалов для данной работы нередко начинают уже намечаться, «прорезаться» также темы

<sup>1</sup> С. М. Михоэлс. Статьи, беседы, речи. М., 1965, стр. 313

<sup>2</sup> «Литературная газета» от 10 марта 1960 г.

дальнейших исследований, других, будущих работ. Поэтому, собирая материалы для избранной темы, не следует пренебрегать и тем, что не имеет к ней прямого отношения; нужно по-прежнему брать на заметку все, что покажется интересным: не понадобится для данной работы — пригодится для следующей.

Тем не менее есть все-таки разница между названными двумя этапами работы. Характер ее изменяется: из обращенного вовне, экстенсивного, центробежного он становится обращенным вовнутрь, интенсивным, центростремительным. Это не значит, что круг наблюдений сужается и ограничивается отныне исключительно той областью, в которой ведется исследование. После того, как тема определилась, область эта, естественно, привлекает особо пристальное внимание исследователя; но и то, что находится за ее пределами, по-прежнему таит возможность многообещающих находок и не должно поэтому уходить из поля зрения. Только собирание материалов перестает быть «нащупывающим», бессистемным, приобретает частью бессознательную, частью сознательную целеустремленность; «твои наблюдения и интересы как-то специализируются»<sup>1</sup>, сосредоточиваются вокруг определившегося «шарика», наматываются на проступивший «стержень», притягиваются к нему, как к магниту.

Целеустремленное собирание материала следует начинать с планомерного изучения по возможности всей или, по крайней мере, основной, важнейшей литературы, посвященной той области музыки, к которой относится избранная тема. Это необходимо хотя бы для того, чтобы избежать «открытия» уже открытых истин или, еще хуже, таких «истин», несостоятельность которых давно доказана. Нужно убедиться, что выдвигаемые положения не встречались в специальной литературе, либо, если встречались, то в недостаточно развитой форме, позволяющей уточнить, усовершенствовать их формулировку или подкрепить, обогатить их ценными новыми данными; если же положения эти, паче чаяния, не только встречались, но и опровергались, — нужно удостовериться в необуздатель-

<sup>1</sup> Т. Бреза, цит. статья.



ности упомянутых опровержений, в возможности обобщенной полемики с ними.

Но для того, чтобы указанную литературу изучить, надо сначала узнать, какие существуют работы по данному вопросу, и составить библиографический список нужных книг и статей. Такой список — с точным обозначением имени (или инициалов) и фамилии автора, названия его работы (на языке подлинника) и так называемых выходных данных (название издательства, город и год издания) — займет место в конце готовой работы, на последних ее страницах; но составлен, написан он должен быть в начале, раньше всего остального.

Штудирова специальную литературу, ни в коем случае не следует, как поступают неопытные в научной работе люди, заносить выписки отсюда в тетради — ни в одну общую, ни в отдельные для каждой прочитанной книги; не следует делать этого и ни с каким другим собираемым материалом. Такой метод крайне нецелесообразен, в особенности если собранный материал обширен (а возможен ли солидный научный труд, не опирающийся на обширный материал?): нужное тонет в ворохе записанного, забывается, а если и вспомнится, то, чтобы его отыскать, приходится каждый раз заново листать и просматривать целую толстую тетрадь (а то и несколько таковых); на это уходит столько лишнего времени и труда, что иссякнет самое стойкое терпение. Поэтому следует пользоваться не «тетрадным», а карточным методом записи: заносить каждый факт, наблюдение, мысль, сравнение, цитату на отдельную карточку или листок бумаги, точно указывая тут же (внизу или на оборотной стороне листка), откуда взят данный факт или заимствована цитата.

В последнем случае, то есть когда речь идет о цитате, необходимо оформлять карточку с особой тщательностью: выписать цитируемое место точно, не в пересказе своими словами, по возможности избегать пропусков или ясно обозначать их (например, многоточиями в прямых скобках или из пяти точек — в отличие от авторских многоточий в цитируемом тексте, обозначаемых тремя точками), точно и полно указывать при каждой цитате (внизу или на обороте карточки) ее источник (автора, название книги или статьи, выход-

ные данные, страницу; если цитата переходит с одной страницы на другую — отметить в тексте косой чертой или каким-либо иным знаком место перехода<sup>1</sup>.

Говоря о цитатах, следует попутно предостеречь от того, чтобы приписывать цитируемую мысль не ее автору, а тому, кто ее повторил или пересказал своими словами, а также от того, чтобы оформлять в качестве цитат общеизвестные истины. Так, например, в одной работе мне встретилось такое место:

«Режиссер Горчаков, профессор Государственного института театрального искусства, определяет реализм, «как стремление раскрыть действительную жизнь в ее наиболее существенных типичных проявлениях. Художник-реалист отбрасывает мелочи, выбирает из жизни главное, нужное ему, важное, типичное [...]» (Н. Горчаков — «Беседа о режиссуре»).

В другой работе автор пишет:

«С. М. Волконский говорит: «Движение человека в жизни состоит из чередования напряжений и ослаблений мышц».

Ясно, что обе ссылки — на Горчакова и Волконского — неуместны, ибо в первом случае излагается определение реализма, данное не Горчаковым, задолго до него и лишь пересказанное им, а во втором случае речь идет об общеизвестной истине, не нуждающейся ни в каких ссылках.

В отличие от цитат собственные мысли и наблюдения автора будущей работы могут записываться сокращенно, в приблизительных выражениях, с применением условных обозначений и т. п.; в этих случаях достаточно бывает намек, понятного автору, способного вызвать у него нужное воспоминание, литературную же отделку формулировки можно отложить на потом — на этап писания работы.

Карточный способ записи облегчает не только нахождение нужного материала, но и, что еще важнее, его систематизацию. Дело в том, что тема, по мере углубления в нее, разрастается, «почкуется», дает начало ряду подтем, тяготеющих к ней, как планеты к солнцу; в свою очередь каждая из этих подтем образует свою «малую солнечную систему», становится центром притяжения частного материала, входящего необходимым

<sup>1</sup> Это нужно потому, что при окончательном редактировании работы может понадобиться не вся цитата, а только ее часть, относящаяся на одну из отмеченных при выписывании страниц.

звеном в общую, «большую» систему. Разработка темы и состоит в создании «цепочки» таких частных систем, то есть промежуточных положений, составляющих в совокупности логическое последование необходимых и достаточных доказательств главного тезиса, основной мысли (или основных мыслей) всей работы в целом.

Эти-то подтемы (а иногда и подподтемы) должны быть положены в основу систематизации материала. Он должен группироваться не по источникам, а по подтемам, не по происхождению, а по назначению, по мыслям, по положениям, которые он призван подкреплять в качестве доказательства или иллюстрации, — «отбирая и соединяя в одну рубрику однородный материал», как говорит Роже Мартен дю Гар<sup>1</sup>.

Делается это так. Когда работающий замечает, что одна из его «частных» мыслей начинает обрастать своим материалом, что ряд фактов, наблюдений, цитат начинает «работать на нее», тогда он изымает запись этой мысли из общей груды карточек, переписывает данный частный тезис на заглавную сторону сложенного пополам листка бумаги или картона и принимается складывать в образовавшуюся «папку» все листки, на которых записано что-либо тяготеющее к этому «малому центру», входящее в его автономную область.

При такой группировке данные, почерпнутые из одного источника, сплошь и рядом оказываются в разных папках; приходится иной раз даже рассекать на части одну и ту же цитату, размещая ее фрагменты на разных карточках (с неизменным, однако, повторением на каждой из них «выходных данных»), в разных папках. С другой стороны, в одну папку попадают материалы, заимствованные не только из разных литературных источников, но и из самых различных областей культуры и жизни, нередко весьма, казалось бы, далеких от объекта исследования. Пусть это не смущает автора и не побуждает его отвергать «с порога» подобные материалы. Только узколюбые «гелертеры», обыватели от науки боятся вторжения «иностранного» и особенно «житейского» материала в их цеховую специальность, полагая, что такое вторжение

<sup>1</sup> «Иностранная литература», 1956, № 12, стр. 89; разрядка моя.

инкобы профанирует «высокую науку». В действительности, как было уже показано в первой главе, именно смелое сопоставление «высокого» и «низкого», фактов самого разнородного происхождения, «всякой всячины», как выражался Герцен<sup>1</sup>, характерно для мышления творческих умов в науке, обогащает их работы, придает свежесть аргументации и выводам, проливает подчас неожиданный свет на узкоспециальные проблемы.

Подобный подход плодотворен не только там, где речь идет об исключительных явлениях, о корифеях науки, но и в научной работе любого масштаба и специальности. Сошлюсь в качестве примера на свой собственный опыт. В моей книге «У врат мастерства» вторая глава посвящена доказательству того, что ясное видение (у музыканта — слышание) цели — необходимая предпосылка успеха в работе пианиста. При обосновании этого положения мною использованы труды, письма, дневники и другие высказывания не только пианистов, но и скрипачей, певцов, композиторов, музыковедов, актеров, художников, писателей, психологов, физиологов, юристов, авиаконструкторов, экономистов и политических деятелей, множество книг, газетных и журнальных статей по вопросам фортепианного и вокального исполнительства, скрипичной и вокальной педагогики, театрального и изобразительного искусства, литературоведения и эстетики, психологии и рефлексологии, физиологии и общей педагогики, экономики и промышленного производства, мемуарная литература, художественные произведения; читатель встретит там факты из области спортивных состязаний по бегу и плаванию, детских игр, домашнего хозяйства, французские поговорки и т. д. Столь же разнородными ссылками и примерами изобилуют также следующие (третья и четвертая) главы названной книги. И в первой главе настоящей работы, как мог убедиться читатель, наряду с трудами музыковедов, театроведов, литературоведов и ученых других — самых различных — специальностей, упоминается еще множество композиторов, музыкантов-исполнителей, актеров, писателей, художников, изобретателей, юристов, и рассуждения или факты творческой биографии физиологов и психологов, философов и математиков, физиков и химиков соседствуют с разговорами о бочках и бутылках, о ворах и спичках, о рыбаках и дамских шляпках, с притчами и волшебными сказками.

<sup>1</sup> Напомню амплитуду одного из его сопоставлений: «звезды, камни, деревья, вы, я...».

«Автономных» объединений карточек становится постепенно все больше и больше, пока, наконец, основная масса одиночных листков не окажется распределенной по соответствующим папкам. При этом иногда возникают затруднения с определением «подданства» некоторых карточек: может оказаться, что они «тяготеют» одновременно к двум или трем «областным центрам». В таких случаях лучше всего не полениться изготовить два или три экземпляра «сомнительной» карточки и разложить их во все соответствующие папки, отложив на потом окончательный выбор места ее нахождения.

Закончив вчерне распределение материала по папкам, можно переходить к третьему этапу — к изложению результатов исследования.

### Глава третья

#### КАК СТРОИТЬ ИЗЛОЖЕНИЕ

Выучек — две, одна — лыко драть, другая — лапти плести. Лыко драть — значит копить материал, уметь видеть, слышать [...] Лапти плести — уметь расположить материал так, чтобы всякая мелочь на месте была, а лишнего — ничего, чтоб все било и в нос, и в глаз, и в лоб читателя. Вот это и есть — техническая, литературная выучка и дается она — с трудом, как всякая выучка...

Горький

Тогда блажен, кто крепко словом правит  
И держит мысль на привязи свою...

Пушкин

Люди, не имеющие опыта научной работы, нередко полагают, что изложить ее результаты — дело несложное: коль скоро вопрос изучен и выводы сделаны — садись за стол и пиши, как пишется, не мудрствуя лукаво над тем, как выразить свою мысль. Думать так — значит уподобляться тому персонажу из романа Г. Ф. Квитки-Основьяненко «Пан Халявский», которому «казалось странно, к чему так говорить, чтобы понимали мною говоримое? Писать не как мысль идет,

и подкладывать слово к слову, как куски жареного гуся на блюдо, чтобы все было у места, делало вид и понятно было для другого? [...] Отзвонил, да и с колокольни прочь; пусть другие разбирают, о чем звон был: за здравие или за упокой? Так и тут [...] Разбирай другой, что к чему, а я вдвойне не обязан трудиться, чтобы писать или говорить и притом еще думать»<sup>1</sup>.

Увы! Писать, «как мысль идет», не думая, не трудясь над формой изложения, не «подкладывая» одно к другому так, «чтобы все было у места», — значит мешать содержанию работы дойти до читателей, лишать его убедительности, делать плохо или совсем не видным — как неразличим кислород в «форме» воды, обречать подчас ценные наблюдения, выводы, открытия на участь бальзаковского «неведомого шедевра». Что писалось легко, то, как правило, читается, воспринимается трудно. «Помните, — предупреждает Леонид Леонов, — все, что дается легко, без труда, представляет собой весьма сомнительные ценности»<sup>2</sup>. «Только у ничтожеств, у дилетантов слова бьют ключом, лишь у тех, кто быстро удовлетворяется, кому не дано знание, кто не живет под гнетом и властью таланта»<sup>3</sup>.

И наоборот: что читается легко, то по большей части писалось «с огромным напряжением» (Толстой). «Я заметил, — рассказывает К. А. Федин, — что, как правило, лучших успехов (среди студентов Литературного института имени Горького. — Г. К.) достигали те, кто писал трудно, а не те, кто писал легко»<sup>4</sup>. Не обманывайтесь прозрачностью изложения, отличающей крупных мастеров, легкостью, с которой читается написанное ими: за нею стоит большой и упорный труд. «Как трудно быть легким!» — восклицал Моцарт. «Мне захотелось, — признавался Горький, — описать одно из обычных явлений советской жизни [...] Я пробовал это писать девять раз, и у меня ничего не вышло»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Сборник «Русские повести XIX века 20-х—30-х годов», т. II. М.—Л., 1950, стр. 304.

<sup>2</sup> «Октябрь», 1956, № 3, стр. 171.

<sup>3</sup> Томас Манн. Новеллы. М., 1956, стр. 176.

<sup>4</sup> «Литературная газета» от 25 марта 1951 г.

<sup>5</sup> М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26. М., 1953, стр. 62.

И пусть не говорят, что это касается только писателей и других литераторов-профессионалов. Пишущий о музыке, о науке или о чем бы то ни было еще — тоже литератор: его единственное орудие — слово, он работает и воздействует на читателя только им. Естественно, что он должен владеть своим орудием, быть мастером слова, мастером литературного изложения. Вот почему музыковеду необходимо, помимо всего прочего, научиться писать, научиться хорошо излагать свои мысли. А учиться этому лучше всего у признанных старшин «словесного цеха» — у больших писателей. Недаром академик Л. Д. Шевяков обращает внимание молодых ученых, работающих над кандидатской диссертацией, на «необходимость тщательной работы над литературным стилем диссертации» и советует им «ознакомиться с фотографиями рукописей Пушкина, где бесконечные поправки и перечеркивания указывают на кропотливую работу над стилем», а также с примерами «упорнейшей работы над стилем» Флобера и других великих писателей; правда, оговаривает академик, «для научной рукописи такой гипертрофированной тщательности, разумеется, не требуется, но работать над литературным стилем обязательно нужно. Иного пути получить хороший текст нет»<sup>1</sup>.

Итак, изложение научной работы требует особого умения, литературного мастерства, во многом схожего с тем, каким обладают или, во всяком случае, должны обладать писатели. В чем же состоит это умение?

Прежде всего — в надлежащей подготовке к писанию в собственном смысле этого слова, в организованном проведении той «предварительной стадии», когда у писателя возникает общий замысел и он определяет соотношение его частей»<sup>2</sup>. «Часто у нас, — убеждал молодых писателей Борис Горбатов, — говоря о мастерстве писателя, имеют в виду главным образом работу над словом, над образом, над эпитетом, точно все мастерство писателя состоит в том, чтобы написать хорошую фразу. Между тем этап создания книги еще до письменного стола, на мой взгляд, есть этап

куда более решающий [...] Процесс обдумывания будущей книги есть необыкновенно важный процесс. Собственно, в этот период и решается: получится книга или не получится»<sup>1</sup>.

Характеризуя эту «важнейшую», «решающую» стадию творческого процесса, многие писатели сравнивают ее с работой строителя. «Постройкой сочинения» называл литературное творчество Гоголь<sup>2</sup>; «Постройка рассказа» — озаглавил цикл своих «писем о рассказе» Сергей Антонов<sup>3</sup>. «С ранних лет, — пишет Ромен Роллан в послесловии к «Жану Кристофу», — я развил в себе [...], — да это и было у меня в крови, — потребность и любовь к прочной постройке. Я принадлежу к старой породе бургундских строителей»<sup>4</sup>. Роже Мартен дю Гар с благодарностью вспоминал своего лицейского преподавателя, который отучил его «слепо доверяться легкости своего пера, которая раньше всегда соблазняла меня», «воспитал во мне убеждение, что все написанное, будь это даже простое школьное сочинение, должно обладать теми же свойствами, что и законченное здание», «открыл мне, что [...] есть глубокое сходство между работой писателя и работой архитектора или инженера», и привил ту «конструкторскую манию», которая «часто вызывала насмешки моих лучших друзей»<sup>5</sup>. «Хорошую вещь, — утверждал Джек Лондон, — не вытянешь из чернильницы; ее складывают осторожно, придирчиво, по кирпичику — как хороший дом». «Начинаешь, — вторит Борис Горбатов, — еще только в мозгу своем — организовывать, строить будущую книгу [...], как дом из строительного материала»<sup>6</sup>. По словам критика Веры Смирновой, стихи Маршака «сделаны [...], как строят дом, как разбивают сад, в них все слова [...] поставлены каждое на свое место»<sup>7</sup>.

Как же строится литературное «здание»? Так же, как и всякое здание, — по четкому, тщательно продуманному предварительному плану. «Все зависит

<sup>1</sup> «Литературная газета» от 25 марта 1951 г.

<sup>2</sup> Н. В. Гоголь. «Выбранные места из переписки с друзьями».

<sup>3</sup> См. «Литературную газету» от 11 октября 1960 г.

<sup>4</sup> Ромен Роллан. Собрание сочинений, т. V. Л., 1931, стр. 328.

<sup>5</sup> «Иностранная литература», 1956, № 12, стр. 89.

<sup>6</sup> «Литературная газета» от 25 марта 1951 г.

<sup>7</sup> «Комсомольская правда» от 14 ноября 1947 г.

<sup>1</sup> «Вестник высшей школы», 1948, № 3, стр. 23; разрядка автора.

<sup>2</sup> Роже Мартен дю Гар. Воспоминания. «Иностранная литература», 1956, № 12, стр. 89.

от плана»<sup>1</sup>. «...Я стою за план, — говорил в цитированном уже выступлении Борис Горбатов. — Я знаю, что наши классики никогда без плана не работали. Я не побоюсь употребить — на этом этапе — слово «схема». Да, надо построить схему, чертеж будущей книги»<sup>2</sup>. Такого же мнения держался Горький: «когда пишешь очерк, — советовал он, — нужно иметь какой-то чертеж, ясно представлять себе форму того, что хочешь сделать». «К сожалению, — добавляет, приводя этот совет, Борис Галин, — мы в своей работе часто забываем о значении чертежа, формы и, перегруженные впечатлениями бытия, начинаем мять материал [...] Вот тогда-то и получается, что очеркист не только не овладевает фактами, а скорее другое — оказывает материалу наименьшее сопротивление»<sup>3</sup>. Вспоминая своего уже упоминавшегося преподавателя, причувшего его составлять предварительный план сочинения «с четкими, нумерованными разделами», Роже Мартен дю Гар пишет: «Это принесло мне больше пользы, чем все остальное. Таким образом я научился последовательно мыслить, излагать заданную тему [...] у меня выработалось столь необходимое писателю чувство композиции [...] я научился более строгому и точному суждению, научился владеть своими мыслями»<sup>4</sup>. Ромен Роллан называл «нелепым» утверждение тех критиков, «которые воображают, что я начал «Жана Кристофа» наудачу, без всякого плана [...] Никогда я не начал бы произведения, не упрочив заранее его фундамента и не определив всех его основных очертаний»<sup>5</sup>. Пушкин в «Домике в Коломне» воспел умение «держатъ мысль на привязи», подчинив ее развитие строгому плану:

Как весело стихи свои вести

Под цифрами, в порядке, строй за строим,

Не позволять им в сторону брести,

Как войску, в пух рассыпанному боем!

<sup>1</sup> Гюстав Флобер. Собрание сочинений в десяти томах, т. VII. М., 1937, стр. 344; подчеркнуто автором.

<sup>2</sup> «Литературная газета» от 25 марта 1951 г.

<sup>3</sup> «Литературная газета» от 12 августа 1954 г.

<sup>4</sup> «Иностранная литература», 1956 г., № 12, стр. 89.

<sup>5</sup> Ромен Роллан. Собрание сочинений, т. V. Л., 1931, стр. 328—329.

Именно на пример Пушкина, «который так долго обдумывал планы своих сочинений», ссылаясь Чернышевский, доказывая, что часы, отданные обдумыванию плана, «принесут более пользы достоинству произведения, нежели целые месяцы неусыпной работы над улучшением и исправлением вылившегося уже на бумагу произведения [...] В этом внимательном, продолжительном, недоверчивом обдумывании плана [своих поэм Пушкиным] заключается, по нашему мнению, драгоценный урок для тех писателей, которые, подумав полчаса, пишут полгода и потом поправляют год [...]»<sup>1</sup>.

Сказанное здесь полностью относится и к научной работе; композиция, архитектоника, план имеют тут даже еще большее значение, чем в художественном литературном произведении. «Прежде чем приступить к писанию диссертации, — говорит академик Шевяков, — диссертант должен составить предварительный план изложения. Это общее правило творческой работы в любой области [...] Если возникает соблазн писать работу без законченного плана, по частям: «начну, а там, мол, будет видно», — то нельзя поддаваться такому соблазну. Лучше затратить несколько недель на составление совершенно отчетливого предварительного плана [...] но, не имея плана, нельзя начинать писать диссертацию [...] Это относится не только к диссертации, но и к любой научно-исследовательской работе»<sup>2</sup>.

Хорошая научная работа не столько пишется, сколько строится, прежде всего строится. В основу ее построения кладутся те самые папки, о которых шла речь в предыдущей главе. Задача состоит в том, чтобы, во-первых, определить последовательность, в которой должно идти развертывание (изложение и защита) основных звеньев аргументации, иначе говоря — «подтем», заглавных положений означенных папок. После того, как эта последовательность найдена и папки сгруппированы (и, лучше всего, пронумерованы) соответственно ей, остается

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II. М., 1949, стр. 452, 455.

<sup>2</sup> Л. Д. Шевяков. Цит. статья, стр. 22—23; разрядка автора статьи.

выполнить вторую часть задачи — установить порядок изложения «подподтем», из которых складываются отдельные звенья, и сообразно с этим расположить одну за другой карточки внутри каждой папки. И тот и другой порядок диктуются, естественно, логикой, которая, однако, подчас не так легко найти. «Это очень трудоемкая, но абсолютно необходимая работа, которая может потребовать нескольких недель и даже месяцев», — говорит об этой, «планировочной» стадии академик Шевяков<sup>1</sup>. Приходится иной раз довольно долго «тасовать» карточки и так и сяк, прикидывать разные варианты последовательности их размещения — на манер того, как это делается в детской игре в кубики, — пока удастся нащупать наилучшую, наиболее складную и убедительную «конструкцию» логической цепочки. Тут-то и сказываются все преимущества карточного метода записи, обеспечивающего мобильность карточек: попробуйте-ка тасовать таким образом неподвижные записи, намертво прикрепленные к «своему» месту в тетрадах!

В процессе растасовки решается, кстати, и вопрос о местонахождении карточек, существующих в нескольких экземплярах; становится ясно, где именно, в какой связи данный материал больше всего «играет» и где, следовательно, его лучше всего привести, а где достаточно только сослаться на него или можно его совсем опустить.

В результате всей этой группировочной «игры» беспорядочная вначале груда накопленных материалов превращается в стройное целое, представляющее по существу готовый каркас будущей работы. Последование папок примерно соответствует последованию ее глав, а последование карточек внутри каждой папки — последованию разделов данной главы, порядку, в котором будет разворачиваться ее содержание.

Только возведя такой каркас и убедившись в том, что он отвечает основным требованиям «литературно-строительной техники», можно приступать к заполнению его «клеток» словами, то есть к писанию в собственном смысле слова.

<sup>1</sup> Л. Д. Шевяков. Цит. статья, стр. 22.

Каким же условиям должен удовлетворять хороший, прочный каркас пишущейся научной работы?

Он должен быть столь стройным и соразмерным, чтобы доставлять «эстетическое наслаждение» (Пушкин), подобное тому, какое доставляет творение искусного зодчего или мастерски «отлитое» сонатное аллегро. В нем, как в формулировке и обосновании математической теоремы (также, кстати сказать, способной доставлять «эстетическое наслаждение»), должно быть все необходимое и только достаточное, иными словами — никаких пробелов и ничего лишнего. Это не значит, что в хорошей работе недопустимы никакие повторения и отступления; но и те, и другие, буде в них возникает действительная необходимость, должны быть основательно продуманы и оправданы с точки зрения формы в целом, «ложиться» в нее, как репризы, рефрены, интермеццо в музыке Бетховена или Шопена, а не образовывать случайные наросты, уродующие всю конструкцию; в частности, отступления требуют особенно тонкого чувства меры, непрерывно «пульсирующего» ощущения целого, чтобы не слишком «оттянуть» читателя от основной линии изложения.

В хорошо построенном каркасе одно должно с железной необходимостью вытекать из другого, следующее из предыдущего; нужно, чтобы соседние «клетки» были плотно, камешек к камешку, пригнаны друг к другу — так, что «пальца не просунешь», как говорят киноработники о ладно смонтированном фильме. Все должно быть на своем месте — там, где этого требует логика формы, где сказанное «заиграет» всеми своими гранями, как драгоценный камень в надлежащей оправе, как выгодно поставленный храм или памятник: «из тысячи мест, — говорит Л. Н. Толстой, — куда она (данная мысль. — Г. К.) может быть помещена, она должна найти только одно, именно подходящее ей место»<sup>1</sup>. «...Найти это место — вот в чем труд» (А. А. Фадеев)<sup>2</sup>, и труд подчас весьма нелегкий, требующий огромной концентрации мышления, того,

<sup>1</sup> Цит. по статье А. М. Хирьякова «Посмертные произведения Л. Н. Толстого» в шестом томе собрания сочинений Л. Н. Толстого изд-ва «Просвещение», б. г., стр. X.

<sup>2</sup> «Литературная газета» от 20 января 1951 г.

что Ленин называл «физической силой ума»: ибо не редко приходится, держа в голове, охватывая мысленно всю форму «здания» (или большого его куска) в целом, «примерять» данную мысль ко множеству возможных мест, сопоставлять ее с «тысячью» других «оправляющих» мыслей. Автор же, который не сумеет или поленился проделать эту трудную работу, рискует тем, что самые интересные его находки не «заблестят», как могли бы, и останутся недооцененными или вовсе незамеченными читателем: ведь даже если очень красивый нос Венеры Милосской поместить не там, где надо, а, скажем, на бедре или на другой, тоже очень красивой части ее тела, то получится не Венера, а безобразный урод, и самый нос уже никому не покажется красивым.

В связи с этим возникает вопрос, как быть с теми из заготовленных материалов, которые никак не «лежут» в каркас. Если, несмотря на все усилия, их действительно не удастся втиснуть туда без ущерба для формы в целом, то нужно, как ни жаль это бывает, пожертвовать названными материалами, оставив их в качестве «заготовок» до другого, более подходящего случая. Готовность «без жалости уничтожать все места [...] неудовлетворяющие, хотя бы они были хороши сами по себе» (Лев Толстой) — одно из свойств, которые необходимо воспитать в себе всякому литератору. «Никакие гениальные прибавления не могут улучшить сочинения так много, как могут улучшить его вымарки», — утверждает автор «Войны и мира», советуя «не думать о том, что нужно прибавить (как бы хороши ни были приходящие мысли), если только не видишь неясности или недосказанности главной мысли, а думать о том, как бы выкинуть из него как можно больше, не нарушая мысли сочинения (как бы ни были хороши эти лишние места)»<sup>1</sup>. «Вы не хотите или ленитесь удалить резцом все лишнее, — писал Чехов писательнице Шавровой. — Ведь сделать из мрамора лицо, это значит удалить из этого куска то, что не есть лицо»<sup>2</sup>. Горький

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 46. М.—Л., 1934, стр. 101, 285, 288; разрядка моя.

<sup>2</sup> А. П. Чехов. Полное собрание сочинений в двенадцати томах, т. 12. М., 1957, стр. 170—171.

«безжалостно исключал из рассказов и первых романов целые сцены и эпизоды, художественно яркие и интересные, но лишние в общей структуре произведения»<sup>1</sup>. «Тут надо быть безжалостным», — утверждает Мирзо Гурсун-заде; если какие-то куски в произведении, «как бы они ни казались хороши сами по себе», оказываются «лишними для выявления основной темы [...], если они не двигают вперед действие, не развивают идею, то надо их безжалостно вычеркивать»<sup>2</sup>.

В результате такой работы над структурой устного труда рельефно проступают, становятся явственными, зримыми и его основные достоинства, и главные его недостатки, нередко затемняемые «заполняющими» словами готового текста. Вот почему, чтобы обнаружить и устранить эти недостатки, нет лучшего способа, чем неустанно совершенствовать форму «каркаса», делая ее возможно более стройной, ясной, прозрачной.

Хороший способ проверить, насколько убедительно построена и сцеплена с соседними какая-нибудь часть каркаса, состоит в том, чтобы «испытать» ее на людях, «вставив» ее в лекцию или простую беседу. Это излюбленный прием некоторых адвокатов: «они вставляют отдельные отрывки из будущей речи в свои случайные разговоры. Это дает [...] логическую проверку мыслей оратора...»<sup>3</sup>. Разумеется, при этом проверяемые «клетки» каркаса должны быть «заполнены» словами, импровизируемыми не выходя за рамки данной «клетки». Однако речь тут может идти только о проверке «отдельных отрывков», фрагментов каркаса, а не всего его в целом. Законы письменного и устного изложения, читательского и слушательского восприятия не одни и те же, имеют свои специфические особенности. Читаемый с эстрады трактат, как бы прекрасно он ни был построен и написан, всегда плохо дойдет до аудитории, прозвучит слишком «книжно»; с другой стороны, великолепно произнесенная, увлекшая слушателей лекция или речь при последующем чтении нередко

<sup>1</sup> А. Тарасова. Взыскательность художника («Литературная газета» от 17 июня 1958 г.).

<sup>2</sup> «Литературная газета» от 1 сентября 1951 г.

<sup>3</sup> Н. Сергеев (П. С. Пороховщиков). Искусство речи на эстраде. М., 1960, стр. 54.

производит совсем иное, гораздо более слабое впечатление. Поэтому никоим образом нельзя, как это делают некоторые, переносить в письменную работу построение удачно прочитанной лекции; в частности, я, садясь писать какую бы то ни было работу на тему, не раз «проверенную» мною в ряде публичных лекций, всегда «строю» эту работу иначе, чем упомянутые лекции.

К чему приводит отсутствие предварительного «чертежа», пренебрежение к работе над постройкой изложения, покажут нижеследующие примеры.

Вот отрывок из одной кандидатской диссертации: «Существовавшее на протяжении многих лет противопоставление художественной музыки музыке народной шло главным образом по линии признания подлинно народной лишь старой крестьянской песни. Дореволюционные исследователи часто высказывали мнение, что «подлинное» народное творчество постепенно исчезает, что городская песня и романс грозят вытеснить самобытные образцы старинной крестьянской песни, что нужно торопиться сбором последних остатков народного творчества. Поэтому дореволюционные исследователи занимались изучением и сбором почти исключительно старой крестьянской песни. Живая музыкальная действительность, современная народная музыка деревни, города звучала с их точки зрения вульгарно, была «испорченной»; лишь старая, архаическая крестьянская песня в ее застывшей форме была достойным предметом изучения».

Не касаясь существа того, что здесь сказано, и оставляя в стороне вопросы языка («по линии признания» и т. д.), речь о которых пойдет в дальнейшем (в следующей главе), остановлюсь на анализе структуры приведенного фрагмента. В нем четыре предложения: в первом говорится, что в прежние времена подлинно народной музыкой признавалась лишь старая крестьянская песня; во втором — что в те же времена считалось, что песня эта исчезает, вытесняется псевдонародной — городской и нужно торопиться собирать образцы первой; в третьем — что поэтому тогда и изучали главным образом эти образцы; в четвертом — что современная музыка города и деревни считалась тогда испорченной, достойной же изучения признавалась только старая («архаическая») крестьянская песня.

Нетрудно заметить, как путанно, непоследовательно идет тут изложение, как оно кружится «в трех соснах»,

то и дело возвращаясь назад, к уже сказанному, сколько в нем повторений одного и того же. О том, что подлинно народной считалась лишь старая крестьянская песня, а новая, городская рассматривалась как испорченная, говорится в трех предложениях (1, 2, 4); о преимущественном внимании дореволюционных исследователей именно к первой — тоже в трех (2, 3, 4); последнее предложение вообще не сообщает читателю ничего нового, представляя собой лишь развитое повторение первого. Если, изъяв лишнее, расположить мысли автора в логическом порядке, то приведенные четыре предложения сведутся не более чем к двум и примут примерно следующий вид:

«Дореволюционные исследователи часто высказывали мнение, что подлинно народной и потому единственно достойной изучения является лишь старая крестьянская песня, вытесняемая в настоящее время вульгарной, «испорченной» (с их точки зрения) современной городской песней и романсом. Поэтому эти исследователи торопились сбором последних образцов старой крестьянской песни и занимались почти исключительно изучением таковой».

А вот другой отрывок — из курсовой работы студентки музыковедческого факультета одной из наших консерваторий: «Народная песня в произведениях Чайковского — финалах Первой, Второй и Четвертой симфоний и увертюре «1812 год»<sup>1</sup>:

«Родная Русь, русская природа, русский народ, его песни — что, как не это, может в большей степени привлечь к себе русского композитора? Что, как не страстная любовь к «русскому элементу» во всех проявлениях», согревает своим теплом все творчество Чайковского? Все родное, русское притягивало его к себе. Вспомним: неизъяснимую тоску композитора по Родине во время его многочисленных заграничных поездок. Вспомним, как глубоко переживал Чайковский за судьбы отечественного музыкального искусства, как боролся с засилием итальянской оперы на русской сцене, как поощрял молодые русские таланты... Красота русской народной песни, русского пейзажа всегда пленяла Чайковского. Общение с природой приводило его в какой-то экстатический восторг: «Отчего русский пейзаж, отчего прогулка летом в России, в деревне по полям, по лесу, вечером в степи, бывало, приводила меня в такое состояние, что я ложился на землю в каком-то изнеможении от на-

<sup>1</sup> Цитируемая работа была написана в 1957 г.



пльва любви к природе, от тех неизъяснимо сладких и опьяняющих ощущений, которые навевали на меня лес, степь, речка, деревня вдаль, скромная церквушка, словом, всё, что составляет убогий русский, родимый пейзаж. Отчего все это?..» (письмо от 20.12.77 г.). Лирик по своей натуре, Чайковский способен был «в каждом листке и цветочке видеть и понимать что-то недосыгаемо прекрасное, покоющее, мирящее, дающее жажду жизни» (дневники). Чайковский смотрит на природу не чутким анализирующим взором Римского-Корсакова, для него общение с нею связано с каким-то остро волнующим уходом в область эмоций, навеванных ею.

Так же тонко, глубоко, даже изящно (Ларош) понимал Чайковский красоту русской народной песни. С детства проникся он красотой всех ее характерных черт» и т. д.

Замысел автора цитируемой работы понятен и не вызывает возражений. Ему (автору) хотелось начать с поэтического изображения любви Чайковского ко всему русскому, с тем, чтобы отсюда вывести, как частности, любовь композитора к русской народной песне, о чем пойдет речь во втором абзаце. Но замысел этот воплощен не вполне удачно. Во-первых, для того, чтобы дать поэтическую картину любви Чайковского к России, нужен литературный талант, дар поэтического слова, отсутствие которого нельзя возместить многократным повторением одного и того же, плохо замаскированным сменой более или менее синонимических глаголов («привлечь», «согревает», «притягивало», «пленяла»). Во-вторых, автор так неэкономно построил изложение, что сразу, в первой же фразе предвосхитил все дальнейшее развитие своей мысли, выказал все то, что должно было бы постепенно вытекать из нее; в частности, после двукратного (в первом и шестом предложениях первого абзаца) упоминания о любви Чайковского к русской народной песне теряет смысл авторский водораздел между первым и вторым абзацами, поскольку в последнем абзаце не происходит перехода к чему-либо новому, а лишь повторяется уже сказанное (дважды!) в первом.

Приведенный фрагмент значительно выиграл бы, если бы автор свел первые три предложения в одно, трактуемое о любви Чайковского к «родной Руси», «родному, русскому», «русскому элементу» вообще, изъять отсюда упоминание о частных проявлениях этой любви — тяге композитора к «русской природе» и «песням

русского народа»; затем, после следующего предложения (о тоске композитора по родине за границей) пошла бы речь о любви Чайковского, в частности, к «русской природе», «русскому пейзажу», то есть о том, о чем говорится в шестом и дальнейших предложениях первого абзаца, только опять-таки сжатием этих четырех предложений — не считая цитаты из письма Чайковского — в одно-два и с исключением преждевременного упоминания о русской народной песне. Лишь после этого, во втором абзаце, следовало бы впервые заговорить об отношении автора «Пиковой дамы» к русской народной песне, и это первое упоминание о ней прозвучало бы свежо, как новая ступень в развитии авторской мысли.

Из приведенных примеров (число которых можно было значительно умножить) видно, как важно правильно построить каркас изложения, сколь необходимо тщательно продумать его план до того, как садиться писать.

#### Глава четвертая

#### КАК ПИСАТЬ

Зашел разговор о романе одного нашего довольно крупного писателя (здравствующего и поныне). Алексей Максимович говорил о языковых погрешностях романа. Приведя несколько примеров по памяти, он вышел в помещавшуюся рядом со столовой библиотеку и вернулся с книгой в руках. — Вот послушайте, судари вы мои, как теперь пишут! Он раскрыл книгу и начал цитировать места романа, находившиеся в откровенной вражде с русским языком. Места эти были отчеркнуты красным карандашом. Кое-где на полях виднелись краткие пометки Горького, иногда поля целиком были исписаны характерным прямым почерком Алексея Максимовича [...] Я видел в горьковской библиотеке много книг с такими пометками. — Вот бы [...] взять да и собрать воедино все эти пометки, хорошая книга бы получилась, — предложил я. — Обидятся, — усмехнулся Алексей Максимович [...] маститые — они, знаете ли, обидчивые, черти лиловые.<sup>1</sup>

Добравшись до конца предыдущей главы, кое-кто из читателей наверняка вздохнул с облегчением. «Ну,

<sup>1</sup> И. Макарьев. Пометки Горького на книгах начинающих писателей. М., 1947, стр. 3—4.

машинке; поэтому же, кстати сказать, при переписке набело медленное и тщательное, я бы сказал — любовное «выписывание» каждого слова предпочтительнее торопливой «гонки за мыслью», перо — лучше, чем карандаш: «карандашом, — утверждал А. Н. Толстой, — нельзя написать хорошее произведение»<sup>1</sup>.

Кроме того, в процессе собственноручного писания проясняется то, что могло остаться незамеченным при самом тщательном составлении предварительного плана: подсказывается, например, возможность дополнительных «арок», соединительных звеньев между предложениями или абзацами<sup>2</sup>, еще лучше «скрепляющих» форму куска, или, наоборот, — и гораздо чаще — в ней проступают неприятные шероховатости, вынуждающие вносить какие-то исправления, что-то заново перестраивать в структуре данного места.

Обнаружению таких дефектов (а от них не застрахован самый искусный «строитель» литературного здания) хорошо способствует, между прочим, мелкий почерк автора. «Я, например, — рассказывает тот же Л. Леонов, — пишу очень мелко [...]: это я делаю для того, чтобы видеть архитектуру главы, страницы, абзаца, видеть, чего в них мало и чего с избытком. Если на одной странице помещаются три или четыре обычных страницы, у вас будет перед глазами большой кусок написанного и тогда видна (как под лупой) логика поступка, эпизода, детали»<sup>3</sup>. «Вот она, — характеризует почерк Леонова Владимир Орлов, — знакомая, микроскопически мелко выгравированная строчка! [...] Строки так тесны, что в каждом столбце умещается несколько страниц машинописного текста. Достигается необычная широта обзора. Как бы с птичьего полета озирает писатель рукописное поле [...] Происходит процесс в такой степени ответственно-кропотливый, что любитель старинных метафор уподобил бы его ковроткачеству<sup>4</sup>, а приверженец новой метафоры — программированию для электронных машин [...] Так слагается книжная страница, обладающая всеми достоинствами того классического полотна, где широкий очерк целого сочетается с подробностью миниатюры [...]»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Ник. Равич. Из воспоминаний. «Звезда», 1958, № 1, стр. 200.

<sup>2</sup> Имеются в виду, например, мысли или образы, задеваемые мимоходом в одном абзаце или предложении, где они играют побочную роль и развертываемые в следующем в его доминанту.

<sup>3</sup> Л. Леонов, цит. статья, стр. 170.

<sup>4</sup> Нужно «не писать, а вышивать на бумаге», — убеждал Чехов писательницу Авилу (А. П. Чехов. Собрание сочинений в двадцати томах, т. 12. М., 1957, стр. 72).

<sup>5</sup> «Огонек», 1959, № 23, стр. 8.

Правда, Горький упрекал Леонова за слишком уж мелкий, «высвербленный» почерк; но сам автор «Самгина» писал, как известно, тоже бисерно-мелко.

Однако мы несколько отклонились от вопроса о том, как строить «малые куски» изложения — вплоть до каждой отдельной фразы. Первое, что требуется от таковой, — чтобы в ней был смысл и чтобы этот смысл был ясен читающему. «Достоинство стиля заключается в ясности», — провозглашал еще Аристотель в третьей книге своей «Реторики». «Не так говорите, чтобы мог понять, а так, чтобы не мог не понять вас судья», — наставлял адвокатов знаменитый Пороховников<sup>1</sup>.

Может показаться, что это условие слишком уж элементарное, само собой разумеющееся; но практика свидетельствует, что даже оно нередко нарушается пишущими. Вот, например, газетный рассказ о начальнике одного учреждения, отдавшем противозаконное распоряжение, опротестованное прокурором. «Незаконный приказ, — пишет автор заметки, — был отменен. К сожалению, такие случаи не единичны»<sup>2</sup>. Какие случаи «не единичны»? Согласно грамматическому построению процитированных фраз получается, что не единичны случаи отмены незаконных приказов. Но тогда почему же автор сожалеет об этом? Очевидно, он хотел сказать совсем не то, что сказал.

Вот другой пример — на этот раз из музыковедческой рукописи, излагающей биографию советского музыкального деятеля М. В статье читаем: «В четырехлетнем возрасте семья переехала в Киев [...]». Кому в описываемое время было четыре года? Семье маленького М.?

В обоих этих примерах смысл сказанного искажен вследствие допущенных авторами синтаксических ошибок. В других случаях смысл затемняется из-за громоздкости изложения, так называемого «тяжелого слога». Это особенно часто встречается во всякого рода инструкциях, казенных бумагах и тому подобных материалах. Легко ли, например, добраться до смысла такого пассажа:

«Между преступными по службе деяниями и служебными провинностями усматривается существенное различие, обусловливаемое тем, что дисциплинарная ответственность служащих есть последст-

<sup>1</sup> П. Сергеич. Искусство речи на суде, стр. 35.

<sup>2</sup> «Известия» от 22 ноября 1966 г.

вие самостоятельного, независимо от преступности или непроступности, данного деяния [...]»? <sup>1</sup>

Или такого:

«Следи за тем, чтобы микротелефонная трубка плотно лежала на корпусе аппарата, так как без этого может не сработать переключатель «ПК» и батарея с микротелефоном будут включены в линию, и через звонок второго аппарата батарея будет разряжаться, а звонок первого аппарата не будет включен в линию, и он не сможет принимать вызовы со второго аппарата»? <sup>2</sup>

Из всего сказанного в связи с приведенными только что четырьмя примерами нетрудно вывести первые два правила построения фразы. Чтобы быть ясной, она должна быть, во-первых, правильной с точки зрения синтаксиса, во-вторых, — насколько возможно краткой. Длинные фразы, увешанные пышной гроздью придаточных предложений, надо стараться разбить на несколько коротких (это относится и к многострочным абзацам). «...Я разбиваю текст на легкие фразы, — говорил Паустовскому И. Э. Бабель. — Побольше точек! Это правило я вписал бы в правительственный закон для писателей. Каждая фраза — одна мысль, один образ, не больше» <sup>3</sup>.

Сильно утяжеляет фразу еще один часто встречающийся недостаток — «цепочки» родительных падежей:

«Творческая обработка образа дворового идет по линии усиления показа трагизма его судьбы».

«Приезд Даллеса в Париж продиктован также опасениями американских политических деятелей возможности противодействия Франции и Англии военно-политическим планам США на Дальнем Востоке».

«Историческая точность и интернационализм требуют понимания влияния литературы, рожденной Октябрьской революцией, на развитие мировой литературы».

«Необходимо полностью преодолеть последствия практики нарушения принципа презумпции невиновности [...]».

«В постановлении предусматривается ряд мероприятий, направленных на улучшение обеспечения учреждений здравоохранения [...]».

<sup>1</sup> Цит. по назв. книге П. Сергеева, стр. 32.

<sup>2</sup> Цит. по «Литературной газете» от 30 июля 1969 г.

<sup>3</sup> Константин Паустовский. Время больших ожиданий. «Октябрь», 1959, № 4, стр. 52.

«Неудовлетворительно поставлена проверка результатов кри- тических недостатков работы консерватории».

«Спектакль служит важным этапом на пути освещения проблемы создания реалистических образов советских людей на оперной сцене».

«В дальнейшем, думается, следует обратить внимание актерского коллектива [...] на ощущающуюся подчас недостаточно точную передачу колорита быта высшего общества той эпохи» <sup>1</sup>.

«Вопросы методологии развития двигательной техники музыканта-исполнителя» — таково название статьи О. Шульпякова в восьмом выпуске сборника «Вопросы теории и эстетики музыки» <sup>2</sup>.

Профессор Е. Медынский рассказывает в одной статье о представленной к изданию рукописи учебника для высшей школы, в одной из фраз которого из 29 слов «23 стояли в родительном падеже, причем 16 родительных падежей — рядом, были нанизаны друг на друга» <sup>3</sup>.

Длина, «тяжесть» фразы зависит не только от попытки нанизать «на одну нитку» цепочку одинаковых падежей или самостоятельных предложений, но и от обилия лишних слов в каждом из них; этот недостаток — тоже одно из печальных наследий «простой» устной речи с ее «видите ли», «понимаете», «значит», «так сказать» и прочими словами-паразитами, не выполняющими никакой полезной функции в словесном общении людей.

Немалая вина за засорение изложения подобными словами лежит опять-таки на наших газетах. Вот несколько характерных примеров оттуда (разрядка всюду моя):

«Несомненно, что в будущем положительные стороны перестройки руководства промышленностью проявятся в еще более полной мере [...]».

«В президентском послании Кеннеди налицо отсутствие конструктивного подхода к вопросам мирного существования [...]»

<sup>1</sup> Первая из этих цитат приведена в книге К. И. Чуковского «Живой как жизнь». М., 1962, стр. 130; остальные заимствованы из различных газет пятидесятых и шестидесятых годов. Само собой разумеется, что здесь, как и в дальнейших примерах, критикуется не их содержание, не выраженные в них мысли, а исключительно форма изложения.

<sup>2</sup> Сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 8. Л., 1968.

<sup>3</sup> «Советская культура» от 17 ноября 1953 г.

машинке; поэтому же, кстати сказать, при переписке набело медленное и тщательное, я бы сказал — любовное «выписывание» каждого слова предпочтительнее торопливой «гонки за мыслью», перо — лучше, чем карандаш: «карандашом, — утверждал А. Н. Толстой, — нельзя написать хорошее произведение»<sup>1</sup>.

Кроме того, в процессе собственноручного писания проясняется то, что могло остаться незамеченным при самом тщательном составлении предварительного плана: подсказывается, например, возможность дополнительных «арок», соединительных звеньев между предложениями или абзацами<sup>2</sup>, еще лучше «скрепляющих» форму куска, или, наоборот, — и гораздо чаще — в ней проступают неприятные шероховатости, вынуждающие вносить какие-то исправления, что-то заново перестраивать в структуре данного места.

Обнаружению таких дефектов (а от них не застрахован самый искусный «строитель» литературного здания) хорошо способствует, между прочим, мелкий почерк автора. «Я, например, — рассказывает тот же Л. Леонов, — пишу очень мелко [...]: это я делаю для того, чтобы видеть архитектуру главы, страницы, абзаца, видеть, чего в них мало и чего с избытком. Если на одной странице умещаются три или четыре обычных страницы, у вас будет перед глазами большой кусок написанного и тогда видна (как под лупой) логика поступка, эпизода, детали»<sup>3</sup>. «Вот она, — характеризует почерк Леонова Владимир Орлов, — знакомая, микроскопически мелко выгравированная строчка! [...] Строки так тесны, что в каждом столбце умещается несколько страниц машинописного текста. Достигается необычная ширина обзора. Как бы с птичьего полета озирает писатель рукописное поле [...] Происходит процесс в такой степени ответственно-кропотливый, что любитель старинных метафор уподобил бы его ковроткачеству<sup>4</sup>, а приверженец новой метафоры — программированию для электронных машин [...] Так складывается книжная страница, обладающая всеми достоинствами того классического полотна, где широкий очерк целого сочетается с подробностью миниатюры [...]»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Ник. Раевич. Из воспоминаний. «Звезда», 1958, № 1, стр. 200.

<sup>2</sup> Имеются в виду, например, мысли или образы, задеваемые мимоходом в одном абзаце или предложении, где они играют побочную роль и развертываемые в следующем в его доминанту.

<sup>3</sup> Л. Леонов, цит. статья, стр. 170.

<sup>4</sup> Нужно «не писать, а вышивать на бумаге», — убеждал Чехов писательницу Авилу (А. П. Чехов. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 12. М., 1957, стр. 72).

<sup>5</sup> «Огонек», 1959, № 23, стр. 8.

Правда, Горький упрекал Леонова за слишком уж мелкий, «микробный» почерк; но сам автор «Самгина» писал, как известно, тоже бисерно-мелко.

Однако мы несколько отклонились от вопроса о том, как строить «малые куски» изложения — вплоть до каждой отдельной фразы. Первое, что требуется от таковой, — чтобы в ней был смысл и чтобы этот смысл был ясен читающему. «Достоинство стиля заключается в ясности», — провозглашал еще Аристотель в третьей книге своей «Реторики». «Не так говорите, чтобы мог понять, а так, чтобы не мог не понять вас судья», — наставлял адвокатов знаменитый Пороховников<sup>1</sup>.

Может показаться, что это условие слишком уж элементарное, само собой разумеющееся; но практика свидетельствует, что даже оно нередко нарушается пишущими. Вот, например, газетный рассказ о начальнике одного учреждения, отдавшем противозаконное распоряжение, опротестованное прокурором. «Незаконный приказ», — пишет автор заметки, — был отменен. К сожалению, такие случаи не единичны»<sup>2</sup>. Какие случаи «не единичны»? Согласно грамматическому построению процитированных фраз получается, что не единичны случаи отмены незаконных приказов. Но тогда почему же автор сожалеет об этом? Очевидно, он хотел сказать совсем не то, что сказал.

Вот другой пример — на этот раз из музыковедческой рукописи, излагающей биографию советского музыкального деятеля М. В статье читаем: «В четырехлетнем возрасте семья переехала в Киев [...]». Комму в описываемое время было четыре года? Семья маленького М.?

В обоих этих примерах смысл сказанного искажен вследствие допущенных авторами синтаксических ошибок. В других случаях смысл затемняется из-за громоздкости изложения, так называемого «тяжелого слога». Это особенно часто встречается во всякого рода инструкциях, казенных бумагах и тому подобных материалах. Легко ли, например, добраться до смысла такого пассажа:

«Между преступными по службе деяниями и служебными провинностями усматривается существенное различие, обусловливаемое тем, что дисциплинарная ответственность служащих есть последст-

<sup>1</sup> П. Сергеев. Искусство речи на суде, стр. 35.

<sup>2</sup> «Известия» от 22 ноября 1966 г.

«А для поощрения медицинских работников, умело использующих технические средства, следовало бы предусмотреть определенное материальное поощрение».

Нужно ли доказывать, что не может быть «еще более полной» меры, чем полная, что бессмысленно говорить о поощрении для поощрения, что отсутствие не может присутствовать (быть «налицо») и что достаточно было сказать просто: «В президентском послании Кеннеди отсутствует конструктивный подход» и т. д.?

К сожалению, «словесный мусор» проник и в научные работы, в том числе и в писания молодых и немолдых музыковедов. Что дает, например, читателю словечко «какой-то», то и дело попадающееся в тексте приведенного выше отрывка из работы студентки: «Общение с природой порою приводило его в какой-то экстатический восторг», «для него общение с нею связано с каким-то остро волнующим уходом в область эмоций»? Не лучше ли, не проще ли было бы сказать так: «Общение с природой порою приводило его в экстатический восторг», «для него общение с нею связано с остро волнующими эмоциями»? Что потеряли эти фразы от изъятия опущенных слов? Не выиграли ли они, наоборот, в ясности и «мускулистости»? Не лучше ли сказать, что «неравномерное, шумное, тяжелое дыхание дирижера» быстро утомляет его, а не «ведет к его быстрой утомляемости», как сказано в другой музыкальной рукописи? Зачем писать, что исполнение произведений Шостаковича «неизменно оказывалось событием явлением»<sup>1</sup> или что «обучение вокалистов в консерваториях происходит, как известно, по линии формирования и совершенствования самого инструмента пения (то есть голоса певца) и по линии формирования музыканта»<sup>2</sup>, когда проще назвать исполнение — в первом случае — «событием», а во втором — сказать, что обучение вокалистов состоит в «формировании и совершенствовании» их голоса и их самих как музыкантов? Зачем, рецензируя в той же газете некий оперный спектакль, писать: «Не к месту здесь и

грубые натуралистические детали. Как не вяжется, например, со всем стилем оперы, с ее идеализованными героями грубая пощечина, которую вдруг отвешивает Марсель своей возлюбленной!»<sup>1</sup> Как будто была нужда повторить эпитет «грубая» по отношению к одной из тех «натуралистических деталей», которые уже были только что названы «грубыми» в своей совокупности! Как будто пощечина может быть не «грубой», как будто возможна иная — нежная, ласковая пощечина!

Именно лишние слова более всего повинны в том трудновыносимом многословии, от которого так страдает наша музыкаведческая, да и не только музыкаведческая литература. Недаром все хорошие писатели так стремились к лаконичности, так «безжалостно» очищали свои рукописи от лишних слов. А. К. Толстой, Достоевский, Чехов видели «искусство писать», «величайшее умение писателя», «главную заслугу художника в каком бы то ни было искусстве» — «в искусстве вычеркивать», «уметь вычеркивать», «в том, чтобы зачеркивать», «а главное — не повторять уже сказанного или и без того всем понятного»<sup>2</sup>. «Вы не работаете над фразой; ее надо делать — в этом искусство. Надо выбрасывать лишнее», — убеждал Чехов Л. А. Авилову<sup>3</sup>.

Редактируя свои произведения, Горький много раз возвращался к отдельным местам, «добиваясь желаемой точности и краткости выражения [...] Перо его не пропускало почти ни одной фразы, чтоб не найти в ней «лишнего» слова». Так, фраза «И вот они собрались, чтобы придумать ему казнь, достойную его преступления» (из рассказа «Старуха Изергиль») после трехкратного исправления приняла следующий вид: «И вот они собрались, чтобы придумать казнь, достойную преступления»; фраза «Целая лента такого снытия, широкая и трепещущая, вилась за кормою лодки» (из рассказа «Челкаш») в третьей редакции сжалась в такую: «длинная лента его, мягко сверкая, вилась за кормой». «После такой кропотливой и тщательной работы рассказ «Бывшие люди» оказался со-

<sup>1</sup> «Советская культура» от 8 сентября 1962 г.

<sup>2</sup> «Советская культура» от 14 декабря 1965 г. Разрядка в обоих случаях моя.

<sup>1</sup> «Советская культура» от 6 июня 1957 г.

<sup>2</sup> А. К. Толстой. Полное собрание сочинений, т. IV. СПб., 1908, стр. 251; Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М.—Л., 1928, стр. 381—382; сб. «Чехов в воспоминаниях современников». М., 1954, стр. 122 (воспоминания А. С. Лазарева-Грузинского).

<sup>3</sup> А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. 17. М., 1949, стр. 168.

кращенным более чем на одну треть», а некоторые главы романа «Фома Гордеев» «уменьшились чуть ли не вдвое»<sup>1</sup>.

Так же работали над текстом другие мастера литературы. Фраза А. Н. Толстого: «Линии пыли от их (немецких пулеметов. — Г. К.) очередей возникали и спадали перед самыми окопами» (на первой редакции романа «Хлеб») — превратилась в третьей редакции в фразу: «Пули дымили пылью, перед окопами»<sup>2</sup>. Бабель «вставал ночью и при коптилке [...] перечитывал три-четыре страницы. Каждый раз он находил несколько лишних слов и со злорадством выбрасывал их. «Ясность и сила языка, — говорил он, — совсем не в том, что к фразе уже нельзя ничего прибавить, а в том, что из нее уже нельзя больше ничего выбросить». Он ужал свой рассказ «Любка Казак» с двухсот страниц рукописи до пятнадцати и не был еще уверен, что этот, двадцать второй, вариант можно печатать: «Кажется, его можно еще сжать». «Литература, — говорил он Паустовскому, — не липа! [...] Я работаю, как мул [...] Я проверяю фразу за фразой, и не однажды, а по несколько раз. Прежде всего я выбрасываю из фразы все лишние слова. Нужен острый глаз, потому что язык ловко прячет свой мусор, повторения, синонимы, просто бессмыслицы [...] Когда эта работа окончена, я переписываю рукопись на машинке (так виднее текст). Потом я даю ей два-три дня полежать [...] и снова проверяю фразу за фразой, слово за словом. И обязательно нахожу еще какое-то количество пропущенной лебеды и крапивы. Так, каждый раз наново переписывая текст, я работаю до тех пор, пока при самой зверской придирчивости не могу уже увидеть в рукописи ни одной крупинки грязи»<sup>3</sup>. «Если бы ты знала, сколько я вычеркиваю [...]! — писал Флобер Луизе Колé. — Сто двадцать страниц сделано, а написал я по меньшей мере пятьсот»<sup>4</sup>.

«Писатель, — заявляет Павел Антокольский, — должен быть свирепым по отношению к своей рукописи!»<sup>5</sup>

Как далеки от этого идеала иные пухлые романы, многострочные поэмы, многостраничные литературоведческие труды. «У нас, — говорил в одной беседе Горький, — есть длинные книги, написанные

<sup>1</sup> А. Тарасова. Взыскательность художника («Литературная газета» от 17 июня 1958 г.).

<sup>2</sup> В. Щербина. Работа А. Н. Толстого над словом. «Знамя», 1951, № 4, стр. 164.

<sup>3</sup> Константин Паустовский. Время больших ожиданий. «Октябрь», 1959 г., № 4, стр. 42, 51—52.

<sup>4</sup> Гюстав Флобер. Собрание сочинений в десяти томах, т. VII. М., 1937, стр. 367.

<sup>5</sup> «Литературная газета» от 17 апреля 1956 г.

в размере десяти листов, а материала там на два листа — это обычное явление. К экономии слов еще не привыкли»<sup>1</sup>. Автору настоящей работы случилось как-то читать одно довольно популярное в свое время стихотворение, которое после того, как из него «отжали воду», вместо первоначальных двухсот строк уложилось в восемь без малейших потерь в содержании, образах, производимом впечатлении.

Схожие явления наблюдаются и в музыкознании. Вот цитата из рукописи, которую мне довелось редактировать:

«Отец Анны Николай Иванович Эсипов был болезненным человеком, обремененным большой семьей, и обладал скудным достатком. Однако, несмотря на большую семью и материальные затруднения, Н. И. Эсипов прилагал все усилия к тому, чтобы дать детям образование и необходимое воспитание в соответствующих пансионах и гимназии. В силу болезненного состояния отца, отягощенного заботами и службой, четверо детей — три девочки и мальчик — были предоставлены самим себе» (разрядка моя).

После редакционной обработки, сведшейся главным образом к устранению повторений и других лишних слов, эти 62 слова превратились в 23:

«Отец Анны был болезненным человеком, обремененным семьей, и обладал скудным достатком. Дети — три девочки и мальчик — были в значительной степени предоставлены самим себе»<sup>2</sup>.

Распространенным видом «лишнесловия» является злоупотребление количеством эпитетов, определений, относящихся к одному и тому же предмету; к тому же эпитеты эти нередко тождественны друг другу по значению, например: «и необоснованный и нелогичный», «срочные и не терпящие отлагательств вопросы»<sup>3</sup>. «Я считаю, — говорил Бабель Паустовскому, — что существительное требует только одного прилагательного, самого отобранного. Два прилагательных к одному суще-

<sup>1</sup> М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26. М., 1953, стр. 74.

<sup>2</sup> Т. Беркман. А. Н. Есипова. М. — Л., 1948, стр. 16.

<sup>3</sup> Эти примеры заимствованы мною из книги Поля Л. Сопера «Основы искусства речи». М., 1958, стр. 346—347.

ствительному может позволить себе только гений»<sup>1</sup>. Требования Бабеля, может быть, и чрезмерны, но необходимость экономии, тщательного отбора определений несомненна.

Призывая пишущих к возможной краткости, лаконичности изложения, к борьбе с длинными фразами, повторениями, лишними словами, нагромождением эпитетов, необходимо, однако, предостеречь от слишком прямолинейного, «школярского» следования этим (как и всяким иным) «правилам». Дело в том, что хорошо «сделанная» фраза отличается не только смысловой ясностью, логичностью построения; ей присущи еще большая или меньшая художественная выразительность, эмоциональный подтекст, свой особенный ритм. Ритм этот идет от жеста и многое определяет в выборе, порядке и сочетании слов<sup>2</sup>; именно он диктует, например, в ряде случаев целесообразность замены существительного глаголом. Примеры этого мы уже видели выше. Если вместо: «опасениями американских политических деятелей возможности противодействия Франции и Англии» сказать: «опасениями американских политических деятелей, что Франция и Англия станут противодействовать»; вместо «ведет к его быстрой утомляемости» — «быстро утомляет его», вместо «налицо отсутствию конструктивного подхода» — «отсутствует конструктивный подход», — насколько выиграют эти вялые фразы, насколько они станут энергичнее, «мускулистее»!

Так вот, ритм написанного (лучше всего, кстати сказать, улавливаемый на слух)<sup>3</sup> может иной раз потребовать и отступления от перечисленных выше «правил», потребовать, например, удлинения фразы, или повторения сказанного, или большего, чем «положено», количества эпитетов. «Братья Карамазовы»,

<sup>1</sup> Константин Паустовский, назв. статья, стр. 52.

<sup>2</sup> «Жест, — говорил А. Н. Толстой, — определяет фразу [...] вслед за угаданным вами жестом последует та единственная фраза, с той именно расстановкой слов, с тем именно выбором слов, с той именно ритмикой, которые соответствуют жесту [...]» (Б. Сарнов. Живопись словом. «Литературная газета» от 16 февраля 1960 г.).

<sup>3</sup> «Во время работы, — рассказывал А. Н. Толстой, — я произношу фразы вслух. Фраза, сказанная вслух, всегда будет идти от жеста» (Ник. Равич. Из воспоминаний. «Звезда», 1958, № 1).

«Война и мир» тоже «пухлые» романы; «периоды», которыми разворачивается изложение последнего, весьма, как известно, длинны и многословны. Значит ли это, что их лучше было бы «сократить»?

Спору нет, музыковедческая работа — не художественное произведение. Однако ритм фразы играет немалую роль во всяком литературном изложении. К тому же музыковеды, как музыканты, должны быть особенно чутки к этой стороне дела; и если литературно-музыкальный «слух» подсказывает им ритмическую необходимость добавочных слов, повторения, еще одного эпитета — не надо бояться такого многословия. Вообще многословие само по себе вовсе не всегда порок; порочно лишнесловие. Знаменитая формула: «чтоб словам было тесно, а мыслям просторно» — обычно истолковывается в том смысле, что мыслей должно быть много, а слов мало. Но это неправильное толкование: людям в помещении просторно, если их немного, тесно — когда их много. Не надо слишком «набивать» небольшое литературное «пространство» мыслями (об этом уже говорилось в первой главе); но надо так изложить каждую мысль, чтоб ей было «просторно» дышать, чтоб она полностью дошла до читателя, употребив на это столько слов, сколько для этого окажется нужным.

Выразительность фразы, немало способствующая убедительности заключенной в ней мысли, требует также иной раз отказа от слишком уж «литературного» изложения. Сплошь гладкая, «книжная» речь неприятна даже при чтении; она непременно должна оживляться (хотя бы время от времени) неприужденной, как бы разговорной интонацией. Такая интонация — едва ли не основной секрет художественной, впечатляющей письменной (печатной) речи талантливого литератора, главное ее отличие от мертвенности «образцовых» школьных сочинений и многих близких к ним по стилю литературно- и музыковедческих статей и книг<sup>4</sup>. Но сохранение живой интонации в ли-

<sup>4</sup> Это различие между книжно-правильной и хорошей, выразительной речью Лев Толстой в письме к Фету от января 1871 года уподобляет разнице между «отварной и дистиллированной теплой водой и водой из ключа, ломающей зубы — с блеском и солнцем и

тературной речи — дело куда более трудное, чем можно подумать; простое перенесение разговорных оборотов в их натуральном, «сыром» виде в книгу или статью не достигло бы цели, прозвучало бы немислимо резким, вульгарным диссонансом. Необходима тонкая ретушевка устно-речевой интонации, ее литературная транскрипция, художественный, а не «подстрочный» перевод в письменность, что естественно, опять-таки требует от автора «слуха», вкуса, стилового чутья.

Сказанное в последних трех абзацах имеет отношение и к вопросам пунктуации. Важно не только то, чтобы знаки препинания были расставлены в соответствии с грамматическими нормами. Нельзя, конечно, расставлять эти знаки безграмотно, так, чтобы они затемняли смысл фразы; но, помимо логического расчленения последней, у знаков препинания есть и другая, не менее важная функция, о которой обычно забывают догматически мыслящие редакторы: знаки эти до известной степени заменяют живую речевую интонацию, «витаминазируют» замороженную книжно-статьейную речь. Вот чем объясняется своеобразная, отнюдь не стандартная, а изрядно индивидуализованная расстановка знаков препинания многими писателями: вспомните хотя бы пресловутые горьковские тире. «Все абзацы и вся пунктуация должны быть сделаны правильно, но с точки зрения наибольшего воздействия текста на читателя, а не по мертвому катехизису», — внушал Паустовскому Бабель<sup>1</sup>; вот почему «выучиться им (знакам препинания, «зачастую играющим роль нот». — Г. К.) по учебнику нельзя; нужны чутье и опыт»<sup>2</sup>.

Работа над фразой, ее строением, количеством входящих в нее слов — важное звено в процессе писания. Но, пожалуй, еще важнее работа над качеством этих слов. Отобрать их, выбрать, найти нужное, «заветное» слово — вот над чем особенно бьются писатели, что отнимает у них едва ли не больше всего времени и труда. «Изводишь единого слова ради тысячи тонн словесной руды», — сказал Маяковский.

даже со шепками и соринками, от которых она еще чище и свежее» (Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в двадцати томах. т. XVII. М., 1965, стр. 343).

<sup>1</sup> Константин Паустовский, назв. статья, стр. 52.

<sup>2</sup> А. П. Чехов. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 12. М., 1957, стр. 154.

Я слово выбирал крылатое —  
Так среди тысячи одну  
Высматриваем мы и сватаем  
На веки вечные — жену<sup>1</sup>.

В поисках этого «единого слова» Пушкин измарывал десятки страниц; черновики его стихов настолько испещрены поправками, что подчас невозможно что-либо разобрать: над зачеркнутыми строками высятся несколько рядов зачеркнутых же строк, так что на бумаге не остается неисписанного местечка. Флобер тратил целые дни, чтобы «найти» одну страницу; однажды он «десять часов подряд просидел над тремя строчками и не сделал их»<sup>2</sup>. Горький, редактируя чужие рукописи, больше всего внимания обращал на работу со словом<sup>3</sup>; сам он как-то, подбирая одно слово, на миг задержал из-за этого печатание готового рассказа.

Конечно, академик Шевяков прав: в научном труде такая «гипертрофированная тщательность» не обязательна. Не обязательна, но желательна. Во всяком случае, чем тщательнее работает автор научного труда над словом, чем выше литературные качества этого труда, тем сильнее воздействие на читателей содержащихся в нем мыслей. Поэтому работа хороших писателей над словом остается образцом, равнение на который полезно всякому автору.

На что же следует обращать внимание при работе над словом?

Во-первых, на его точность, на то, чтоб оно абсолютно соответствовало обозначаемому предмету или явлению, облегало его «в обтяжку», не «морщило», как не по мерке сшитое платье.

«Язык рассказа, — говорит Сергей Антонов, — тем и отличается от разговорного языка, что в рассказе употребляется не первое пришедшее на ум слово, а слово единственное, самое меткое и точное, заменяющее иногда целую «разговорную» фразу, слово, счастливо найденное среди десятков синонимов. И когда вы найдете такое единственное слово, усилите его единственно верным морфо-

<sup>1</sup> Расул Гамзатов. Моим редакторам. «Новый мир», 1963, № 2, стр. 146.

<sup>2</sup> Гюстав Флобер. Собрание сочинений в десяти томах, т. VII. М., 1937, стр. 203, 207, 341, 367, 431, 466, 498, 586 и др.

<sup>3</sup> См., например: И. Макарьев. Пометки Горького на книгах начинающих писателей. М., 1957.



логическим оттенком и поставите среди других слов так, что оно словно омолодится, заблестит, засверкает, внезапно выявит всю скрытую в нем силу, — тогда вам не понадобятся для усиления выразительности ни дополнительные эпитеты, ни метафоры, ни сравнения<sup>1</sup>.

Между тем многие статьи и книги, в том числе музыкально-лингвистические, изобилуют языковыми неточностями, неудачными выражениями, неправильными оборотами речи.

«Неточностью слога, — пишет А. Ф. Кони, — страдают речи большинства судебных ораторов [...] При привычной небрежности речи нечего и ждать правильного расположения слов, а между тем это было бы невозможно, если бы оценивался вес каждого слова во взаимоотношении с другими. Недавно в газетах было напечатано объявление: «актеры-собаки» вместо «собаки-актеры». Стоит переставить слова в народном выражении «кровь с молоком» и сказать «молоко с кровью», чтобы увидеть значение отдельного слова, поставленного на свое место»<sup>2</sup>.

Статья Кони относится к дореволюционным временам. Но до сих пор, например, широко применяется совершенно бессмысленное, не означающее по-русски решительно ничего или, во всяком случае, не то, что имеется в виду, слово «будировать». И это — несмотря на гневное и совершенно справедливое возмущение Ленина подобным «французски-нижегородским словоупотреблением»!<sup>3</sup> Так же неправильно, «по созвучию» (как «будировать» в смысле «будить», «будоражить») употребляется слово «довлеть» в смысле «давить», «господствовать», «тяготеть» над чем-нибудь: «...довления [...] конструктивной схемы над живой мыслью»<sup>4</sup>. Автору этой цитаты и многим ему подобным и невдомек, что «довлеть» — старославянское слово, означающее «быть достаточным» («этого довольно»), «удовлетворять» и требующее не творительного, а дательного падежа («довлеет днєви злоба его»). Точно так же сплошь

и рядом говорится и пишется: «одинарный» (искаженное «ординарный», трактуемое в смысле «один», «одиночный», «единственный»), «играть значение» (вместо «иметь значение» или «играть роль») <sup>1</sup>, «идиomaticкий вес» <sup>2</sup>, «учеба» (вместо «ученье»), «крашение» (вместо «окраска»), «пошив» (вместо «шитье»), «настрой» (вместо «настройка», «настроение»), «пара дней», «пара статей» (в то время как не менее два или два-три экземпляра чего-либо образуют «пару»), «более лучший», «более старший» (вместо простого: «лучший», «старший») и т. д., и т. п.

Большое распространение получило неправильное употребление падежей такого, например, типа: «своему успеху театр во многом обязан прочными связями со зрителем»<sup>3</sup>, «Бережному хранению и публикации многих важнейших трудов Карла Маркса [...] человечество обязано прежде всего Фридриху Энгельсу»<sup>4</sup>. В особенности это относится к словам иностранного происхождения и музыкальным терминам. Пишут: «арпеджио», хотя «арпеджио» — слово несклоняемое (как «пальто»); с другой стороны, не склоняют «фермату», хотя «фермата» (а не «фермато», как часто пишут) — не наречие типа «ритенуто», а имя существительное («остановка»), склоняемое, как «токатата» или «кантата». Во многих случаях не склоняют такие фамилии, как Дидерихс, Коган, да Мотта, хотя правило о несклонении собственных имен иностранного происхождения относится только к тем из них, которые оканчиваются на «о», «и», «е», или «э» («Ромео», «Мальро», «Верди», «Сингетти», «Джунгелле», но: «Бетховен — Бетховена», «Шопен — Шопена», «Сметана — Сметаны», «Казелла — Казеллы» и т. д.).

Музыкальные термины и другие слова иностранного происхождения не только склоняются, но нередко и переводятся и употребляются неправильно. Итальянское «*assai*» («очень») означает совсем не то, что близкое ему по звучанию французское «*assez*» («довольно»); «*allegro assai*» значит не «довольно быстро», а «очень быстро». Французское «*grand*» не всегда означает «великий», очень

<sup>1</sup> «Литературная газета» от 25 декабря 1952 г.

<sup>2</sup> А. Ф. Кони. Избранные произведения, т. I, М., 1958, стр. 82—83.

<sup>3</sup> «...Некоторые ошибки пишущих в газетах совсем уже могут вывести из себя. Например, употребляют слово «будировать» в смысле возбуждать, тормошить, будить. Но французское слово «*bouder*» (будэ) значит сердиться, дуться [...] Не пора ли объявить войну коверканью русского языка?» (В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 40, стр. 49).

<sup>4</sup> «Советская культура» от 16 сентября 1961 г.

<sup>1</sup> «Можно было бы рассказать, какое значение сыграл этот день в его жизни...» (цит. в «Литературной газете» от 7 сентября 1965 г.).

<sup>2</sup> «В системе Министерства торговли промышленное предприятие занимает малый удельный вес» («Известия» от 8 сентября 1962 г.).

<sup>3</sup> «Известия» от 1 июля 1963 г.

<sup>4</sup> «Известия» от 16 ноября 1970 г. В первом случае нужно было сказать: «своим успехом театр обязан прочным связям со зрителем», во втором — «Бережным хранением и публикацией... человечество обязано Энгельсу».

часто —  
«Il rep...  
означает просто «большой» («большой мастер», «большой пианист»),  
«Раздум... goso» (название статуи Микеланджело и пьесы Листа)  
«Гибель... не «Мыслитель», а «Задумавшийся» или «Размышление»,  
de fant...»; «Totentanz» (а не «Todentanz») Листа — не «Пляска  
типа «Пляска мертвецов», «Götterdämmerung» Вагнера — не  
«Сумерки богов», а «Сумерки богов». «Phantasiestücke», «Morceaux  
je suis... ie» — вовсе не «Фантастические пьесы», а «Пьесы  
французского афоризма: «Dieu ne puis, roi ne daigne, artiste  
«удосто... «Быть богом не могу, королем не хочу, я — артист»,  
Рубин... тое слово «daigne» означает не «хочу», а «снисхожу»,  
антим... аю» («королем быть не устаиваю»), что придает словам  
довом йна совсем иной оттенок, характерный для этого гордого,  
Н... хически настроенного художника и пропадаящий в хо-  
обознач... еводе.

«d-m...  
имеют...  
герман...  
нике...  
Бессо...  
имен...  
прибл...  
сем...  
и не...  
31...  
пьес...  
ва...  
ле...  
тет...  
исп...  
сам...  
те...  
те...  
из...  
ве...  
«т...  
В...  
во...  
14

ый характер имеет укоренившаяся замена некоторых  
ий иностранного происхождения: «опус» — на «сочинение»,  
на «ре-минор» и т. п. Во-первых, изгоняемые термины  
кой же международный характер, как, например,  
медицинские и дипломатические, как «атерома», «коммю-  
нданте», «аллегро» и т. п., и «национализация» их так же  
нна и реакционна, как пресловутое предложение о пере-  
и галош в «мокроступы»; во-вторых, слово «опус» давно  
права гражданства в русском языке и означает не сов-  
о «сочинение»: в одном музыкальном «опусе» может быть  
ко различных «сочинений» (например, бетховенский опус  
ет три сонаты, рахманиновский опус 3 — пять отдельных  
третьих, «ре-минор» и тому подобные обозначения — сло-  
еое русского происхождения, чем «дэ-моль».

точностям языка относится также злоупотреб-  
невосходными степенями и восторженными эпи-  
принявшее, особенно в статьях о музыкантах-  
елях и в концертных рецензиях, характер ис-  
бедствия. Из-за легкости обращения с ними  
есомые слова — «талант», «гений» — настолько  
весе, что приходится оснащать их дополни-  
«сверхэпитетами», без чего они уже не про-  
должного впечатления. Так рождаются несоот-  
о громкие определения — «сверхсовершенно»,  
нейший», «абсолютно гениально» и т. п.  
об одном из наших пианистов на каждом шагу  
шь «восторженные отзывы», «особенно востор-

женное отношение», «предельно четко», «предельно до-  
ходчиво», «предельная отточенность», «беспредельная  
яркость» и тому подобные словеса. Книжка о другом  
пианисте буквально пестрит всякого рода «поражаю-  
щими», «потрясающими», «предельными», «беспредель-  
ными», «уникальными» и другими подобными эпитета-  
ми; но и этого автору мало: дальше он говорит уже о  
«совершенно невероятных» достоинствах своего ге-  
роя, называет его «совершенно уникальным явле-  
нием» и характеризует его исполнение, как «абсо-  
лютно совершенное» (разрядка везде моя) — как  
будто понятия совершенного, уникального, невероятного  
не «предельны» сами по себе и допускают возмож-  
ность каких-то градаций.

Встречаясь с подобными словесными излишествами, вспоми-  
наешь одну из речей М. И. Калинина, в которой он критиковал  
«часто встречающееся в прессе» выражение «сверхметкий стрелок».  
Что оно означает? — спрашивал Калинин. — Что данный человек  
попадает в цель больше, чем на 100 процентов? А если только то,  
что он стопроцентно попадает в цель, то «имейте в виду, что при  
этом теряется мерило меткости»<sup>1</sup>. Что сильнее подействует на де-  
вушку, — спросил однажды Эренбург: — если вы скажете ей: «Я  
вас очень, очень люблю» или просто: «Я вас люблю»?

Чем объясняются подобные неточности речи? Если  
исключить случаи недостаточной грамотности автора, то  
большой частью — неясным видением, неясным пред-  
ставлением того, о чем пишешь, что хочешь выразить.  
«Неясность слова есть неизменный признак неясности  
мысли» (Л. Толстой). «Точность мысли [...] создает  
точность слова»<sup>2</sup>. «Смутно пишут о том, что смутно се-  
бе представляют»<sup>3</sup>.

Что же это значит: ясно видеть, ясно представлять  
себе то, о чем пишешь? Это значит различать все ра-  
курсы, все оттенки данного предмета, явления, мысли.  
Разбирается ли в этом пишущий, ясно ли ему, в какой  
именно оттенок он «целит» и чем этот оттенок от-

<sup>1</sup> М. И. Калинин. Советы агитатору. 1957, стр. 47.

<sup>2</sup> Гюстав Флобер. Собрание сочинений в десяти томах,  
т. VIII. М., 1938, стр. 72.

<sup>3</sup> М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений, т. I.  
М.—Л., 1950, стр. 145.

часто — просто «большой» («большой мастер», «большой пианист»). «Il pensieroso» (название статуи Микеланджело и пьесы Листа) означает не «Мыслитель», а «Задумавшийся» или «Размышление», «Раздумье»; «Totentanz» (а не «Todentanz») Листа — не «Пляска смерти», а «Пляска мертвецов», «Götterdämmerung» Вагнера — не «Гибель богов», а «Сумерки богов». «Phantasiestücke», «Morceaux de fantaisie» — вовсе не «Фантастические пьесы», а «Пьесы типа фантазий». Из книги в книгу кочует неверный перевод рубинштейновского афоризма: «Dieu ne puis, roi ne daigne, artiste je suis» — «Быть богом не могу, королем не хочу, я — артист»; французское слово «daigne» означает не «хочу», а «снисхожу», «удостаиваю» («королем быть не достаиваю»), что придает словам Рубинштейна совсем иной оттенок, характерный для этого гордого, антимонархически настроенного художника и пропадаящий в ходовом переводе.

Нелепый характер имеет укоренившаяся замена некоторых обозначений иностранного происхождения: «опус» — на «сочинение», «d-moll» на «ре-минор» и т. п. Во-первых, изгоняемые термины имеют такой же международный характер, как, например, термины медицинские и дипломатические, как «атерома», «коммунике», «анданте», «аллегро» и т. п., и «национализация» их так же бессмысленна и реакционна, как пресловутое предложение о переименовании галosh в «мокроступы»; во-вторых, слово «опус» давно приобрело права гражданства в русском языке и означает не совсем то, что «сочинение»: в одном музыкальном «опусе» может быть и несколько различных «сочинений» (например, бетховенский опус 31 включает три сонаты, рахманиновский опус 3 — пять отдельных пьес); в третьих, «ре-минор» и тому подобные обозначения — слова не более русского происхождения, чем «дэ-моль».

К неточностям языка относится также злоупотребление превосходными степенями и восторженными эпитетами, принявшее, особенно в статьях о музыкантах-исполнителях и в концертных рецензиях, характер истинного бедствия. Из-за легкости обращения с ними самые весомые слова — «талант», «гений» — настолько теряют в весе, что приходится оснащать их дополнительными «сверхэпитетами», без чего они уже не производят должного впечатления. Так рождаются несоответственно громкие определения — «сверхсовершенно», «гениальнейший», «абсолютно гениально» и т. п. В книге об одном из наших пианистов на каждом шагу встречаешь «восторженные отзывы», «особенно востор-

женное отношение», «предельно четко», «предельно доходчиво», «предельная отточенность», «беспредельная яркость» и тому подобные словеса. Книжка о другом пианисте буквально пестрит всякого рода «поражающими», «потрясающими», «предельными», «беспредельными», «уникальными» и другими подобными эпитетами; но и этого автору мало: дальше он говорит уже о «совершенно невероятных» достоинствах своего героя, называет его «совершенно уникальным явлением» и характеризует его исполнение, как «абсолютно совершенное» (разрядка везде моя) — как будто понятия совершенного, уникального, невероятно не «предельны» сами по себе и допускают возможность каких-то градаций.

Встречаясь с подобными словесными излишествами, вспоминаешь одну из речей М. И. Калинина, в которой он критиковал «часто встречающееся в прессе» выражение «сверхметкий стрелок». Что оно означает? — спрашивал Калинин. — Что данный человек попадает в цель больше, чем на 100 процентов? А если только то, что он стопроцентно попадает в цель, то «имейте в виду, что при этом теряется мерило меткости»<sup>1</sup>. Что сильнее подействует на девушку, — спросил однажды Эренбург: — если вы скажете ей: «Я вас очень, очень люблю» или просто: «Я вас люблю»?

Чем объясняются подобные неточности речи? Если исключить случаи недостаточной грамотности автора, то большей частью — неясным видением, неясным представлением того, о чем пишешь, что хочешь выразить. «Неясность слова есть неизменный признак неясности мысли» (Л. Толстой). «Точность мысли [...] создает точность слова»<sup>2</sup>. «Смутно пишут о том, что смутно себе представляют»<sup>3</sup>.

Что же это значит: ясно видеть, ясно представлять себе то, о чем пишешь? Это значит различать все ракурсы, все оттенки данного предмета, явления, мысли. Разбирается ли в этом пишущий, ясно ли ему, в какой именно оттенок он «целит» и чем этот оттенок от-

<sup>1</sup> М. И. Калинин. Советы агитатору. 1957, стр. 47.

<sup>2</sup> Гюстав Флобер. Собрание сочинений в десяти томах, т. VIII. М., 1938, стр. 72.

<sup>3</sup> М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений, т. I. М.—Л., 1950, стр. 145.

личается от соседнего, — это лучше всего проверяется на пользовании так называемыми синонимами. Если пишущему более или менее безразлично, какой употребить синоним, если он легко идет на замену одного синонима другим — это верный признак того, что ему недостаточно ясно то, что он хочет сказать. Ибо «неверно [...], будто нет ничего дурного в том, чтобы одно слово употребить вместо другого, если они значат одно и то же [...] разные слова представляют предмет не в одном и том же свете»<sup>1</sup>.

«Не все равно сказать: «жалость, сострадание или милосердие; обмануть, обольстить или провести; удивиться, изумиться или поразиться»<sup>2</sup>; не одно и то же: дорога и путь»<sup>3</sup>. Фонвизин в своем «Опыте русского сословника» очень тонко показал, в чем разница между словами «робкий» и «трусливый». Не без умысла напоминала писателям пушкинская «Литературная газета» рассказ Гёте о римских художниках-мозаичистах, имевших в своем распоряжении «750 000 разных теней (то есть оттенков. — Г. К.)» и всё же считавших, что этого недостаточно для передачи «во всей точности» задуманного. Это напоминание было сделано сто сорок лет назад — в январе 1830 года<sup>4</sup>.

Второе достоинство удачно найденного слова — его свежесть. Слова и обороты стертые, затрепанные, ба-

<sup>1</sup> Аристотель. Риторика, кн. III, § 2. Цит. по сб. «Античные теории языка и стиля». М.—Л., 1936, стр. 178.

<sup>2</sup> П. Сергеевич. Искусство речи на суде, стр. 44.

<sup>3</sup> См. об этом в статье А. Югова «Эпоха и языковой «пятячок» («Литературная газета» от 15 января 1959 г.).

<sup>4</sup> В моей книге «У врат мастерства» (изд. 3. М., 1969) есть фраза: «будто морить себя «усильным, напряженным постоянством» — удел одних только Сальери» (стр. 115). Вот перечень глаголов, перебранных и отвергнутых мною раньше чем было найдено удовлетворившее меня слово «морить»: мучить, терзать, изводить, истощать, сушить, допекать, грызть, школить, дисциплинировать, съедать, жечь, сжигать, взнуздывать, нудить, подтягивать, подзадоривать, сверлить, казнить, пытать, губить, дурманить, душить, убивать, подтачивать.

К слову сказать, и самая конструкция этой фразы далась мне не сразу. Первоначальные варианты были таковы: «будто «усильное, напряженное постоянство» — удел одних только Сальери»; «будто «усильным, напряженным постоянством» отличаются одни только Сальери»; «будто увлекаться (пленять, поражать, пробиваться к цели) «усильным, напряженным постоянством» — удел одних только Сальери».

разные — на три четверти, на девять десятых утрачивают свое «сигнальное» значение; подобно привычному уличному шуму, они скользят мимо уха и сознания читателя, не вызывают у него нужных образных, выделительных ассоциаций. В особенности это относится к тому «ошпенскому, убогому, бездушному, якобы научному» жаргону, который Чуковский так метко прозвал «канцеляритом»<sup>1</sup>. В этой и предыдущей главе приводились уже образцы такого канцелярского, чиновничьего языка: «по линии признания», «по линии формирования», «налицо отсутствие» и т. п. Вот еще два колоритных примера, заимствованных из книги об одном из крупнейших русских музыкантов:

«Разъезжая с концертами по провинциальным городам, он попутно обследовал местные училища, посещая занятия педагогов и выступления учащихся, давая указания по улучшению работы»;

«Вся эта жизнь, полная неустанной отдачи творческой энергии на поприще исполнительской деятельности...» (разрядка в обоих случаях моя).

Подобные суконные обороты трудно вяжутся с образом великого художника, которому посвящена цитируемая книга; скорее их можно принять за выдержки из казенного некролога какому-нибудь «чину» гоголевских времен. «...Какая гадость чиновничий язык! — писал по поводу такой манеры выражаться Чехов. — ...Я читаю и отплевываюсь... пишет... точно холодный в гробу лежит»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См. вышеназванную книгу К. И. Чуковского «Живой как жизнь», его речь на съезде писателей (Второй всесоюзный съезд советских писателей 15—26 декабря 1954 г. Стенографический отчет. М., 1956, стр. 370—374), его статьи в «Литературной газете» от 9 и 16 сентября 1961 г. и др.

<sup>2</sup> А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. 16. М., 1949, стр. 85. К проявлениям той же казенной стандартности в изложении относится и невесть кем введенное правило, строго соблюдаемое многими редакторами, обязательно сопровождать всякую упоминаемую фамилию первым инициалом: А. Пушкин, Л. Бетховен, Ф. Шопен, А. Шнабель, К. Игумнов. Непонятно, почему автор не имеет права в одних случаях проставить оба инициала (К. Н. Игумнов), а в других вовсе обойтись без них: как будто читатель иначе не поймет, о каком Пушкине, Бетховене, Шопене, Шнабеле идет речь!

Не только такому уродливому явлению, как «канцелярит», но и менее одиозным проявлениям «шаблона в речи» (Кони) не должно быть места ни в какой литературе. «...Достойная задача оратора, — предупреждал еще Цицерон, — заключается в том, чтобы избегать затасканных и приевшихся слов, а пользоваться избранными и яркими...»<sup>1</sup>. Нужно находить такие слова, которые останавливали бы и должным образом направляли внимание читателя.

Где же искать, откуда брать подобные слова, про которые русский народ говорит: «молвит слово — рублем подарит»?

Отовсюду! Из красочного народного говора, так обогатившего русскую литературу (вспомните пушкинский завет — учиться русскому языку у московских просвирен!); из старинных речений: «Старинные слова, как бы отдохнувшие от повседневного употребления, придают иной раз языку необыкновенную мощь и праздничность»<sup>2</sup>; из книг хороших писателей, мастеров слова; из словарно-лингвистических изысканий, вскрывающих генезис слова, его забытый, исконный смысл:

В подвалы слов не раз сойдет искусство,  
Держа в руках свой потайной фонарь<sup>3</sup>;

из бытовой, обиходной речи — уже говорилось, что не надо чураться подобных интерполяций, если они сделаны к месту и со вкусом. Наконец, едва ли не самый главный источник рождения меткого, образного слова — то пристальное вглядывание в предмет, в описываемое явление, о котором уже шла речь. Ищите оттенки — и обратите слово: оно само придет к зорко всматривающемуся, к увидевшему.

Но — осторожно! Подбирая меткое, выразительное, красивое слово, не путайте красоту с красотью. Настоящая красота проста; она не имеет ничего общего с неуместной патетикой, с той выпренности, вычурностью, цветистостью речи, которая вызвала од-

<sup>1</sup> Марк Туллий Цицерон. Об ораторе, кн. III, § 150. Цит. по сб. «Античные теории языка и стиля», стр. 209.

<sup>2</sup> С. Маршак. Заметки о мастерстве. «Новый мир», 1958, № 9, стр. 230.

<sup>3</sup> С. Маршак. Стихи. М., 1946, стр. 67.

нажды знаменитое восклицание тургеневского Базарова: «Друг мой Аркадий, не говори красиво!».

«Надо говорить просто, — пишет П. С. Пороховщиков. — Можно сказать: Каин [...] лишил жизни своего родного брата Авеля [...], или Каин обагрил руки неповинною кровью своего брата Авеля [...], или Каин убил Авеля, — это лучше всего; но так у нас на суде почти не говорят». И в подтверждение он рассказывает о процессе, на котором судили рабочих, убивших инженера, задержавшего выплату им денег. «Прокурор и шестеро защитников один за другим повторяли: «Убийство произошло на политико-экономической почве». Хотелось крикнуть: «На мостовой!»<sup>1</sup>.

И еще одно: не перегружайте изложения свежими, необычными словами так, чтоб оно пестрило ими. Внимание читателя должно останавливаться на таких словах в нужном месте, а не спотыкаться о них на каждом шагу. Следуйте примеру искусного градостроителя, ставящего замечательные архитектурные сооружения в тщательно выбранных местах, в окружении более обычных зданий, так, чтобы первые были хорошо видны, чтобы к ним открывался спокойный и свободный доступ.

Третье важное свойство слова — его звучание. «Всякий писатель... пользуется звуками не случайно, а с отбором, отдавая в каждом данном случае предпочтение одним звукам перед другими»<sup>2</sup>; известно, например, как придирчив был Горький к звуко сочетаниям<sup>3</sup>.

Особенно чутки к звуковой стороне дела, к «музыке слова» поэты. Приглядитесь к тому, как «инструментовал» Пушкин. Возьмите, например, «Воспоминание». В первом четверостишии этого стихотворения описывается спящий город; посмотрите, какую роль в этом описании играет «сонный», «ночной» звук «н»:

Когда для смертного умолкнет шумный день,  
И на немые стогны града  
Полупрозрачная наляжет тень  
И сон, дневных трудов награда...

<sup>1</sup> П. Сергеев. Искусство речи на суде, стр. 53.

<sup>2</sup> С. Маршак. Заметки о мастерстве. «Новый мир», 1958, № 7, стр. 205.

<sup>3</sup> См. об этом: И. Макарьев. Пометки Горького на книгах начинающих писателей, стр. 13 и след.

Но среди этого покоя есть человек, который не спит, не может спать, совесть которого мучают «змеи сердечной угрызения»; и инструментовка стиха меняется — его пронизывает тревожно стучащее «т» и глухой его отзвук — «д»:

Мечты кипят... В уме, подавленном тоской,  
Теснится тяжких дум избыток...

Так же искусно «инструментированы» и другие стихотворения Пушкина — «Памятник», «Поэту» и т. д. (равно как и стихи Лермонтова, Некрасова, Твардовского и иных русских поэтов); даже названия пушкинских произведений прочно сцементированы изнутри «аккордами» связующих созвучий: «Евгений Онегин», «Медный всадник», «Домик в Коломне», «Капитанская дочка».

Разумеется, нельзя требовать, чтобы автор научной работы обладал ухом поэта, да в этом и нет никакой необходимости. Но учитывать — в какой-то мере — звучание слова должен всякий литератор, и чем лучше он это делает, тем благотворнее это сказывается на его писаниях; напомним в подтверждение хотя бы ту роль, которую, как показал И. Л. Андроников, играл «звуковой фактор» в музыковедческих работах Соллертинского<sup>1</sup>. Во всяком случае, пренебрегать этой стороной дела не имеет права никто из пишущих; иначе, например, по его рукописи незаметно «разольются щи» и «расползутся вши», как выражался Горький, имея в виду неосторожно щедрое употребление некоторыми литераторами причастий на «вший» и «щий» («писавший», «услыхавший», «приехавший», «испытывавший», «существовавший», «задумавшийся», «пишущий», «передающий», «анализирующий», «соответствующий», «волнующий», «встречающийся»).

Четвертое, о чем должен позаботиться пишущий, это — о разнообразии лексики, о том, чтобы не повторять слишком часто одних и тех же слов и оборотов речи. Хорошие писатели весьма требовательны в этом отношении; Флобер и Мопассан, например, считали недопустимым повторение одинаковых слов ближе, чем на расстоянии двухсот строк текста. Но если даже признать подобную требовательность чрезмерной

<sup>1</sup> См.: Ираклий Андроников. Музыкально-исторические этюды И. Соллертинского. «Советская музыка», 1957, № 8, стр. 145.

для работы научного характера, то все же никак нельзя примириться с такими, например, «перлами», которыми буквально нет числа в самых различных статьях и книгах:

«Никто тогда не связывал этих увлечений с проявлениями острого вкуса, которые все чаще и чаще стали обнаруживаться в его спектаклях... В центральных ролях, требующих большой затраты сил, ему не стало хватать дыхания... Ему не стали поручать ответственных ролей... театр стал для него будничным делом...»<sup>1</sup>

К сожалению, такого рода «стиль» характерен для многих работ молодых музыковедов:

«Русская народная песня... является богатейшим материалом для привития детям основных певческих навыков. Особенно важно с первых же шагов вокального воспитания детей привить им навыки правильного звукоизвлечения... Русская народная песня... может сыграть весьма существенную роль в привитии этих навыков. Один из основных и наиболее трудных навыков — связное, протяжное пение — особенно удобно прививать на русских народных песнях... Самые простые, легкие песни... помогают постепенному привитию этого трудного навыка... Чрезвычайно существенный навык чистого интонирования без поддержки инструмента... также легче всего может быть привит на русской народной песне... Навык пения «а капелла» особенно существен для школ... Один из наиболее сложных певческих навыков — двухголосное пение... легче всего также может быть привит на русской народной песне... Само двухголосие в русской народной песне... удобно в смысле певческом. Кроме того русские народные песни чрезвычайно удобны для постепенного привития этого навыка на отдельных попевах...».

Этот отрывок заимствован из той же диссертации, которая цитировалась в предыдущей главе. Вот другой образец такого же порядка:

<sup>1</sup> «Советская культура» от 15 января 1959 г.; как здесь, так и в следующих цитатах разрядка моя. Цитаты приводятся с купюрами (отмеченными многоточием), поскольку в данном и в дальнейших примерах критикуются не мысли авторов, а только лишь засоренность изложения бесконечным повторением на близком расстоянии одних и тех же слов и выражений.

«Нельзя не удивляться тому искусству, с которым композитор столь органически связал основные мотивы, создавая органически целостную музыкальную ткань... Необходима органическая связь между «прелюдией» и главной партией... связи между эпизодами... он постоянно подчеркивает неразрывную органическую связь сольной партии с партией оркестра... Органическую связь с оркестром... [исполнитель-редактор] подчеркивает и в эпизоде *amogoso*, интонационно связанном с побочной партией...»

Все это — на одной странице. На следующих страницах продолжается то же самое:

[Исполнитель-редактор] «и здесь указывает на необходимость сохранения органической гибкой взаимосвязи сольной и оркестровой партии... в *Des-dur* — неожиданном, но вместе с тем органически вытекающем из *f-moll.*, кода органически вытекает из всего предыдущего».

Впрочем, надо быть справедливым. Критикуя язык музыковедов молодых, начинающих, нельзя не вспомнить ответ одной аспирантки К. И. Чуковскому, упрекнувшему ее за «канцелярский» стиль изложения:

«Жаргон, которым вы так возмущаетесь, прививается еще в школе... Университет довершил наше языковое образование в том же духе, а чтение литературоведческих статей окончательно отшлифовало наши перья».

«И она совершенно права», — добавляет Чуковский<sup>1</sup>.

Увы! То, что сказано здесь о литературоведческих статьях, с еще бóльшим правом может быть отнесено к опусам немалого числа музыковедов отнюдь не молодых, с именем, обремененных подчас высокими учеными званиями и степенями. Они сплошь и рядом грешат тем же пороком, в котором я только что упрекнул двух молодых авторов: облюбовав какое-нибудь словечко, принимают за привычку повторять и повторять его на протяжении всего абзаца, страницы, а иногда и целой статьи.

Так, в цитированной уже книге об одном из русских композиторов говорится, что он «именно этими передовыми своими

<sup>1</sup> Корней Чуковский. Живой как жизнь, стр. 129—130.

перьями дорог советскому народу и всему передовому человечеству... композитору удалось... воплотить ряд передовых явлений русской действительности... Среди важнейших передовых черт его творчества...<sup>1</sup>

В другой книге читаем: «В свете всего сказанного симптоматичным представляется исключительное богатство творческих индивидуальностей среди молодых скрипачей и виолончелистов, воспитанных советской музыкальной школой... для представителей передовой советской смычковой культуры характерно и исключительное разнообразие оттенков исполнительского стиля, ибо метод социалистического реализма открывает исключительно богатые возможности для проявления творческой инициативы»<sup>2</sup>.

Третий пример взят из статьи о произведениях одного из выдающихся советских композиторов: «В целом поэмы оставляют сильное впечатление... Глубоко драматический подъем в середине поэмы производит сильное впечатление... Выразительная музыка и превосходная звучность этого хора оставляют глубокое впечатление... Седьмая поэма... производит незабываемое, глубокое впечатление... десятая поэма... не производит особенно сильного впечатления...»

Читая такие пассажи, вспоминаешь рассказ Горького об одной присланной ему рукописи, в которой на каждом шагу попадалось слово «бабушка»: «Проклятая эта бабушка, — сердился Горький, — обнаруживая полную беспомощность автора, упоминается по десяти раз в пятнадцати строках, а всего имя ее встречается около двухсот раз на двадцати страничках рукописи. Читаешь — и всё: бабушка, бабушки, бабушку...»<sup>3</sup>

Страсть к повторениям распространяется порой не только на отдельные слова и выражения, но и на целые фразы:

«...Выполнить ответственную задачу, стоящую перед советскими музыковедами, можно только путем глубокого изучения принципов марксистско-ленинской эстетики».

<sup>1</sup> Все это взято с одной страницы.

<sup>2</sup> Все эти «исключительности» размещены опять-таки на одной странице и даже в пределах одного абзаца.

<sup>3</sup> М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24. М., 1953, стр. 329.

«Выполнить эту задачу исполнители могут, лишь глубоко освоив принципы марксистско-ленинской эстетики, на основе которых должны разрабатываться конкретные вопросы эстетики советского музыкально-исполнительского искусства».

«Общие принципы марксистско-ленинской эстетики дают огромный материал для разработки конкретных вопросов эстетики музыкально-исполнительского искусства».

«Развитие этой области науки должно быть плодом коллективных усилий советских исполнителей».

«Развитие этой области науки должно быть плодом коллективных усилий советских исполнителей и музыковедов»<sup>1</sup>.

Каждое из этих положений в отдельности совершенно правильно, хотя и не бог весть как ново и свежо. Но когда на протяжении одной-двух страниц, а то и одного абзаца, несколько раз повторяется буквально одно и то же, то, право же, «движение» авторской мысли начинает слишком уж сильно смахивать на пресловутый процесс «переливания из пустого в порожнее».

Особенно опасно злоупотреблять повторением более или менее свежих, не трафаретных определений или «сильных» эпитетов, предназначенных подчеркнуть из ряда вон выходящие достоинства данного явления («впечатляющие», «исключительные», «глубочайшие»). С ними происходит то же, что с Демьяновой ухой. При неумеренном «закармливании» ими сила и свежесть таких эпитетов все больше «девальвируется» и под конец они уже не только не оказывают желаемого действия на читателя, но набивают ему весьма противную оскомину. «Уникально» — определение, самый смысл которого совместим только с единичным применением; «поражающе», «потрясающе», «предельно» (или «беспредельно») — тоже очень сильные выражения. Но когда автор книжки об одном из известных наших пианистов употребляет первое из них четыре, второе — девять, третье — двенадцать, четвертое двадцать восемь раз на протяжении ста восемнадцати страниц, то что остается от их силы? Точно так же, когда на протяжении двадцати семи страниц другой книги автор восемнадцать раз прибегает к эпитету «ярко», то

<sup>1</sup> Последние четыре цитаты взяты не только с одной и той же страницы, но и из одного и того же абзаца.

вновь вспоминаются меткие слова К. И. Чуковского в его речи на втором съезде советских писателей: «Мудрено ли, что уже на пятой странице эта «яркость» начинает ощущаться, как «тусклость», а на шестой окончательно гаснет, и мы остаемся во тьме, ибо кто же не почувствует, что за этим механически повторяющимся и потому омертвелым эпитетом скрывается равнодушные ленивых умов, даже не пытающихся сказать о замечательных русских писателях свое собственное, свежее, от сердца идущее слово»<sup>1</sup>.

Как же избежать отмеченного недостатка? Для этого мало сосредоточить на нем внимание; нужно еще иметь в своем распоряжении достаточный запас слов (в частности, синонимов)<sup>2</sup>. «...Богатство слов есть необходимое условие хорошего слога»<sup>3</sup>. Известно, как богат был словарь Пушкина, Гёте и других великих писателей и как далек от этого богатства лексиконных современных литераторов.

«В Англии в двадцатых-тридцатых годах, — писал как-то Борис Лавренев, — был создан так называемый «бейсик инглиш» — упрощенный английский язык с облегченной грамматикой и очень ограниченным словарем — 850 слов. Как ни грустно, но, читая рукопись молодого автора, иногда подозреваешь, что она написана на некоем русском «бейсик», — до такой степени беден словарный материал автора»<sup>4</sup>.

К сожалению, замечание Лавренева, адресованное молодым писателям и литературоведам, с еще большим правом может быть отнесено к некоторым отнюдь не молодым музыковедам. Жонглируя немногими словами, они ухитряются заполнять целые страницы бесконечным повторением одних и тех же эпитетов. Вот показательный пример. Характеризуя одного знаменитого исполнителя, автор статьи о нем пишет:

*«Своей мастерской, проникновенной и исключительно благородной интерпретацией... высокое искусство... [исполнителя], отличаю-*

<sup>1</sup> Второй всесоюзный съезд советских писателей 15—26 декабря 1954 г. Стенографический отчет. М., 1956, стр. 371. См. также книгу Чуковского «Живой как жизнь», стр. 139 и след.

<sup>2</sup> С учетом, разумеется, того, что было сказано выше насчет далеко не всегдашней их взаимозаменяемости.

<sup>3</sup> П. Сергеевич, цит. соч., стр. 41.

<sup>4</sup> «Литературная газета» от 12 октября 1957 г.



щеется глубиной и правдивостью, простотой и искренностью, способностью артиста передавать разнообразные чувства и переживания... подчинить совершенную технику высоким художественным задачам, заставить инструмент душевно и убедительно говорить... Вдохновенная, простая и вместе с тем предельно выразительная интерпретация... сюит Баха, правдиво и убедительно раскрывающая их художественное содержание... стиль [исполнителя] характерен выразительностью и благородством, правдивостью и глубоким проникновением в сущность исполняемой музыки... Свою мастерскую технику... [исполнитель] полностью поставил на службу музыке... убежденный поборник художественной правды и творческого подхода к исполнительству... Глубокая осмысленность исполняемого... сочетается в его игре с теплым и искренним чувством, с проникновенностью... благородство... этой музыки в проникновенной трактовке... правдивость и жизненность передачи артиста, выразительность и поэтичность его фразировки, благородство... способность этого музыканта выразить в своем исполнении глубокочеловеческие чувства и мысли... художественную и глубокочеловеческую трактовку баховских сюит... глубоко и просто, творчески и проникновенно передать...» и т. д. (курсив мой).

Симптоматично, что когда автору в той же статье понадобилось упомянуть еще двух других исполнителей, то у него и для них не нашлось иных слов, кроме тех, которые были уже использованы им в приведенной выше характеристике: и другому артисту была свойственна «выразительная и проникновенная интерпретация», и в игре третьего автор отмечает все те же «техническое совершенство», «жизненность и глубокую выразительность интерпретации» и «незабываемое благородство» фразировки. Так погрешности литературной формы оборачиваются серьезными недостатками музыковедческого содержания: подобно тому, как «во тьме все кошки серы», в тумане всевозможных «проникновенностей», «благородств» и прочих стереотипно хвалебных эпитетов все исполнители становятся неразличимо похожими друг на друга, теряют свои индивидуальные, отличающие их от других артистов, черты. Это как раз тот недостаток, от которого едва ли не сильнее всего страдает большинство наших статей и рецензий о музыкантах-исполнителях.

Вот почему еще, помимо чисто литературной сторо-

ны дела, так важно для нашего музыковедения преодолеть словарную бедность языка и снять со своей повестки дня некрасовский вопрос:

Когда же в книгах будем мы блистать  
Всей русской мыслью, речью, даром,  
А не заиками хромыми выступать...?<sup>1</sup>

Заканчивая разговор о литературном оформлении научной работы, коснусь еще нескольких вопросов, в которых сталкивается пишущий статью или книгу.

Первый из этих вопросов относится к стилю изложения. Уже говорилось, что нет никакой необходимости выдерживать псевдоученый, «геллертерский» тон изложения, что, наоборот, лучше писать более свободно, в манере, приближающейся к живой, разговорной речи. Однако при этом важно проявлять вкус и чувство меры, не нарушать единства стиля, сохранять «лицо» авторской интонации; «тональность», в которой ведется изложение, не должна сменяться «атональными» звучаниями, «не из той оперы». В научной книге, в музыковедческой статье допустимо многое — и веселая шутка, и рассказ о случае из жизни, и непринужденная беседа с читателем, и язвительный спор с научным противником; но полемика не должна принимать характер кухонной перебранки, анекдот должен быть рассказан с кафедры, а не в кабаке.

Второй вопрос касается применения образных сравнений. Пуристы считают их недопустимыми в серьезной научной работе; на мой же взгляд, удачное образное сравнение нередко бросает мгновенно такой яркий свет на предмет разговора, что помогает понять мысль автора куда лучше, чем при помощи долгих рас-

<sup>1</sup> Н. А. Некрасов. Медвежья охота.

Указывая в этой главе на некоторые недостатки литературного изложения, получившие, как свидетельствуют приведенные примеры, немалое распространение в нашей музыковедческой литературе, особенно в статьях и книгах по исполнительству, я, разумеется, никоим образом не имел в виду характеризовать общее состояние нашей науки о музыке и музыкальном исполнительстве в частности. И в этой области имеется, конечно, ряд серьезных работ, не только ценных по содержанию, но и хорошо написанных, рассмотрение которых выходит, естественно, за пределы избранной мною специальной темы.

суждений. Но при пользовании образными сравнениями необходимо соблюдать следующие условия:

во-первых, нужно сравнивать менее известное с более известным, требующее понимания — с тем, что понятно всем, а не наоборот, как это иногда делается. Так, например, в моей книге «Работа пианиста», описывая последовательность работы пианиста над «кусками», я сравнил этот процесс с очисткой костюма от пятен<sup>1</sup>. Сравнение это можно счесть удачным или неудачным, но правомерность его не подлежит сомнению. Однако если бы я писал книгу о портняжном ремесле или о комбинациях бытового обслуживания и в ней сравнил бы чистку костюма с работой пианиста над произведением, то такое сравнение было бы неуместным и нелепым, так как ничего бы не объяснило, не дало подавляющему большинству читателей;

во-вторых, образ — сильно действующее средство и, как таковое, должен применяться с большой осторожностью и точностью: «образ, равно как и эпитет, должен быть точен, свеж и скуп»<sup>2</sup>. Неточный образ «падает», но не в ту цель, какая имела в виду, вызывает ассоциации яркие, но совсем не те, на которые рассчитывал автор. Образы вроде следующих: «Здесь зарыта собака, объясняющая эту демагогию», «Акулы прибирают к рукам», «Лекция.., согретая свежим чувством утраты» — производят эффект комический, потому что свежесть не согревает, собака, да еще зарытая, ничего «объяснить» не может, а у акулы нет рук<sup>3</sup>. Такой же неподвижный автором эффект производит и следующее место из одной диссертации, с которой мне довелось познакомиться: «...он (Чайковский. — Г. К.) также ратует за светское пение и направляет свое острие против пения церковного... деятели художественного воспитания, вроде Нелидова и многих других, настойчиво капали, подобно Чайковскому, на гранитную скалу неграмотности и темноты народа»;

<sup>1</sup> Г. Коган. У врат мастерства. Работа пианиста. М., 1969, стр. 145.

<sup>2</sup> Константин Паустовский. Поэзия прозы. «Знамя», 1953, № 9, стр. 174.

<sup>3</sup> Данные примеры заимствованы из статьи В. Александрова «Фронтные рукописи» («Новый мир», 1963, № 2, стр. 39).

и третьих, изложение не должно быть перегружено образами, статья «цветистым»; иначе оно вызовет смех и раздражение: «Друг мой Аркадий, не говори красиво».

Перейдем теперь к третьему вопросу — о цитатах и примерах, иллюстрирующих мысли автора. Существует точка зрения, согласно которой цитат (а также примеров) должно быть не слишком много, иначе-де это будет «начетничество». Это не совсем, вернее — не всегда справедливо. Конечно, для того, чтобы мысль автора была понята, цитаты и примеры часто вовсе не нужны, а если нужны, то достаточно одной-двух поясняющих иллюстраций; но для того, чтобы читателя убедить, чтоб он с этой мыслью согласился, иногда бывает необходимо привести множество подтверждений, включая опыт сведущих практиков, зафиксированный в их высказываниях. Чтобы доказать открытую им истину, химик, физик, врач ссылаются на соответствующие результаты множества проделанных опытов, многих «историй болезни»; единичные примеры были бы здесь не доказательны. По той же причине Маркс в «Капитале» счел необходимым опереться на «Монблан фактов», чтобы убедительно, научно обосновать свои выводы.

«Начетничество» не в том, что приведено много цитат, а в том, как, для чего они приведены. Если в работе нет или почти нет собственных мыслей автора, если подбор цитат, лишь прослоенных авторскими «связками», является основным стержнем работы, составляет все ее содержание, — тогда мы действительно вправе говорить о начетничестве, о компиляции. Но если стержнем работы являются собственные мысли автора и на этот стержень нанизываются подтверждающие их примеры и цитаты, то, сколько бы их ни было, работа не перестает быть оригинальной и ценной — в меру ценности содержащихся в ней мыслей.

Однако нельзя отрицать, что значительное количество примеров и цитат нередко затрудняет чтение и усвоение излагаемого материала. Во избежание этого целесообразно печатать большие группы цитат и примеров петитом, чтобы яснее выделить основные мысли автора, «стержень» его работы.

Последний вопрос, рассмотрением которого я считаю возможным кончить данную главу, — это вопрос о том, с чего лучше начать изложение научной работы. Начинать можно двояко: либо, как говорили древние, *ab ovo* (то есть «с начала», с истории вопроса), либо *in medias res* (то есть «со середины», с существа проблемы). Академически мыслящие ученые предпочитают первый путь, но и второй имеет немалые преимущества. Как показывают примеры, автор, сразу берущий «быка за рога», сразу же «втягивает» читателя, будит его мысль, его интерес к поставленной проблеме. А заинтересовать читателя, заинтересовать с самого начала — великое дело: «все жанры хороши, кроме скучного», — сказал Вольтер; «никогда, никакими силами вы не заставите читателя познавать мир через скуку»<sup>1</sup>. Поэтому благо автору, которому удастся, не томя читателя длительной «раскачкой», сразу «окунуть» его в самую суть вопроса, заинтересовать, даже заинтриговать броской цитатой, ярким примером, полемическим выпадом, вовлечь в спор, из которого «вылупливается» основная проблема, основная тема работы. Так, например, начинается знаменитая книга Н. Бельтова (Г. В. Плеханова) «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю». Так же начинается и данная работа. Удачно ли такое начало, оправдывает ли оно высказанную здесь точку зрения автора — судить читателю.

\*

Я попытался проследить и описать путь ученого от поисков темы до завершения написанной работы. Оказалось, что путь этот гораздо труднее и сложнее, чем думают, берясь за перо, иные молодые люди. Только путь к сложности прост; путь к простоте сложен. «Форма — это Протей, но еще более неуловимый и изменчивый, чем тот, о котором говорится в мифе; лишь после долгой борьбы можно принудить ее показаться в настоящем ее виде»<sup>2</sup>. «В науке, — говорит Маркс, — нет широкой столбовой дороги, и только тот может до-

<sup>1</sup> А. Н. Толстой. Избранные сочинения в шести томах, т. VI. М., 1953, стр. 526.

<sup>2</sup> Оноре де Бальзак. Неведомый шедевр.

стигнуть ее сияющих вершин, кто, не страшась усталости, карабкается по ее каменистым тропам»<sup>1</sup>.

1970 г., публикуется впервые, кроме небольшого фрагмента, напечатанного в «Советской музыке», 1971, № 10.

## О ДОСТУПНОСТИ ИСКУССТВА И ЗАДАЧАХ КРИТИКИ

Произведение искусства должно быть доступно восприятию масс. Оно должно быть так написано, чтобы доходить до них, а не оставаться «книгой за семью печатями». Это положение бесспорно для людей, стоящих на позициях советской эстетики.

Однако на практике оно нередко понимается упрощенно, слишком прямолинейно, и из него делаются неправильные выводы. Доходчивость или непоходчивость искусства определяется так, как если бы речь шла о конфете: как известно, чтобы последняя «дошла», нужно лишь, чтобы она была вкусна; от «воспринимающего» же не требуется никакого труда, никакого усилия — кроме только того, чтобы взять ее в рот.

Так или примерно так подходят, в частности, многие люди к оценке музыкальных произведений. Предполагается, что хорошая, реалистическая музыка понятна всякому; если же музыка не «доходит» до этого «всякого», не доставляет ему удовольствия, то виновата всегда и исключительно она сама. На этом именно основании в разряд если не просто плохой, чисто формалистической, то во всяком случае чрезмерно усложненной, не народной музыки зачисляются иной раз не только многочисленные произведения Прокофьева и Шостаковича, но и такие вершинные создания классиков мировой музыкальной литературы, как, например, последние сонаты и квартеты Бетховена, оперы Вагнера и т. п. А некоторые — и немалочисленные! — граждане доходят до того, что отрицают, зачеркивают чуть

<sup>1</sup> К. Маркс. Капитал, т. I. 1950, стр. 23.

ли не всю инструментальную и вообще «серьезную» музыку, не стесняются подымать на страницах печати вопрос о том, «зачем инженеру Чайковский» и т. д.

Все это — не только проявления воинствующего невежества или, скажем мягче, недостаточной культуры, но и последствия того неправильного понимания доходчивости в искусстве, о котором говорилось в начале настоящей статьи. Искусство — не конфета; оно — область духовной культуры. А всякое явление культуры требует для своего восприятия известной подготовки со стороны воспринимающего. В отношении, например, науки это ясно само собой: кому придет в голову без соответствующей подготовки браться за трактат по высшей математике или квантовой физике, за «Философские тетради» Ленина или «Капитал» Маркса, тем более — судить о качестве и общественной ценности этих работ?

Так обстоит дело не только в науке, но и во всякой области культуры. «Если ты хочешь наслаждаться искусством, — говорил Маркс, — то ты должен быть художественно образованным человеком»<sup>1</sup>. Искусство, — писал Белинский, — «та же наука, та же ученость, потому что для истинного постижения искусства, для истинного наслаждения им нужно много и много, всегда и всегда учиться».

Возьмем для примера литературу, которую в смысле доходчивости охотно ставят в пример симфонической или камерной музыке: почему, дескать, хороший роман или повесть понятны всякому без той специальной подготовки, которой якобы требует восприятие симфонии или квартета? Те, кто так говорят, забывают, однако, что упомянутого «всякого» некогда обучили грамоте, что для овладения последней его в школе учили и научили не только читать, но и самому писать небольшие «сочинения», что в той же школе с ним долгие годы специально проходили литературу, воспитывая в нем понимание Пушкина и Гоголя, художественный вкус, который затем продолжал развиваться и совершенствоваться путем постоянного самостоятельного чтения. Не проделай упомяну-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 620.

тый «всякий» всей этой огромной подготовительной работы, не развеет он в себе определенной культуры восприятия художественной литературы, вкуса его в этой области оставались бы, вероятно, на уровне некрасовских мужиков, которые Белинскому и Гоголю предпочитали Блюхера и «милорда глупого».

Стало быть, проникновение даже самых «доходчивых» явлений культуры в сознание человека — процесс двусторонний, требующий работы, усилий, труда не только от создающего, но и от воспринимающего. «...Чтобы воспринять художественное произведение, половину работы над ним должен проделать сам воспринимающий»<sup>1</sup>. Необходимо, чтобы обе стороны шли навстречу друг другу; иначе доходчивость, присущая данному произведению искусства, останется лишь доходчивостью в принципе, доходчивостью в потенции, не перешедшей в действительность, уподобится тому ализарину, который, по замечанию Энгельса, пребывал в каменноугольном дегте на положении «вещи в себе» без того, чтобы сделаться «вещью для нас», пока человек не научился добывать его оттуда. Такими «вещами в себе» и оказываются, например, «Фауст» Гете — для недостаточно подготовленного читателя, непереуверенные романы Бальзака или Диккенса — для незнающего иностранные языки, «серьезная» музыка — для того, кто малограмотен в этом искусстве. Вина за это лежит отнюдь не на «Фаусте» и не на квартетах Бетховена, а на недостатках в образовании воспринимающего. И будь наша общеобразовательная школа на должной высоте в области эстетического воспитания, вырабатывай она, в частности, знание и понимание специфического языка музыки, ее лучших образцов, музыкальный вкус хоть в малой доле того, как это делается в отношении литературы, — давно бы отпали некоторые «проклятые вопросы», вокруг которых скреживаются сегодня копыя деятелей музыкальной культуры, сами собой вывелись бы люди, видящие свой идеал в «Блюхерах» и «милордах глупых» от музыки и отрицающие народность музыкальных Гоголей и Белинских.

<sup>1</sup> Ф. Бузони. О будущности оперы (F. Busoni. Von der Einheit der Musik. Berlin, 1922).

Таким образом, все дело в настоящее время упирается в школу, в ее из рук вон плохую работу в отношении эстетического, в частности музыкального воспитания. Будущее нашей музыки в большой, я бы даже сказал — в главной мере зависит от создания широкого слоя музыкально-культурных слушателей. Воспитать же таких слушателей должна и может прежде всего школа.

Прежде всего, но не только она. Воспитание вкуса не ограничивается получаемым в школе (достаточно напомнить о воздействии семьи) и не прекращается после ее окончания. Важная роль в дальнейшем развитии способности воспринимать искусство принадлежит критике.

От критики ждут обычно суда, обвинительного или оправдательного приговора произведению или исполнению. Но раньше, чем судить, надо понять. А понять — это значит на какое-то время в процессе «суда» стать на точку зрения художника, «судить автора по законам, им над собой признанным» (Пушкин). Отсюда вовсе не следует, что критик должен непременно согласиться с этой точкой зрения, исходить из нее в своем «приговоре»; но он непременно должен уметь стать на нее, увидеть творение глазами его творца, понять «изнутри», до конца намерения художника, ход его мысли, значение и место каждой детали по отношению к замыслу целого. Без этого критическое суждение так же легко «кассируется», как приговор судьи, не давшего слова защитнику. «Непонятно» — не аргумент в критике, а всего лишь печальный факт в биографии критика. Только поняв критикуемое, последний получает право судить о замысле и его выполнении, и только такое суждение имеет цену в искусстве, может рассчитывать если не на согласие, то во всяком случае на уважение со стороны художника.

Но критика существует не затем лишь, чтобы давать советы тому или иному художнику: иначе, по справедливому замечанию Горького, зачем бы для такой цели прибегать к посредству массовой печати, когда это гораздо проще сделать по телефону? Критика потому и печатается в газетах и журналах, что она в первую очередь обращена не к тем, кто пишет или исполняет

художественные произведения, а к тем, кто читает, смотрит, слушает: «Не пишите рецензий для читателей...» — говорил Горький В. Шкловскому. — Пишите для читателя. Привлеките его к книге и объясните ему книгу»<sup>1</sup>. Критик, — утверждал в своей последней книге Иоганнес Бехер, — «не нянька писателя. Критика — это совершенно самостоятельный литературный жанр и, так же, как и писатель, обращается прежде всего и главным образом к публике... Литературный критик прежде всего и главным образом призван помочь читателю, образовать его вкус, воспитать в нем любовь к литературе, понимание литературы»<sup>2</sup>. Такими именно пропагандистами искусства, воспитателями читателя, теми, кто «объясняет ему книгу», были великие русские критики. «Они [...] учили русское читателя понимать смысл читаемого...»<sup>3</sup>. «Миллион рецензий» Гончарова, «Русский человек на rendez-vous» Чернышевского, «Темное царство» Добролюбова, статьи Герова и Стасова адресовались не к Грибоедову, Тургеневу, Островскому, не к Бетховену, Вагнеру и Кучкиным, учили не их писать, а читателей и слушателей понимать написанное этими гениями литературы и музыки.

Учили понимать написанное ... Но разве гениальная опера, симфония, драма, роман не понятны сами по себе, нуждаются в разъяснении? Да, нуждаются, если не всегда, то часто, — даже в тех случаях, когда воспринимаются отнюдь не профанами в музыке или литературе. Ведь даже Писарев поначалу не увидел в произведениях Салтыкова-Щедрина ничего, кроме «цветов невинного юмора».

В так называемых пространственных искусствах — живописи, скульптуре, архитектуре — большую роль играет точка зрения воспринимающего, точка зрения не в переносном, а в прямом, физическом смысле слова. Где статья, откуда смотреть — от этого зависит многое в названных искусствах. Станьте слишком близко к

<sup>1</sup> Опубликовано в «Литературной газете» от 30 мая 1959 г. Разрядка моя.

<sup>2</sup> Цит. по журн. «Новый мир», 1959, № 2, стр. 178.

<sup>3</sup> М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29. М., 1954, стр. 471.

портрету, выложенному мозаикой, или к грандиозному собору — и вы ничего не увидите, кроме бессмысленной груды камушков или камней. Отойдите на нужное расстояние — и в «бессмысленном» откроется смысл, в «бесформенном» — красота.

Такая «точка зрения» существует во всех искусствах. На этом, в частности, основано искусство художественной интерпретации. Магической силой своего таланта гениальный исполнитель «ставит» зрителя, слушателя на неожиданную «точку зрения», с которой открывается совсем новый «вид» на произведение: свет и тени распределяются иначе, по-другому группируются образы, высветляется одно, темнится другое, и в лучах волшебного прожектора иное непонятное, непопулярное делается понятным, популярным, любимым. Такими интерпретаторами-«открывателями» были Кин, Мочалов, Щепкин, Ермолова, Шаляпин, Никиш, Малер, Лист, Бузони, Антон Рубинштейн.

В этом отношении призвание критика сродни призванию исполнителя: и тот, и другой истолковывают произведение. «Интерпретация» Добролюбова открыла читателям и зрителям глаза на Островского, на подлинный, глубокий смысл трагедии Катерины; все это «дошло» до них только после статей великого критика.

Сказанным никак не умаляется значение других сторон деятельности критика. Функции последнего многообразны и не сводятся только к разъяснению произведения непонимающим. Но думается, что если бы критики порой несколько меньше увлекались ролью строгого судьи над художником и его творением и несколько больше — ролью талантливой посредника между ними и широкими кругами читателей, зрителей, слушателей, то это пошло бы на пользу и многим прекрасным созданиям искусства, незаслуженно ходящим в «недоходчивых», и всей художественной культуре нашей страны.

*«Советская музыка», 1960, № 7.*

## ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

---

## МОЙ УЧИТЕЛЬ В. В. ПУХАЛЬСКИЙ

И перешел к нему в класс от другого педагога, будучи уже довольно подвинутым учеником так называемого высшего курса Киевской консерватории. На первый урок он задал мне Третью балладу Шопена. Готовился я к уроку с двойственным чувством. Владимир Вячеславович Пухальский был педагог с большим именем, гораздо большим, чем мой прежний профессор; учениками Пухальского в разное время были известные впоследствии пианисты, педагоги и музыкальные деятели — Браиловский, Горовиц, Яворский, Леонид Николаев, Брон, Сатановский, Зарицкая, Н. Гольденберг, профессора Киевской консерватории Михайлов, Гутковский, Штосс-Петрова, позже Альшванг и многие другие. Естественно, что я много ждал от занятий с прославленным профессором, долженствовавшим, как я рассчитывал, открыть мне новые горизонты в понимании, толковании, исполнении музыки. Наряду с этим, однако, жила во мне втайне и другая, прямо противоположная мечта: «А что, — думал я, — если я так хорошо сыграю балладу, что профессор осыплет меня похвалами, не найдя нужным сделать какие бы то ни было замечания?!»

Обуреваемый этими противоречивыми чувствами, явился я на урок. Увы, мои надежды не оправдались: не последовало ни откровений, ни восторгов. Молча прослушав всю балладу (Пухальский всегда сначала слушал, не прерывая ученика, все произведение до конца и лишь затем, уяснив себе «картину», создающуюся в воображении играющего, приступал, если нужно, к

работе над деталями), профессор без особого энтузиазма сказал: «Ничего», добавив только, что в таком месте (к сожалению уже не помню, в каком именно) хорошо бы сделать небольшое *ritardando*.

Разочарованный, шел я домой. Стоило переходить к знаменитому профессору, чтоб услышать от него такое ничтожное замечание! Само по себе оно показалось мне убедительным, но выполнить его не представляло труда — это можно было сделать за две минуты. Однако лишь только я, «выучив» это *ritardando*, попробовал сыграть балладу, как произошло нечто непонятное: пьеса, только что бывшая чем-то целостным, шедшая худо ли, хорошо ли, но по-своему бойко и складно, вся «разлезлась». Выяснилось, что одно маленькое *ritardando* потребовало таких же изменений в нескольких аналогичных местах, эти изменения, в свою очередь, оказались несовместимыми с моей нюансировкой соседних мест и т. д., и т. д. Короче говоря, пришлось перестроить ни много ни мало весь план исполнения баллады, всю ее трактовку. На это ушло столько времени, что я не успел закончить работу к очередному уроку (в то время уроки в консерватории происходили два раза в неделю) и вынужден был пропустить его.

Когда я через неделю снова принес в класс балладу, Пухальский, прослушав ее, попросил меня подождать, пока он позанимается с оставшимися еще двумя или тремя ученицами. Вот что он сказал мне после их ухода, характерно акцентируя некоторые слова: «Знаете, батенька (так Пухальский имел обыкновение именовать своих учеников, хотя бы те были, как в данном случае, на несколько десятков лет моложе его)<sup>1</sup>, я в прошлый раз засомневался насчет того, как с Вами быть. Вижу — Вы ведь уже *играете*, играете уверенно и по-своему неплохо: можно и так. Дай, думаю, попробую посмотреть, что Вы за птица. Ежели бы Вы, сделав то, что я Вам показал, все остальное оставили как было, я бы возиться с Вами не стал: поскорее бы выпустил — и с богом! Но Вы, видать, понимаете *картину*, соображаете, *что к чему*; значит, из Вас может выйти *толк*. Тогда, стало быть, стоит с Вами повозиться».

<sup>1</sup> В 1918 г., когда происходил этот разговор, Пухальскому было семьдесят лет, а автору этих строк — семнадцать.

Наблюдая в последующие годы занятия Пухальского со мной и с другими учениками, я убедился, что замера делать замечания скупое и строго выборочное была вообще характерной особенностью его педагогики, именно умелый выбор замечаний, выбор того, чем сказать, а о чем пока умолчать, почитал он едва ли не важнейшей приметой педагогического искусства. Как он «разнес» меня, посетив через несколько лет мой класс, где я — в то время молодой, но уже довольно «модный» преподаватель консерватории — изо всех сил старался «блеснуть» перед присутствующими обилием и тонкостью указаний! «Вы преподаете для публики, — сердито выговаривал он мне, — стремитесь показать *дамам*, как хорошо Вы слышите, как много умеете. А у бедных учеников голова идет кругом от той массы замечаний, которую Вы на них обрушиваете. Ни запомнить их за один раз, ни тем более связать в единое целое ученик не сможет. Ваши указания правильны и интересны, но играть после них Ваши ученики станут не лучше, а хуже. Потому что до сих пор у них была хоть какая-то, пусть несовершенная картина, которую надо было осторожно, бережно подправлять, а теперь они вместо этой картины, вместо исполнения произведения будут выделять сотню разрозненных мелких заданий — тут *crescendo*, там *diminuendo*, здесь акцент и т. д.»

Пухальский держался того мнения, что искусный педагог должен делать не все напрашивающиеся, а только или, во всяком случае, главным образом узловые замечания, которые наводили бы самого учащегося на многие дополнительные выводы. Такой метод безусловно стимулировал развитие одаренного ученика, самостоятельность его мышления. Но не все ученики и не сразу нащупывали эти дополнительные следствия; кроме того, как бы удачно ни были выбраны «узловые» замечания, все же они не могли, разумеется, охватить все то, чего не хватало ученическому исполнению. Однако Пухальского это не смущало. Он полагал, что естественное и нормальное развитие ученика важнее показного совершенства отдельных его выступлений; преждевременная «законченность» игры казалась ему столь же малоперспективной, как те цветы без корней, которые в руках японских фокусников пыш-



но расцветают за две-три минуты, чтобы тут же увянуть. Исполнение, говорил он, должно зреть вместе с исполнителем; многое, чего сегодня ученик еще не чувствует, не слышит и потому не выполняет в проведении, он должен — если развитие его идет нормально — сам услышать и почувствовать завтра, или через месяц, или через год: тогда и придет время выполнить почувствованное и услышанное.

Понятно, что при таком подходе ученики Пухальского играли на консерваторских вечерах и экзаменах подчас далеко не совершенно, с недостатками, которыми он оставлял без внимания, но на которые укоризненно и не без яда указывали нам другие педагоги. Разумеется, это казалось нам обидным, рождало в некоторых из нас сомнения в авторитете нашего педагога. Однажды я прямо заговорил об этом с Владимиром Вячеславовичем. «Почему, — спросил я его, — ученики нашего класса так часто грешат теми или иными «недоделками»? Почему этого никогда не случается с учениками профессора Д.? Вот у кого всегда играют абсолютно законченно и безупречно — решительно не к чему придираться!»

Ответ Пухальского был неожиданным. «Батенька, — сказал он, — никогда не судите о педагоге по тому, как играют его ученики, пока они у него занимаются. О педагоге следует судить по тому, как играют его ученики через десять—пятнадцать лет после занятий с ним. Я не готовлю вас к сегодняшнему или завтрашнему выступлению; я готовлю вас к жизни, к деятельности, ставлю вас на рельсы, по которым вы сумеете ехать вперед — куда сами захотите — до конца ваших дней».

Много раз вспоминал я впоследствии эти слова Пухальского, много раз убеждался в их правоте — в частности, и в том случае, который послужил поводом для приведенного разговора. Шероховатости и «странности», которыми грешила в свое время игра иных учеников Пухальского, не помешали им вырасти впоследствии в более или менее — соответственно таланту — видных исполнителей; из класса же упомянутого профессора Д., ученики которого так блистали на консерваторских вечерах и экзаменах, не вышло ни одного концертирующего пианиста. И когда я спустя много

лет спросил одного из бывших питомцев этого класса, почему он не концертирует, он объяснил мне, что не решается выступать с пьесами, не пройденными с «маэстро»<sup>1</sup>. Профессор Д. готовил не артистов, а вечных учеников.

В этих заметках я не касался указаний Пухальского по части интерпретации различных произведений и технических приемов игры на рояле. Мне кажется, что применительно к Пухальскому в определении «фортепианный педагог» следовало бы сделать особенный акцент не на первом, а на втором слове. Это не значит, что в преподавании Пухальского пианистическая сторона дела представляла мало интереса. Нет, и тут — как и в игре самого Владимира Вячеславовича — было немало ценного и примечательного, и я, в частности, обязан ему (как, впрочем, и другим своим учителям), некоторыми существенными чертами своего подхода к фортепиано и к музыке. Но время идет вперед, и многое в пианистическом наследии Пухальского несомненно устарело; во всяком случае, говоря о себе, должен сказать, что в ряде вопросов, связанных с репертуаром и интерпретацией, фразировкой и нюансировкой, аппликатурой и другими приемами игры, я далеко отошел от вкусов и взглядов Пухальского. Но и отойдя во многом (не во всем!) от его пианистической «системы», я продолжаю считать себя его благодарным учеником. Ибо именно он поставил меня на дорогу, на «рельсы», по которым пошла моя исполнительская и педагогическая деятельность. И если эти «рельсы» и увели меня позже несколько в сторону от симпатий и идеалов В. В. Пухальского, то ведь и для такой возможности путь, как мы видели выше, был расчищен педагогической мудростью моего старого учителя.

*«Советская музыка», 1970, № 10.*

<sup>1</sup> Кстати сказать, и сам «маэстро» исполнял публично только крайне ограниченный репертуар, разученный им некогда под руководством его учителей — Лешетицкого и Есиповой.

## ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ Б. Л. ЯВОРСКОГО

При жизни Болеслава Леопольдовича Яворского ходило много толков о его нетерпимости к инакомыслящим. Неоднократно доводилось слышать, будто он признавал только безоговорочных, раболепных приверженцев своего учения; стоило даже любимому ученику, вернейшему последователю чуть отклониться от «ортодоксии», выразить малейшее сомнение относительно какой-либо буквы в теориях учителя, как последний тотчас же решительно и бесповоротно порывал с «отступником», причислял его к лагерю врагов, встречая всякое упоминание о нем презрительным молчанием или саркастическими интонациями своего особенного по тембру, «гобойного» голоса.

Мое длительное — более, чем двадцатилетнее, — и довольно близкое знакомство с Яворским никак не подтверждает этого сложившегося у некоторых мнения о нем. Я никогда не был ни учеником Яворского, ни мало-мальски правоверным «яворианцем»; в рассказах и теориях Яворского я находил много ценного и интересного, но немало и такого, что оставалось мне чуждым, вызывало с моей стороны настороженное, а то и прямо скептическое отношение. Яворский это отлично знал; тем не менее он относился ко мне дружелюбно и с доверием, охотно встречался и беседовал со мной, с изысканной любезностью принимал у себя, неоднократно бывал и, как кажется, хорошо чувствовал себя у меня дома. Этому не мешало даже то, что моя покойная жена, очень, как и я, любившая Яворского, в то же время часто посмеивалась, иногда довольно дерзко, над некоторыми высказывавшимися им суждениями; Яворский только весело, с явным удовольствием, ишточивался, — порой тоже не без язвительности, с искорками в глазах, когда ему удавалось ловко отпарировать «критику», — и все это никак не нарушало его неизменно благожелательной настроенности по отношению к дому и его хозяевам. Он часто приходил ко мне советоваться по различным поводам и как бывал рад, когда мне удавалось, например, подсказать какую-нибудь более точную и ясную формулировку его же собственной мысли!

В начале нашего знакомства — в Киеве, а затем в Москве (где Б. Л. одно время состоял председателем, а я — ученым секретарем музыкальной подсекции научно-художественной секции Государственного ученого совета при Наркомпросе РСФСР) — беседы наши сосредоточивались главным образом на вопросах реорганизации музыкального образования. Не берусь сейчас точно воспроизводить высказывания Б. Л. по этим вопросам; укажу только, что многие его идеи (разделение консерватории на три «ступени» — детскую школу, техникум или училище, вуз или собственно консерваторию; создание «инструкторско-педагогического» и «музыкально-научного»<sup>1</sup> факультетов; введение курсов «слушания музыки» и музыкальной литературы; введение обязательных выступлений студентов-исполнителей и др.) нашли отражение в тогдашней и последующей музыкально-педагогической практике.

Активную поддержку оказал Б. Л. выдвинутому мною (в 1928 году) предложению об организации периодических исполнительских конкурсов; он принял деятельное участие в пятилетней борьбе за осуществление этого предложения (как странно теперь представить себе, что за это понадобилось пять лет бороться!) и в последующей работе Центральной конкурсной комиссии, подготовившей организацию в 1933 году первого всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. К сожалению, возникшие к концу этого периода разногласия с филармоническим руководством вызвали сначала мой, а затем и Б. Л. выход из состава названной комиссии<sup>2</sup>.

Добрую память сохранил я и о совместной с Б. Л. работе по подготовке к печати третьего выпуска моей «Школы фортепианной транскрипции» (изданного в 1937 году) и моей редакции первого тома «Wohltemperiertes Klavier» Баха-Бузони (изданной в 1941 году). Б. Л. участвовал в этом в качестве редактора от Муз-

<sup>1</sup> Ныне музыковедческое отделение теоретико-композиторского факультета.

<sup>2</sup> Обстоятельства всего этого дела были в свое время довольно подробно освещены мною в печати (в статье «Итоги и уроки» — «Советская музыка», 1933, № 4; Г. Коган. Вопросы пианизма. М., 1968).

гиза<sup>1</sup>. Огромная эрудиция Б. Л., его исключительная редакторская тщательность, «дотошность» немало помогли мне в этой работе; особенно большую роль сыграл он в составлении приложенного к «Wohltemperiertes Klavier» словаря иностранных терминов, в ряде определений которого использованы предложения Яворского.

С течением времени центр тяжести наших с Б. Л. разговоров все более перемещался в сторону вопросов исполнительства. Б. Л. чрезвычайно содержательно рассказывал о слышанных им пианистах, чередуя это с весьма интересными, хотя подчас очень спорными замечаниями относительно приемов фортепианной игры. Выше всех слышанных им пианистов-виртуозов он ставил Терезу Карренью, много говорил также о Бузони, Гофмане (которого не любил), Скрябине, Рахманинове; однажды, зайдя ко мне в то время, как моя жена проходила с учеником «Баркаролу» Рахманинова (ор. 10 № 5), начал рассказывать о том, как сам автор играл эту пьесу (по словам Б. Л., — весьма отлично от тех обозначений, какие стоят в печатном тексте), увлекся, взял ноты и вписал в них те оттенки, какие в действительности делал Рахманинов<sup>2</sup>.

Естественно, что в разговорах на исполнительские темы Б. Л. касался — всегда очень осторожно — и моей игры. Он с интересом, хотя во многом критически, относился к моей исполнительской деятельности и однажды оказал мне большую честь, пригласив меня — наряду с такими пианистами, как Г. Г. Нейгауз, М. В. Юдина, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович и другие, — дать закрытый концерт для слушателей руководимого Б. Л. аспирантского семинара по исполнительским стилям в Московской консерватории. Выступление это имело место 11 марта 1939 года по выбранной Б. Л. программе; после выступления состоялось обсуждение (с участием Б. Л.), о котором я, однако, ничего не могу сказать, так как по принятому в семи-

<sup>1</sup> Второе из названных изданий подписано в печать другим редактором, так как Б. Л. к тому времени уже ушел из Музгиза; но фактически вся редакционная работа была проделана Яворским.

<sup>2</sup> Экземпляр «Баркаролы» с пометками Б. Л. по сие время хранится у меня.

наре обычаю оно проходило в отсутствии исполнителя (чтобы не стеснять высказывающихся).

Б. Л. часто бывал на моих концертах и несколько раз после них в письменной форме делился со мной впечатлениями. Одно из таких посланий я позволю себе здесь привести ввиду представляемого им, как мне кажется, не только частного, но и общего, принципиального интереса; сам Яворский, по-видимому, дорожил выраженными в этом письме мыслями, о чем свидетельствует отправленная вслед и адресованная моей жене почтовая открытка нижеследующего содержания:

«5 февраля 1938 г.

Через форточку (она была распахнута хозяевами заблаговременно)<sup>1</sup> после многих тщетных троекратных звонков<sup>2</sup> было брошено некоторое многословное послание. Есть опасение, что оно может послужить оберткой для котлет (исторический пример — Missa solemnis Бетховена и медные кастрюли его домработницы).

*Трепещущий автор письма».*

Письмо, о котором идет речь в открытке Б. Л., явилось откликом на мой концерт в Малом зале Московской консерватории 19 декабря 1937 года<sup>3</sup>. Через день после этого концерта Б. Л. начал писать мне следующее письмо:

<sup>1</sup> Окна моей комнаты, находящейся на первом этаже, выходят на улицу. Идя откуда-нибудь поблизости (чаще всего из Музгиза, где он тогда работал), Б. Л. имел обыкновение подходить к моему окну и несколько минут беседовать через форточку со мной или с моей женой.

<sup>2</sup> Ко мне — три звонка. Б. Л. никто не открыл, так как ни меня, ни моей жены не было дома.

<sup>3</sup> В этом концерте я играл: в первом отделении — e-moll'ную органную прелюдию и фугу Баха-Бузони, «Ground» Перселла, «Ду-дочки» и «Воздыхающую» Дандрие, вариации Жервэ Куперена на «Ça ira», «Moderato» Пешетти, жигу Брауна и «Аппассионату» Бетховена; во втором отделении — траурный марш из «Сумерек богов» Вагнера-Бузони, капричио Паганини-Бузони («Paganinesco»), «Странствие» и «Колыбельную» Шуберта-Годовского, «Ручей» («Куда?») Шуберта-Рахманинова, «Двойник» Шуберта-Листа и танталеллу Обера-Листа (из оперы «Немая из Портичи»); сверх программы (на бис) — h-moll'ное капричио Давида-Листа, A-dur'ную сонату Скарлатти, гопак Мусоргского-Рахманинова, «Froh sinn» Бузони и Des-dur'ный этюд Скрябина (ор. 8 № 10).

«21 декабря 1937 г. Москва»

Мне хочется немного побеседовать с Вами, Григорий Михайлович, по поводу Вашего концерта.

В *leggiere* Вы достигли еще более значительной степени совершенства; Ваши сочленения уже такой степени ненатяжения, которая допускает уже «дуновение» пальцами по клавиатуре (David-Liszt).

С. В.<sup>1</sup>, не слышавший Вас в концерте Дома Ученых<sup>2</sup>, сразу обратил внимание на разительную перемену в Вашей игре.

Совершенно новым для Вас приемом в этом концерте было волевое полетное вращение лучевой кости — первая часть каприччи Паганини для одной левой руки. Звучность была совершенно особенная, очень ровная, волевая. Это было совершенно неожиданно; оно не походило ни на Вашу прошлую игру, ни на теперешнее *leggiere*.

Я ожидал, что же будет во второй части, для двух рук, какой результат Вы дадите, но там ничего не было следствием первой части. Вторая часть не оправдала первую, и первая не вызвала второй.

Марш Вагнера обратил внимание философской трактовкой, совершенно упразднившей моторность и изобразительность. Поэтому мне хочется прослушать его второй раз, зная уже как его слушать. Я слишком привык к трактовке его Вагнеровскими дирижерами (Рихтер, Мук и другие) и нашими доморощенными подражателями, а Ваше понимание требует знания целого.

Это письмо осталось недописанным. Через месяц Б. Л. стал писать его заново:

«23 января 1938 года»

Были эпохи, когда музыкальное мышление организовывалось то истовостью, то темпераментом, то эмоцией. Этот тонус был следствием схемы общественного процесса, и он же как общий принцип предопределял частное — принцип личного мышления. Организующая воля подчинялась этой общественной директиве, и только

<sup>1</sup> Сергей Владимирович Протопопов, ученик и ближайший друг Б. Л.

<sup>2</sup> Мой концерт в Московском Доме ученых имел место 19 ноября 1935 года.

необходимо выдающиеся, революционные индивидуальности боролись с таким идеологическим зажимом.

Произведения XVII—XVIII столетий, организованные темпераментом с его страстями, аффектами, чувствительностью, сентиментальностью, галантностью, жесткостью, подчинявшимися строгой этикетности, вызывают необходимость соответствующей техники для своего исполнения. Но подход к ним может быть двойной, если желать быть историческим.

Один подход — бытовой, в сущности своей насмехавшийся, выявляет не конструкцию мышления, а моторное изобразительное оформление. Это была установка исполнения Ландовской, метко схваченная Серовым в его крысиной карикатуре<sup>1</sup>.

Второй подход — научно-идеологический, если можно так выразиться. К моему счастью я «от рождения» был хорошо знаком с доподлинным исполнением в стиле «бриллиантном»; позднее я получил подтверждение в исполнении Антона Контского, который был моложе сестер Радлинских. Лучшим представителем этого подхода был Рейзенауэр, который удивлял своей полной метаморфозой исполнительских приемов в произведениях Вебера, Рамо, Генделя и других Современников. Вебера — Бетховена, Шуберта, даже Моцарта он исполнял «романтически».

Антон и Николай Рубинштейнов я не слышал, но, судя по их многочисленным ученикам, они скорее тяготели к Ландовской, только с более грубоватым колоритом и со специфической Рубинштейновской манерой разыгрывания метричности, умышленного подчеркивания сильной доли размера и сфорцирования начала «технических» фигур. Это было еще своеобразное разложение ампирно-бетховенского стиля, докатившееся еще до учеников Бузони с их клавиатурным «упрощением» трудностей. Бузони, может быть, и показывал это как способ проработки, но сам так не играл. Петри же, в начале «напоминавший» Бузони, постепенно так перелицовывался, что теперь превратился уже в разложившегося эпигона школы Лешетицкого, только беглость и звучность у него Рейзенауэровские.

<sup>1</sup> Имеется в виду известная карикатура В. А. Серова на Ванду Ландовскую, где знаменитая клавесинистка изображена похожей на крысу.

Ваше исполнение атемпераментно, асентиментально и т. п., аэмоционально, но у Бетховена, Давида, Куперена, Обера-Листа и даже Скрябина Вы спустили цепь такой аффект, не организованный ни метрически (размер), ни темпераментно, который меня и удивил и порази.

Я знаю, что Вы ставите себе целью исполнительство. Я каждый раз особенно внимательно слушаю Вас так как надеюсь у Вас уловить принцип современности. Поэтому такой чрезмерный аффект в Вашей «скачке через препятствия» меня чрезвычайно удивляет. И рядом с этим — Зигфрид. Я не называю это маршем потому что это не марш. Ваше исполнение это особенно подчеркнуло. Вы дали философский анализ в момент созерцания события или, может быть, даже после события, у себя в кабинете, просматривая вновь событийным умственным взором.

Этого сразу нельзя определить; надо прослушать Вас несколько раз, для того чтобы хотя бы для себя решить принцип организации Вашего мышления при исполнении этого произведения. Это была партия шахматы, в которой каждый ход учитывал последующие ходы, а не парировал предшествующие. Это было то характерное, что обратило мое внимание в этом концерте и что ретроспективно я приписал некоторым исполнениям мелких вещей первого отделения. И это же в самой своей сущности противоречило аффекту. Может быть, оба принципа характерны для нашей современности, так же как и озлобленная маниакальность; но я думаю, что настоящим художником будет тот, кто из современных принципов выберет те, которые ведут через свое развитие в будущее, а не заводят в тупик.

Первая часть Паганини вдруг, с места развернула новые, далеко идущие перспективы, сильные, осознанные плановые установки и их осуществление. А за этим последовала обыкновенная консерваторская сутолока второй части.

Я очень хочу прослушать еще, и, может быть, не раз, и Паганини и Вагнера. Это были самые заметные вершины Вашего исполнения в этот вечер, но обе они были так вдалеке, что нельзя было внимательно рассмотреть их. Вдалеке... термин неточный, потому что

Паганини произвел впечатление скорее неожиданно пролетевшего почти над самой головой аэроплана с выявленным до крайнего предела рокотом пропеллера. Я, кажется, рассказывал Вам, как в Венеции аэроплан чуть не сдунул меня в море. Спасло меня то, что я ухватился за решетку *Giardini pubblici*. Я именно вспоминал этот случай из моей жизни, а не то как меня на высшей точке крымской яйлы чуть не унес вихрь. На яйле я спасался тем, что, распростершись ничком, вцеплялся во все выступы почвы (обветренная лава). На яйле это была мощь всесокрушающей, всеуносящей стихии; в Венеции это была организованная волей трудовая энергия мотора, побеждающая стихию. И этой организованной всесокрушающей энергии не было в Обере-Листе. И я вторично протестую против вставки между революционной бурей и торжеством ее неуместной вариации<sup>1</sup>. И в финале в левой руке тема тарантеллы должна давать всесокрушающую мощь победившего народа (вспомните начало Паганини и пропеллер в Венеции), а правая рука — фанфарное ликование<sup>2</sup>. Ведь сам Лист зачислял эту фантазию в цикл своих произведений, отображающих европейские революции (Революц[ионная] симфония, *Heroïde funèbre*, *Marseillaise*, *Marche heroïque*, *Hungaria*, *Funèrailles*, *Hussitenlied*, *Figaro* и другие).

Бузони был атемпераментен, амоторен, аэмоционален, созерцательно-индустриален, не творящий самый индустриальный процесс, а лишь отмечающий, отсчи-

<sup>1</sup> При исполнении тарантеллы Обера-Листа я пропускал вариацию *ad libitum*, следующую за средним, *E-dur'*ым эпизодом (*Meno Allegro*), перенося ее дальше — между *Più agitato* третьей части и финалом (*Allegro marziale*).

<sup>2</sup> Имеется в виду следующее место:



тывающий его цезуры. Вы же в Вашем индустриальном аффекте желаете сами из себя воспроизводить его процесс, не считаясь с его схемой, не признавая предписываемых самим процессом цезур, не признавая иррациональности спиралевидной его волнообразности: волна в волну переходит, волна от волны неотделима, но каждая волна существует расчлененно от других, цезуры между ними расчленительны и соединительны одновременно. Всякая волна берет размах своей энергии в ниспадении предшествующей и своим ниспадением питает начало, зарождение последующей. А Вы в Ваших аффектных исполнениях хотите дать через все произведение одну волну без этих расчленительно-соединительных цезур. Обратите внимание, что расчленение не есть разделение. Расчленяется все живое; разделяется только мертвое.

Меня вдруг заинтересовало, что сможет сказать Ваш сын на это мое письмо. Ведь исполнение Вами музыкального произведения и идеология Вашего сына явления одного порядка, соизмеримые. Вы воспитываете (=исполняете) Вашего сына, Вы бессмертны как звено в цепи — родители—Вы—Алик Ваш сын. Ваша мать — предшествующая Вам волна, Алик — последующая волна. То, что будет общего между Вами троими в реакции на это письмо, будет спецификумом Вашей энергии, будет тем ведическим огнем, которое созидает Ваше бессмертие и уничтожает те дрова, которыми Вы не отличны от других людей. Если Вы все трое реагируете на это письмо полным равнодушием, то это будет смертным приговором для письма; значит, оно говорило только о дровах и не заметило огня, именно того огня, из-за которого я шел в концерт. Я, как Диоген, ищу не культурный быт, а зарождение новой культурной волны, и Александры Македонские прошлого не могут заставить меня забыть, что я ожидаю Александра будущего. Ведь когда Александр заслонял солнце Диогену, то он уже был Александром Македонским, а не собирался им быть. В этом смысл притчи, в особенности при сопоставлении с притчей о фонаре при солнечном сиянии. Солнце играет центральную роль в обеих притчах; один и тот же Диоген различно на него реагирует — при созерцании неподвижном из бочки и при движении. Меняются лишь объекты для Диогена —

мировое светило Александр, и личное орудие — зажженный фонарь. Бузони был Диогеном в бочке, Вы — Диоген с фонарем. Если это сравнение неудачно, то оно зато достаточно образное.

Запишите в грампластинке свое исполнение Паганини, Давида и Вагнера точно так, как Вы играли в концерте, не считаясь с выносливостью пластинок, которые не будут воспроизведены, и прослушайте немедленно репродукцию (не забудьте пригласить меня!).

29/1 после встречи с Софьей Давидовной<sup>1</sup>.

К сожалению не могу найти начало письма, писанного после концерта<sup>2</sup>. Оно было под свежим впечатлением и более обдуманное. Это — писалось в сутолоке мыслей, без надлежащей сосредоточенности, и, вероятно, в нем из-за этого выдвинулись случайные частности.

Всего доброго. Б. Яворский

О Паганини и новом в Вашей технике было в начале письма».

Об игре самого Б. Л. высказываться не решаюсь, так как слышал его очень мало — главным образом в роли аккомпаниатора различным певицам. Больше всего запомнилось действительно замечательное исполнение им партии фортепиано в романсе Бородина «Для берегов отчизны дальней», спетом Ниной Дорлиак на закрытом вечере памяти студента Московской консерватории Кирилла Салтыкова (27 сентября 1939 года в кабинете директора консерватории).

Более определенное впечатление осталось у меня от Яворского-лектора. Я слышал ряд публичных лекций и докладов Б. Л. (на закрытых его семинарах я не бывал), включая последние его пять лекций о русских композиторах, читанные им незадолго до смерти в одном из классов Саратовской консерватории. Сам Яворский не считал лекторство своей сильной стороной; действительно, в большой аудитории он чувствовал себя стесненно, скованно, боялся читать не по писаному тексту (когда однажды — в 1920 году в Киеве — его уговорили выступить на вечере памяти Бетховена без

<sup>1</sup> Моей покойной женой.

<sup>2</sup> Впоследствии Б. Л. нашел это начало и передал его мне; оно воспроизведено выше.

«бумажки», он очень волновался и после выступления гневно обрушился на уговаривавших); его сложные, тяжелые по языку, формулировки с трудом воспринимались неподготовленными слушателями. Иначе говоря, сила Яворского как лектора была не в исполнительстве, не в умении увлечь широкую аудиторию, облегчить ей усвоение развиваемых мыслей. В этом отношении лекторство Яворского напоминало скорее так называемую композиторскую игру. Чуждаясь каких бы то ни было ораторских эффектов, опуская в своем изложении вспомогательные, промежуточные звенья мыслительного процесса, Б. Л. преподносил слушателям готовые результаты этого процесса в виде цепи выводов, итоговых положений. Получалось как бы густое вино, настой мысли без малейшей примеси привычной ораторской «воды». Разумеется, такая манера чтения лекций предъявляла необычные, сильно повышенные требования к слушателям, к их способности восприятия, к их собственному умению мыслить, самостоятельно находить, восполнять недостающие звенья мыслительного процесса; но тот, кто обладал таким умением или, по крайней мере, его зародышами, кто готов был трудиться, чтобы понять, а не сводил всю задачу слушателя к тому, чтобы открыть рот, в который лектор положит вкусную конфетку, — тот многому научался и многое получал на лекциях Яворского.

Гораздо свободнее чувствовал себя Б. Л. в небольшой, знакомой аудитории (как, например, в последних саратовских лекциях). Тут он оживлялся, то и дело отвлекался — иногда довольно далеко в сторону — от писаного текста, чтобы поделиться возникшими по ходу лекции новыми мыслями, смелыми сопоставлениями, рассказать к случаю интересный эпизод из прошлой или современной музыкальной жизни. Такие отклонения бывали всегда яркими, интересными, представляли многое известное в новом, неожиданном ракурсе — нередко весьма спорном, парадоксальном. Сколько в свое время было насмешек, пожиманий плечами, зубоскальства, анекдотов по поводу подобных устных импровизаций Яворского, его «фантастических» рассказов и утверждений, столь «очевидно» порой противоречивших «здравому смыслу»! Однако «очевидность» — шту-

ка коварная. Спокон веку, например, очам было видно, что земля неподвижна, а солнце ходит вокруг нее; тем не менее история жестоко посмеялась над «здравомыслящими» современниками, высмеивавшими Галилея. Вспоминается в связи с этим выступление Яворского на одной конференции, его ответ отрицателям теории «ладового ритма». Когда кардиналы, говорил Яворский, осудили и отвергли галилеевскую теорию вращения земли, в это самое время земля продолжала вертеться, и с нею вертелся и Галилей, и судившие его кардиналы. Когда, продолжал Б. Л., здесь выступают за и против ладового ритма, то и в речах его защитников, и в речах его отрицателей звучит определенный ладовый ритм...

Конечно, не все в воззрениях Яворского было правильным, не все его находки выдержали и выдержат проверку временем. Но он принадлежал к тем драгоценным, пытливым умам, которые, не удовлетворяясь повторением «очевидного», толкают мысль человечества вперед, к открытию новых истин. Думая о подобных людях, я всегда представляю себе обжитую комнату с несколькими давно прорубленными дверьми, ведущими в другие, опять-таки хорошо известные комнаты. Все ходят в эти двери, но время от времени является человек, принимающийся выстукивать стену в поисках новой двери. Долгое время его поиски остаются тщетными, он не раз ошибается, больно стучается о камень, «здравомыслящие» насмеются над ним; но приходит час, искатель нащупывает скрытую дверь, и за ней открывается новая, неведомая дотоле комната, светлая, прекрасная, полная сокровищ. И люди, пораженные, устремляются туда, и в их числе «здравомыслящие» насмешники...

Много ли новых «комнат» в музыке открыл Яворский — покажет будущее. Кое-что из его открытий уже сегодня признается даже его недругами. Я же с грустью думаю о том, что никогда больше не подойдет он к моему окну, не сядет в мое кресло, не увижу я его светящихся мыслью глаз, не услышу его живых рассказов, его шуток, его характерного голоса...

*Сборник «Б. Яворский», т. I. М., 1963.*

Было это больше пятидесяти лет назад, больше полувека. Я был тогда учеником Киевской консерватории. В консерватории мы получали известные знания, но чего-то нам, учившимся тогда в консерватории, не хватало. Не хватало того, что я бы назвал «движением мысли». Мы привыкли, особенно на так называемых теоретических курсах, получать какие-то строго определенные знания. Казалось, что за пределами этих знаний ничего нет, все известно, все установлено, все заранее предписано и, собственно говоря, думать о чем-нибудь уж как будто и не было повода.

А рядом были другие специальности, кроме музыки. Существовали литература, театр, философия. И те из нас, кто интересовался этими другими областями, видели, что в них идет интенсивное движение мысли, происходят какие-то открытия, находки, столкновения мнений. А в нашей области многие из нас этого не находили. Может быть, это и было, но мы, ученики, об этом не знали и на лекциях наших тогдашних профессоров с этим не сталкивались.

И вот тогда, я помню, в Киеве было объявлено несколько лекций Михаила Фабиановича Гнесина. На протяжении нескольких, кажется, месяцев или даже лет он приезжал два или три раза с лекциями. Я, грешным делом, тогда ничего или почти ничего не знал о Михаиле Фабиановиче, и пошел, просто заинтересовавшись темами лекций.

Это было мое первое знакомство с Михаилом Фабиановичем, знакомство одностороннее — я тогда узнал Михаила Фабиановича, а он обо мне, разумеется, еще долгое время никакого понятия и представления не имел.

Что меня поразило и привлекло в этих лекциях? Не столько даже те факты, какие сообщал Михаил Фабианович (может быть, он там и не так много сообщал фактов новых для меня), но сопоставление фактов, в том числе фактов не только из области музыки, но и из области других искусств, из области философии и психологии, — самая возможность сопоставлять эти факты для меня тогда была совершенным открытием, совершенной новостью. И совершенной

новостью была его манера читать лекции. Это не были скучные и несколько сухие лекции, к которым я привык в консерватории. Это не были и бойкие словесные споры, какие я иногда слышал на публичных собраниях того времени. Создавалось впечатление, что это было публичное размышление.

Конечно, Михаил Фабианович, вероятно, заранее продумывал то, о чем он будет говорить, но производило впечатление, что он думает тут же, при нас. И мне кажется, что это не было обманчивое впечатление. Я думаю, что, зная заранее то, о чем он будет говорить, он все-таки тут заново продумывал этот ход слов и мыслей и, вероятно, тут же по ходу лекции находил и новые слова, а иногда, может быть, и новые примеры и неожиданные отклонения в сторону. Он вовлек своих слушателей в процесс мышления. И, вовлекая их, заставлял думать вместе с собой и вместе с собой прийти к чему-то новому.

Не удивляйтесь: тогда, да и не только тогда, это не так часто встречалось. Очень часто приходилось слышать такие лекции, в результате которых узнавал то, что знал до лекции. А здесь этого не было. Здесь он действительно шел от чего-то всем нам известного и приводил к чему-то новому, неизвестному.

Я не буду рассказывать о тех мыслях, о тех положениях, какие были высказаны в этих лекциях. Некоторые из них произвели на меня очень большое впечатление. Даже недавно, перелистывая одну из своих последних работ, я опять нашел в ней ссылку на одну из тех мыслей, какие я слышал тогда впервые от Михаила Фабиановича.

Так, поразила меня — подростка, юношу в то время — мысль о том, что не надо принимать на веру то, к чему стремится художник, — ошибка, которую до сих пор часто делают искусствоведы, принимая высказывания художника за его произведения. Михаил Фабианович очень ярко показал тогда, что были такие художники, которые стремились только к красоте в искусстве и как будто бы отрицали всякое стремление к правде. А приходили — к большой правде. И были такие художники, которые стремились прежде всего к правде и даже несколько презрительно относились к другим, которые воспевали особенно красоту; но, ища



и находя правду, они вместе с тем находили и новую красоту.

Повторяю, я не буду пересказывать различные мысли, какие я услышал впервые на этих лекциях. Но что произвело на меня впечатление большее, чем самые выводы, это — самая манера мыслить публично, при людях. Манера мыслить и втягивать в свой ход мыслей присутствующих.

Так Михаил Фабианович для меня открылся как мыслитель.

Разумеется, заинтересовавшись этим, я стал смотреть и музыкальные произведения Михаила Фабиановича и то, что им было написано о музыке, чего я раньше не знал и из чего тоже многое им сказанное произвело на меня значительное впечатление. Но это впечатление осталось при мне.

Прошло десять лет. Я успел кончить консерваторию, начать преподавать. Через десять лет мне довелось переехать в Москву. И переезд мой оказался связанным также с Михаилом Фабиановичем. То приглашение, которое я получил тогда из Московской консерватории, было подписано Михаилом Фабиановичем. Так, попав в Москву, я уже познакомился с Михаилом Фабиановичем и непосредственно соприкоснулся с ним в работе.

Я тогда, вначале, преподавал на музыкально-педагогическом или инструкторско-педагогическом — так, кажется, он назывался — факультете Московской консерватории, прежде чем перешел на фортепианный факультет. И Михаил Фабианович был деканом этого факультета. И вот тут я с ним столкнулся уже в другой его, так сказать, функции. Я узнал Михаила Фабиановича — руководителя дела.

Должен сказать, что это соприкосновение было не очень, я бы сказал, что ли, обстоятельным. Потому что у Михаила Фабиановича-руководителя — как у меня осталось впечатление — была одна великолепная особенность, к сожалению утраченная с тех пор очень многими руководителями: он не слишком руководил! Я говорю это не иронически. Я говорю это со знаком плюс. То есть он знал, кто с ним сотрудничает. И если этим сотрудникам можно было доверять, если они стояли своей должности и своего места, то он не очень

интересовал их, не очень вмешивался, не очень контролировал, а предоставлял им значительную свободу действия.

Мне кажется до сих пор, что это очень хороший тип руководителя. Такое, по крайней мере, у меня осталось в памяти от этой совместной работы с Михаилом Фабиановичем.

Но должен сказать, что в эти годы, когда мы работали вместе, я, по причинам, о которых только что говорил, соприкасался с ним не так уж часто, не так уж тесно, не так уж близко.

Гораздо ближе довелось мне познакомиться лично с Михаилом Фабиановичем тогда, когда наши служебные, что ли, дороги разошлись, когда мы перестали работать вместе, в одном учреждении. Вот тогда случилось так, что с Михаилом Фабиановичем-человеком я познакомился гораздо ближе и теснее.

И вот от этих встреч с Михаилом Фабиановичем-человеком у меня осталось не только то, что, кажется, осталось у всех, кто с ним соприкасался, — впечатление человека кристальной честности, принципиальности — не декларативной, а подлинной, внутренней. Это, кажется, все отмечают в Михаиле Фабиановиче. Но помимо этого, а это безусловно было, и помимо Михаила Фабиановича-музыканта, с которым я тогда тоже соприкоснулся теснее, потому что мне довелось как пианисту участвовать в исполнении некоторых его произведений, — помимо этого, у меня от разговоров с Михаилом Фабиановичем осталось впечатление — поэта. Поэта не в узком, профессиональном смысле, то есть человека, который пишет стихи, — Михаил Фабианович их, кажется, не писал, во всяком случае, я этого не помню, — а человека, который воспринимает мир, людей, искусство, как поэт.

Это было связано опять-таки с манерой Михаила Фабиановича говорить. Он говорил, я бы не сказал, что с внешним блеском, очень быстро, очень бойко — нет. Но Михаил Фабианович говорил так, что слова его были емки. А мне кажется, что емкость слов — это один из признаков настоящей поэзии. Так вот, слова Михаила Фабиановича были емки. Они затрагивали не одну, а целый ряд струн в его собеседнике, они поднимали какие-то волны, которые даже не сразу

иногда осознаешь, но они заставляли вибрировать очень многое в собеседнике.

Я не буду говорить о Михаиле Фабиановиче-композиторе: об этом лучше всего говорят его собственные произведения; не буду говорить о Михаиле Фабиановиче-педагоге: я никогда не был его учеником и поэту не могу об этом говорить; не буду говорить о Михаиле Фабиановиче-теоретике: я здесь недостаточно компетентен, чтобы высказываться.

Поэтому образ Михаила Фабиановича остался во мне как образ мыслителя, поэта, руководителя, человека века. Об этом я и постарался очень кратко вам рассказать.

Скажу в заключение, что на протяжении жизни своей я видел, разумеется, большое количество людей, в том числе и большое количество людей, в некие годы блиставших, считавшихся выдающимися, бывших, так сказать, на первом плане общественного внимания. За годы, с тех пор прошедшие, не знаю, как в общественном мнении, но в моей памяти многие из них, из этих людей, почти стерлись. И не потому, что у меня плохая память.

Но некоторые люди остались в моей памяти очень прочно и, видимо, останутся в ней до тех пор, пока будет существовать моя память. Таких людей немного, и одним из них был Михаил Фабианович Гнесин.

*Речь на вечере памяти М. Ф. Гнесина в Московском Центральном доме композиторов 3 февраля 1969 года; публикуется впервые (по магнитофонной записи).*

## ВСПОМИНАЯ ШАЛЯПИНА...

### 1

В детстве и юности я слышал множество рассказов об исключительном по силе впечатлении, какое производили игра Антона Рубинштейна или Венявского, пение Патти или Мазини. По словам людей старших поколений, искусство этих и других великих артистов переворачивало всю душу слушателя, оставляя в ней

глубокий, неизгладимый след. О том же свидетельствовали печатные отзывы современников. На спектаклях Мочалова Белинский «потерял свое место и не знал, где я и что я»; «театра зала то замирала, то стонала, и незнакомый мне сосед сжимал мне судорожно руку, и сам я жал ему в ответ, в душе испытывая муку, которой и названия нет» (Аполлон Григорьев). «Вот уже почти два часа, как я оставил залу, а я все еще вне себя: где я, где мы? что это, на яву или во сне?.. — писал Серов Стасову после концерта Листа. — О, как я счастлив, какое сегодня торжество, как будто весь божий свет смотрит иначе! И все это наделал один человек своим исполнением!».

Наслушавшись и начитавшись подобных рассказов, я, разумеется, страстно мечтал встретить артиста, который и на меня оказал бы столь же сильное действие. Но странное дело! — сколько ни слушал я прославленных исполнителей того времени — с «самим» Гофманом во главе, — а ожидаемого переживания не возникало. Знаменитости — отдам им должное — нередко пленяли меня красотой звучания, очаровывали изяществом исполнения, трогали выразительностью, восхищали техническим мастерством, но душевного потрясения, при котором я забыл бы, «где я и что я», и ушел бы из театра или с концерта другим человеком, чем пришел туда, такого «переворота» не было и в помине. И мало-помалу в мою душу начало закрадываться все большее сомнение: а правда ли то, что рассказывают и пишут о великих артистах? нет ли здесь вольных или невольных преувеличений, красного словца ради? возможно ли вообще такое воздействие исполнителя?

В эту-то пору мне довелось впервые услышать Шаляпина. Спектакль, в котором это произошло — «Дон-Кихот», — сразу покончил с моими сомнениями. Отныне я твердо знал: рассказы о необыкновенном, потрясающем воздействии гениальных артистов — не мифы, не выдумка; бывают, есть такие артисты, игра которых не просто нравится, а буквально «переворачивает душу», выпуская ее в дальнейшую жизнь иной, чем она была до встречи с этим артистом.

Впоследствии мне посчастливилось еще несколько раз услышать Шаляпина, услышать и немногих —

пятерых или шестерых — других исполнителей, которые решил бы назвать гениальными. С тех пор стало ясно, где лежит водораздел между артистами гениальными и просто (пусть даже очень) талантливыми, в чем основное, решающее отличие первых от вторых. Об этом отличии речь пойдет позже, пока же скажу только, что и среди исполнителей первой группы Шаляпин занимал особое место, что даже незабываемые впечатления от игры Рахманинова, Михаила Чернова, Изаи, Касальса уступали по силе тому, какой произвел и оставил в моей памяти Шаляпин.

Сейчас в живых осталось не так уж много людей, видевших и слышавших этого артиста. Но ведь судить о его искусстве могут и другие — и не только по рассказам современников, как в отношении Листа и Паганини, Рубини и Антона Рубинштейна: в отличие от них от Шаляпина осталось множество грамзаписей. И, сказать правду, эти записи, по мнению многих и многих сегодняшних слушателей, не вполне подтверждают то исключительное, единственное место, какое занимал Шаляпин во впечатлениях его современников. Дело тут даже не в некоторых недостатках, которые наше ухо, наш вкус подмечают в иных шаляпинских интерпретациях, — недостатках, которые то ли не замечались, то ли прощались слушателями прежних поколений, то ли, быть может, казались им достоинствами (вкусы, как известно, меняются!). Важнее то, что и несомненные, никем не оспариваемые достоинства Шаляпина не кажутся современному слушателю грамзаписей столь уникальными, из ряда вон выходящими, как об этом единодушно твердили люди ушедшего времени. Да, красивый голос теплого тембра, да, выразительное, задумчивое пение, но разве мы не слышали других красивых голосов иного, но столь же обаятельного тембра и большей мощи, других, не менее выразительных интерпретаторов, точнее воспроизводящих авторский текст, других, еще более искусных вокалистов? Спору нет, многие шаляпинские записи доставляют и сейчас большое художественное удовольствие, они свидетельствуют о том, что это был прекрасный певец, один из лучших певцов прошлого. Но ничего «потрясающего», сверхъестественного, ставящего его на особое место среди всех его

коллег, в его пении найти нельзя. По-видимому, современники несколько переоценивали Шаляпина, а затем создали вокруг его имени легенду, которая, как всякая легенда, существенно отличается от неприкрашенной действительности.

Так думают подчас — и нередко — нынешние слушатели шаляпинских записей. А мы — те, кто видел и слышал живого Шаляпина — продолжаем держаться своего мнения. Мы продолжаем считать Шаляпина явлением феноменальным, не имеющим себе равных в художественном исполнительстве, продолжаем утверждать — вместе с покойным Н. К. Черкасовым, — что, лишь сейчас на нашу сцену живой Шаляпин, он, несмотря на все различия во вкусах «века нынешнего и века минувшего», потряс бы сегодняшнюю аудиторию, сегодняшний зрительный зал так же глубоко, покорил бы их так же безраздельно, как в свое время нас — его современников.

Чем же так «брал» людей живой Шаляпин? Чем отличалось его искусство от того, что запечатлено на граммофонных пластинках?

Стремлением дать об этом некоторое понятие, некоторое представление — насколько это в возможностях автора и в возможностях слова вообще — и продиктована настоящая статья.

## 2

Известно, что Шаляпин был прежде всего и больше всего оперный артист; как ни значительны были его достижения в камерном, концертном исполнительстве, все же они не могли сравниться с впечатлением, какое он производил в оперном театре. Известно также, что его успех в опере основывался не на одной только вокальной стороне дела, но на сочетании пения с игрой, с замечательным драматическим даром, подобному которому не знала оперная сцена. Понятно, насколько отсутствие этого важнейшего компонента шаляпинского искусства ослабляет впечатление от напетых Шаляпиным на пластинки фрагментов из «Бориса» или «Русалки», «Цирюльника» или «Дон Кихота».

Но в шаляпинском оперном искусстве, помимо игры и пения, была еще одна сторона — не менее, если не

более важная, которая, однако, остается обычно не сколько в тени в описаниях этого искусства. То есть о ней порой говорят, упоминают, но как о чем-то дополнительном, сравнительно второстепенном, дополняющем основную характеристику Шаляпина-оперного артиста. Между тем мне кажется, что эта сторона этого элемента играл в действительности первостепенную роль в синтетическом искусстве великого артиста; по крайней мере, в моей памяти он живет на первом плане впечатлений от шаляпинских спектаклей.

Я имею в виду пластическую, живописно-скульптурную сторону шаляпинского исполнения.

Хорошо известно, что Шаляпин был большим любителем и тонким ценителем живописи. Он был своим человеком в кругу Репина, Поленова, Кустодиева, Корина, Головина и других художников. Человеческая и творческая близость его с ними снабдила богатым материалом нескольких литераторов, а одному из них позволила даже посвятить этой теме специальную большую книгу<sup>1</sup>. Общение с выдающимися художниками несомненно способствовало развитию не только вкуса Шаляпина в отношении произведений живописи и скульптуры, но и его собственных незаурядных способностей в этой области. Он сам великолепно рисовал и лепил, «был прекрасным скульптором», по авторитетной оценке С. Т. Коненкова<sup>2</sup>; после него осталось немало превосходных эскизов, бюстов, шаржей, карикатур его работы. Его глаз был не менее совершенен, чем ухо; он видел, как настоящий художник. С поразительной меткостью схватывал он и воспроизводил черты лица, мимику, манеры, походку различных людей, бытовые жанровые сценки. Рахманинов и другие друзья Шаляпина хохотали до упаду, когда Шаляпин принимался изображать гимназиста, рассматривающего памятник Минину и Пожарскому, или полную даму, затягивающуюся в корсет, или полкового писаря и приказчика из галантерейного магазина, танцующих кадрили.

Любовь Шаляпина к живописи и скульптуре, его занятия этими искусствами, как и жадное взгляды-

вание в жизнь, отнюдь не были для него простым развлечением, отдыхом в часы досуга — тем, что ныне называется «хобби»; для Шаляпина это было дело, важная часть творческой жизни, имевшая непосредственное отношение к его профессии оперного артиста. Он переносил на сцену плоды своих жизненных наблюдений, своего общения с художниками и их искусством, своего умения видеть, рисовать, лепить. По его собственному признанию, например, многое в своем изумительном доне Базилио он «подсмотрел» у некоего французского аббата, с которым ему довелось как-то ехать в одном купе. Придавая большое значение внешнему оформлению спектаклей, в которых участвовал, он добивался, чтобы декорации писались его любимыми художниками, и проявлял живую заинтересованность в их работе. Огромное впечатление производили его гримы, образцами для которых служили большей частью замечательные произведения живописи и валяния: так, его Демон казался словно сошедшим со знаменитой картины Врубеля, его Иван Грозный — с картины Репина или скульптуры Антокольского, Олоферн — со старинных ассирийских барельефов, Дон Кихот — с известных гравюр Доре. Гримировался он всегда сам, уделяя этому очень много внимания и труда, и достиг в этом деле высочайшего мастерства; достаточно напомнить те виртуозно тонкие изменения, какие претерпевал от акта к акту облик царя Бориса. Черкасов, имевший возможность наблюдать, как Шаляпин гримировал себя для роли Дон Кихота, поражался его необыкновенному умению ужать и удлинить свое тело, превратить его из плотного в фантастически худое, искусству, с которым он гримировал свои руки, придавая им необычайную, скульптурную выразительность. Шаляпин в «Дон Кихоте» гримировал не только себя, но и своего коня, чудодейственно преображая его в того самого сказочного Россинанта, которого породило воображение Сервантеса; и первое появление этой бесподобной пары, первый выезд до крайности, почти до неправдоподобия изможденного Рыцаря Печального Образа на столь же колоритной кляче было исполнено такой зрелищной красоты и выразительности, что оставалось навсегда в глазах, подобно чудесной картине первоклассного художника. Такими навеки памя-

<sup>1</sup> А. Раскин. Шаляпин и русские художники. Л.—М., 1963.

<sup>2</sup> Газета «Советская культура» от 15 августа 1964 г.

ными «чудными мгновеньями» была богата каждая роль Шаляпина. И если бы меня спросили, что больше всего поразило меня, ярче всего запечатлелось в моей памяти из того же «Дон Кихота», то при всем моем восхищении каждой сценой, каждой арией, каждой деталью шаляпинского исполнения этой роли, я все же назвал бы в первую очередь зрительное впечатление от начала последней картины — «умирающий Дон Кихот». Когда занавес раскрывался и перед глазами зрителей предстал неподвижно стоящий под огромным дубом, опираясь на его ствол и ветви спиной и раскинутыми руками, Шаляпин, то зал на миг замирал, а затем разражался неистовыми аплодисментами, долго не давая продолжать исполнение, — потому что на сценической площадке неожиданно являлась такая картина, такая скульптура, от которой не отказался бы, вероятно, и Микеланджело.

Подобное, прежде всего зрительное, впечатление Шаляпин производил не только на меня. Стасов, например, говоря в знаменитой статье «Радость безмерная» о Шаляпине в роли Ивана Грозного, также особенно выделяет эту сторону дела: «Какой это был бесконечный ряд чудных картин!.. Какая истинно скульптурная пластика являлась у него во всех движениях, можно бы, кажется, лепить его каждую секунду, и будут выходить все новые и новые необычайные статуи!»<sup>1</sup>

«Он был воплощенная пластика!.. — свидетельствует и С. Т. Коненков. — Каждая его роль — находка, шедевр ваятеля... Когда передо мной вставали образы Бориса Годунова, Грозного, Мефистофеля, Мельника, Сусанны, Пимена, Олоферна, Сальери, Дон-Кихота и многих других, я видел их именно изваянными. Нет сомнения — перед нами скульптор, каких еще не было»<sup>2</sup>.

«Когда я уходил со спектакля Шаляпина... — вспоминал Вл. Ив. Немирович-Данченко, — я не мог ответить на вопрос: откуда приходило очарование — от того, как пел, или от того, как нервно двигался и отирал красным шелковым платком холодный пот, или от того, как он молчал...»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Цит. по сб. «Федор Иванович Шаляпин», т. 2, М., 1958, стр. 10.

<sup>2</sup> «Советская культура» от 15 августа 1964 г.; сб. «Ф. И. Шаляпин», т. 2, стр. 518.

<sup>3</sup> «Театральный альманах», кн. 3 (5). М., 1946, стр. 215.

«Кто слышал, а главное — видел Шаляпина, тот никогда не забудет его и особенно в роли Бориса Годунова», — подтверждает Н. Телешов<sup>1</sup>.

О том же писал Б. В. Асафьев: «Шаляпин рисовал своим лицом, всем своим обликом... Даже молчавший Шаляпин в опере оставлял неизгладимое впечатление: такого знаменитая сцена приезда Грозного в Псков... Право, такие — по мощности пластической лепки — фигуры я видел только в живописи Сикстинской капеллы Микеланджело»<sup>2</sup>. И в другом месте: «Монолитность фигуры, напряженность и гибкость каждого мускула в сочетании с крепким «капитальным» костяком, пронзительные, жадные до окружающих явлений глаза — вот Федор Шаляпин. Смотреть на него, только смотреть было уже впитыванием жизни в ее конкретности исторической, социальной, бытовой. Кисть Рембрандта, Вермеера, Репина в зрелую пору могла бы лишь сравниться с этой выразительнейшей гигантской фигурой»<sup>3</sup>.

А вот как описывал Шаляпина-Демона Влас Дорошевич:

«Шаляпин не только превосходный певец и удивительный актер — в нем сидит еще живописец и скульптор. Он лепит из своего тела. Обдумывая роль, он рисует себя на фоне декораций... На темной скале мерещится огромная фигура. Одна рука протянута по скале. Другая жестом, полным муки, закинута за голову.словно прикованный Прометей. Фигура неподвижна... Измученное, исхудалое лицо. С прекрасными чертами. С гордым профилем. Глубоко ввалившиеся и горящие глаза. Как змеи, вьются брови. Черные, как смоль, волосы беспорядочными кудрями падают на плечи. От рук, голых, мускулистых, железных, веет мощью и силой... И когда Тамара смеется своими звонкими, резкими трелями, — словно сливаясь со скалой, освещенный мертвенным светом, огромными горящими глазами на бледном, измученном лице смотрит на нее Демон. И в этом безмолвном взгляде была такая музыка, читалась такая поэма, что театр замер. Лермонтовский,

<sup>1</sup> Н. Телешов. Записки писателя. М., 1948, стр. 299; разрядка моя.

<sup>2</sup> Назв. сб. «Ф. И. Шаляпин», т. 2, стр. 152, 154, 163.

<sup>3</sup> «Советская музыка», 1955, № 1, стр. 56.

настоящий лермонтовский Демон впервые вставал на сцене во всей красоте и во всем ужасе своих мучений. И из безмолвного появления Демона над умирающим Синодалом Шаляпин сделал картину. И какую картину»<sup>1</sup>.

«Только Шаляпин, один из всех оперных певцов, мог вызывать бурю оваций своими немymi сценами», — свидетельствует М. Вакарин<sup>2</sup>.

Такую «бурю оваций» вызывал, например, Шаляпин в роли Филиппа в «Дон Карлосе» Верди:

«...Вот он, опираясь на свою толстую палку, по диагонали переходит через сцену к стоящей в левом углу скамейке, ставит на нее свою палку, медленно оборачивается и испускает тяжкий вздох... от этого вздоха у людей спирало дыхание, и их мгновенно взрывало аплодисментами. Я три раза проверял это впечатление. И всегда с одним и тем же результатом!»<sup>3</sup>

«...Он одним лицом умел рассказать буквально целую историю... — продолжает С. Ю. Левик. — Совершенно самостоятельной жизнью жили его пальцы — эти вконец иссушенные пальцы Дон Кихота, когда он умирал, чуть держась за ствол дерева. А пальцы дона Базилио, которому только дайте денег, а уж они все оборудуют в лучшем виде... Нельзя забыть и пальцы Олоферна в «Юдифи», когда он подымает чашу или возмущенно-яростно взывает: «А мы стоим и смотрим!»... Он, казалось, совершенно разными руками носил посох в роли Пимена, скипетр в сцене коронации Бориса и толстую палку в роли Филиппа в «Дон Карлосе»<sup>4</sup>.

Тот же лейтмотив звучит в газетных рецензиях. Ограничусь несколькими выдержками:

«Его пение не только слушаешь, но и смотришь... Каждая мелодия как бы отпечатывается им в воздухе, как скульптура... Бывали моменты, которые хотелось запечатлеть в красках и мраморе... Когда усталый, измученный, опираясь на копьё... он стоит на страже у спящего Санчо-Панса, это была картина, в которой

как бы дух Веласкеза сочетался с суровой глубиной Рабейры... «Умирающий Дон-Кихот»... это так же изумительно по композиции, как «прикованный Прометей»... Точно из огромной каменной глыбы высечен смелым резцом великолепный барельеф... Говорить здесь о совершенстве чисто скульптурной экспрессии — значит выводить сравнение с великими именами, запечатлевшими свою мысль, свою мечту на одухотворенных ими глыбах мрамора...»

Сам Шаляпин отлично отдавал себе отчет в этой особенности своего артистического творчества. Он говорил С. Т. Коненкову и другим, что «рожден быть скульптором», что «лепит себя на каждом спектакле»<sup>1</sup>. Жалуюсь на критиков, которые «не могут усвоить точно, в чем сила моего исполнения», он писал дочери: «Они толкуют об игре, о пении, но... не знают, что значит «отношения» красок, то есть тонких «вздохов» от света к тени и наоборот... я начинаю думать (прости, это нескромно, и оставь между нами), что в моем искусстве я Рембрандт»<sup>2</sup>.

Однако, чтобы создать замечательную скульптуру, мало быть «великим ваятелем», как назвал Шаляпина один критик; нужна еще «глыба мрамора» или иной подходящий материал. Природа и тут оказалась на редкость щедрой к артисту: его тело, из которого он «ваял» свои сценические скульптуры, вся его мощная великанская фигура отличались удивительной пластической красотой. Даже на улице, без грима, в обычном, не театральном костюме, он производил впечатление движущейся скульптуры, «монумента из серого чугуна[...]»: совсем, как чугунный Пушкин на Тверском бульваре»<sup>3</sup>. Выразительные возможности шаляпинского тела особенно впечатляли, когда его не скрывала одежда — в голых руках Демона, в Мефистофеле из одноименной оперы Бойто, которого Шаляпин отважился, наперекор всяким предрассудкам, играть полуобнаженным, — дерзость, вполне оправдавшая себя достигну-

<sup>1</sup> Сб. «Ф. И. Шаляпин», т. 2, стр. 517; Э. И. Каплан. Жизнь в музыкальном театре. Л., 1969, стр. 61.

<sup>2</sup> Назв. сб. «Ф. И. Шаляпин», т. I. М., 1957, стр. 562. Разрядка моя.

<sup>3</sup> Анатолий Мариенгоф. Роман без вранья. Л., 1927, стр. 24.

<sup>1</sup> Цит. по назв. сб. «Ф. И. Шаляпин», т. 2, стр. 48, 51, 52, 55.

<sup>2</sup> «Советская музыка», 1949, № 4, стр. 60.

<sup>3</sup> С. Левик. Федор Шаляпин. «Музыкальная жизнь», 1970, № 3.

<sup>4</sup> Там же.

тыми художественными результатами. Недаром Шаляпин всегда жалел, что современные театральные условия не позволили ему поступить еще смелее — сыграть Мефистофеля обнаженным, подобно микеланджеловскому Давиду<sup>1</sup>.

3

Итак, «секрет» Шаляпина состоял в том, что он сочетал в себе прекрасного певца, отличного актера и даровитого художника — и живописца и скульптора? Так думают многие — и жестоко ошибаются. Немало оперных артистов полагают, что если они будут хорошо петь (старательно притом подражая шаляпинским интонациям) плюс выразительно играть плюс искусно гримироваться и принимать красивые, «статуарные» позы, то произведут такое же — или почти такое же — впечатление, какое производил Шаляпин. А получается не Шаляпин и не «почти» Шаляпин, а черт знает что, нечто «ужасное» — по справедливому замечанию И. Л. Андроникова. И не только потому, что всякое подражание в искусстве всегда «чуть-чуть» недобирает или перебирает — «и нет заражения», как говорил Толстой, а потому, что всякий подлинный художник представляет собой не результат сложения таких-то и таких-то достоинств, а целостное, из одного корня вырастающее явление, не арифметическую сумму неких качеств, а их органическое единство, химический синтез. Именно поэтому большой писатель, портретист, артист создает не человекообразные манекены, а убеждающие образы, производящие впечатление живых людей. Ведь живой человек не раскладывает свое поведение по отдельным полочкам: как двигаться, что сказать, как интонировать сказанное, какой при этом сделать жест. Живой человек живет единой, цельной жизнью, и из этого источника, из этого «родника чувств» рождаются одновременно и нераздельно и слова, и интонации, и поза, и выражение лица и так

<sup>1</sup> Шаляпин вынужден был отказаться от этой мечты, потому что, как он объяснял, в современном театре, рядом с одетыми исполнителями остальных ролей, он выглядел бы не целомудренно нагим, а неприлично раздетым.

далее. Так же поступал и Шаляпин. Процесс создания им роли состоял отнюдь не в том, что он сначала «прорепитывал» партию вокально, затем добавлял игру, потом грим и так далее. Нотный и словесный текст оперы, ее партитура (потому что Шаляпин всегда изучал и досконально знал оперу в целом, а не только свою «партию») рождали в его воображении целостный психофизический образ, воплощавшийся прежде всего в яркое художественное видение персонажа со всеми присущими ему особенностями внешности, походки, мимики, жестикуляции, такое видение, при котором, как рассказывала Ермолова, мысленно вырисовывается «всё, всё, до последнего бантика, до последней оборочки на платье... Тогда уж другую играть я не могу»<sup>1</sup>.

Рука об руку с мысленным вглядыванием в персонаж, с его видением, его лепкой шло его слышание, вслушивание в особенности его речи. Отсюда удивительные, почти непостижимые преобразования самого тембра шаляпинского голоса, которые так поражали его современников<sup>2</sup> и так плохо улавливаются граммофонной записью: мягкое, бархатное звучание в «Рогнеде» и сухое, старческое в «Псковитянке», злое, во «Вражьей силе» и в «Демоне» (в словах: «ночная тьма бедой чревата»), стареющее, тускнеющее от акта к акту в «Борисе» и волшебное-серебристое, словно лунный свет, в той сцене из «Дон Кихота», где Дон Кихот, сидя на лошади, сочиняет стансы Дульцинее. Отсюда и необычайная свобода и оригинальность шаляпинской фразировки, в которой огромный выразительный эффект производило неожиданное выделение какого-то важного, но обычно остающегося в тени слова или вокальной интонации<sup>3</sup>, выделение, достигаемое иной, чем у других певцов, противоречащей каноническим «правилам» расстановкой «знаков препи-

<sup>1</sup> Т. Л. Щепкина-Куперник. О М. Н. Ермоловой. М.—Л., 1940, стр. 150.

<sup>2</sup> «...У Шаляпина [...] «палитра в горле»... — писал Собинов Е. М. Садовской (сборник «Леонид Витальевич Собинов», том первый. М., 1970, стр. 130).

<sup>3</sup> «Заметили ли вы, как изумительно он произнес: «Вы сгубили меня, очи черные?» — говорил Рахманинов Е. К. Сомовой. — Мне теперь хватит этого воспоминания по крайней мере на двадцать лет» («Воспоминания о Рахманинове», т. 2. М., 1961, стр. 255).

нения», снятием и взятием дыхания в «непоказанных» местах (сошлюсь для примера на шаляпинское исполнение «Сомнения», «Старого капрала», «Трепака», арии Сусанина «Ты придешь, моя заря») <sup>1</sup>. Но и к этому — к слову, к интонации, к «знакам препинания» в дыхании — Шаляпин шел через видение, от движения, от жеста, который, по его словам, «есть не движение тела, а движение души». Он инстинктивно чувствовал ту «тайну построения художественной фразы», о которой так замечательно сказал великий мастер слова А. Н. Толстой: «ее форма обусловлена внутренним состоянием рассказчика, повествователя, за которым следует движение, жест и, наконец, — глагол, речь, где выбор слов и расстановка их адекватны жесту» <sup>2</sup>. Вот в чем был «секрет» шаляпинской интонации — она шла от жеста, как «движения души», от упора в ручки кресла в «Псковитянке», от заломленных рук в обращении Демона к Тамаре («И видишь — я у ног твоих»), от их «профильных» движений в роли Олоферна. В отрыве от жеста эта интонация как бы повисает в воздухе, теряет значительную долю своей выразительной силы. Вот почему иные шаляпинские «вольности» кажутся порой в грамзаписи не вполне оправданными, недостаточно убедительными; вот почему совсем иначе воспринимались они в театре, где взгляд, мимика, жест придавали им непререкаемую логичность и покоряющую действительность; вот почему для меня, скажем, запись предсмертной арии Дон Кихота звучит иначе, чем для многих нынешних слушателей, — потому что этот спектакль до сих пор ярко живет в моей памяти и я вижу то, что они только слышат.

Но, вживаясь в создаваемый образ, вливая в него живительную кровь своих богатых зрительных и слуховых наблюдений, Шаляпин не просто переносил в него в «сыром» виде то, что удалось «подсмотреть» и «подслушать» у жизни. Его искусство казалось — и было — на редкость для оперы жизненным, правдивым; но

<sup>1</sup> В этом отношении немало позаимствовал у Шаляпина Рахманинов.

<sup>2</sup> Алексей Толстой. Повести и рассказы. М., 1944, стр. 7—8. Разрядка моя.

правда эта была не бытовая, а художественная, театральная <sup>1</sup>. Это значит, что из жизненного «сырья» выметалось все случайное, существенное же, наоборот, укрупнялось и заострялось до предела, допустимого в реалистическом искусстве, показывалось, говоря словами Маяковского, не в зеркале, а в увеличительном стекле. Иначе говоря, это была та обобщенная, необычайно рельефная правда, которой дышат, например, портреты Рембрандта или статуи Микеланджело.

А теперь представьте себе, что перед вами, на привычной сцене оперного театра, среди обычного типа артистов, является вдруг такая статуя изумительного совершенства, изумительной пластической красоты, словно изваянная резцом гениального скульптора. И представьте себе далее, что эта статуя оказывается живой, что она ходит, глядит, жестикулирует, непостижимым образом сочетая в себе абсолютную естественность живого человека с органической пластичностью прекрасной скульптуры, все движения которой, оставаясь все время человечески правдивыми, вместе с тем образуют ежесекундно «всё новые и новые необычайные статуи». Представьте себе, наконец, что в довершение всего эта движущаяся скульптура поет, поет прекрасно и опять-таки одинаково правдиво как «человеческой», так и со «скульптурной» точки зрения — поет так, как должен был бы запеть микеланджеловский Моисей или Давид, если бы они каким-либо чудом ожили, подобно мифической Галатее.

Представив себе все это, читатель, может быть, поймет, какое действие оказывал на зрителей-слушателей живой Шаляпин.

4

В начале настоящей статьи я рассказывал о том, что, услышав Шаляпина и нескольких других актеров и музыкантов того же «ранга», я понял, чем отличается

<sup>1</sup> «В опере, — говорил Шаляпин, — надо петь, как говорят. Впоследствии я заметил, что артисты, желавшие подражать мне, не понимают меня. Они не пели, как говорят, а говорили, как поют» (назв. сб. «Ф. И. Шаляпин», т. I, стр. 151).



гений от даже очень талантливого артиста, каких мне также посчастливилось немало слышать на своем веку. Отличие это вовсе не в том, что гениальное исполнение нравится больше, что оно непременно лучше, совершеннее, правильное воссоздает авторский замысел. Оно может и не удовлетворять этим требованиям; может даже — как ни парадоксально это звучит — не «понравиться», вызвать у слушателя несогласие, возмущение, протест. Но сила его в том, что оно властно покоряет даже несогласных, действует на слушателей даже против их воли, пленяет их в буквальном смысле слова, то есть берет их в плен. Так — вопреки их желанию, наперекор их вкусам — действует на многих читателей Достоевский, так действовал на многих слушателей Бузони. Гениальный артист, едва появившись из-за кулис, сразу берет вас, так сказать, за шиворот. И, не спрашивая, хотите ли вы этого, нравится ли вам то, что он делает, начинает — как резцом на мраморе — вырезать в вашей душе тот образ, который ему видится или слышится. Ваша душа — вот тот материал, из которого он творит; он играет на ней — куда больше, чем на клавишах или струнах. Вы можете извиваться в его руках, стонать и корчиться от боли, но вырваться не сможете: он не отпустит вас, пока не кончит, пока не врежет в вашу душу то художественное видение, которым одержима его душа. И, опомнившись от «наваждения», уйдя с концерта или из театра, вы можете сколько угодно критиковать услышанное, возражать против трактовки исполнителя, но не сможете забыть ее, отделаться от того образа, который волей артиста навсегда вычеканен в вашей душе. Таким властным ваятелем слушательских душ был Рахманинов; на его концертах нельзя было не дышать вместе с ним, в его ритме, заодно с его характерными оттяжками, стремительными ускорениями, внезапными акцентами. Сравните хотя бы — этот пример уже приводился мною когда-то в другой статье — записи «Хоровода гномов» Листа в исполнении Рахманинова и Петри или менуэта Падеревского в исполнении автора, Рахманинова и Гофмана. Остальные из названных здесь пианистов играют эти пьесы нисколько не хуже Рахманинова, даже, пожалуй, правильнее с точки зрения стиля и авторского замысла. Но попробуйте через некоторое время вспом-

нить интерпретацию Гофмана или Петри; и попробуйте забыть интерпретацию Рахманинова...

Забывать пережитое на концерте или спектакле гениального артиста невозможно еще по одной причине. Все мы от рождения до смерти заключены в клетку своей личности, своего «я» и лишены возможности выйти из нее, стать «не-я», другим человеком; мы можем горячо сочувствовать этому другому человеку — скажем, испытываемой им физической боли, но не в состоянии почувствовать ее, так сказать, «на своей шкуре». Так же воспринимаем мы игру талантливого исполнителя: она может нам чрезвычайно понравиться, может нас восхитить и увлечь, но все же мы останемся слушателями, а не «действующими лицами», слушателями, реагирующими со стороны на чужое исполнение и отмечающими: это вышло у него замечательно, это удалось хуже, а это, мол, мне совсем не по душе.

Гений же — и только он — сшибает нас с этой «сторонней» позиции. С непреодолимой силой втягивает он нас в самый творческий процесс, делает нас соучастниками его, артиста, переживаний — и вот мы уже не мы, а то лицо, которое перед нами борется за правду или идет на преступление, терзается муками ревности или страстно ждет любовного свидания. Так вовлекаются читательницы в судьбу Анны Карениной: они не «читают» о том, что происходило с какой-то незнакомой им женщиной, а живут ее жизнью, испытывая такое ощущение, как будто все это происходит с ними, как будто Толстой писал о них, выражает их чувства. В такую же «соигру» вовлекал зрителей Мочалов в знаменитой сцене из «Клары д'Обервиль», где герой, умирающий от непонятной болезни, внезапно видит в зеркале, как за его спиной его лучший друг высыпает яд в его лекарство. Потрясенный увиденным, Мочалов с трудом, опираясь о стол и не говоря ни слова, поднимался с кресла и медленно выпрямлялся во весь рост; и, по свидетельству мемуариста — режиссера П. С. Соловьева, так же медленно, затаив дыхание, подымался вместе с артистом зрительный зал<sup>1</sup>. И так же, в 1908 году, во

<sup>1</sup> Цит. по книге Б. Алперса «Актерское искусство в России», т. I. М.—Л., 1945, стр. 375—376.

время дягилевского «русского сезона» в Париже, на генеральной репетиции «Бориса», когда Шаляпин, еще без театрального костюма и грима, произнес: «Что это?.. Там!.. В углу!.. Кошется!..», то публика поднялась с мест («иные даже стали на стулья») и с испугом уставилась в тот угол, куда глядел Шаляпин<sup>1</sup>.

Наэлектризованность публики в такие моменты доходит до того, что она «входит в роль» больше самого артиста, начинает играть не только вместе с ним, но иной раз и вместо него. Когда знаменитый английский актер Гаррик изобразил однажды человека, якобы видящего в окне, как с крыши расположенного напротив дома падает и разбивается насмерть ребенок, то многие из присутствовавших долго не хотели поверить, что этого на самом деле не было, и уверяли, будто они сами видели падающего ребенка и слышали его отчаянный крик. А великий итальянский трагик Сальвини, когда его спросили, каким образом удастся ему в пятом акте «Отелло», когда мавр узнает о невинности Дездемоны, издать такой невероятный, нечеловеческой силы вопль, ответил: «Это не я кричу — это публика: я только открываю рот»<sup>2</sup>.

Вот оно — то главное чудо, какое совершает гениальный исполнитель. Он не только воплощает задуманный автором образ, он перевоплощает в него зрителя-слушателя, на какое-то время вырывает его из клетки его «я», преображает его в другого человека. Зритель, присутствовавший на представлении «Клары д'Обервиль», на описанной выше репетиции «Бориса», не просто видел Мочалова или Шаляпина, — он играл вместе с ними. Тот, кто кричал вместо Сальвини, был в эту минуту Отелло; это он поверил клевете Яго, он ужаснулся тому, что сделал с Дездемоной. А испытать счастье творчества и чужую муку, побывать — пусть короткое время, один вечер, даже несколько мгновений — в «шкуре» другого человека, да еще такого, как Мочалов или Шаляпин, Отелло или Борис Годунов, — это значит пережить нечто исключительное по силе и

значительности эмоции, нечто такое, что крайне редко выпадает на долю сравнительно немногих и чего никогда не суждено изведать большинству обыкновенных людей.

Мудрено ли, что подобное переживание действительно, в полном смысле слова «переворачивает душу» и оставляет по себе такую восторженную и благодарную память?

*«Советская музыка», 1971, № 7*

<sup>1</sup> Назв. сб. «Ф. И. Шаляпин», т. I, стр. 191.

<sup>2</sup> А. И. Южин-Сумбатов. Воспоминания, записи, статьи, письма. М.—Л., 1941, стр. 301.

ИЗ ЗАПИСЕЙ  
РАЗНЫХ  
ЛЕТ

---

## ОБ ИСКУССТВЕ

«Поэту принадлежит форма, а содержание — истории и действительности его народа» (Белинский; ср. Глинку: «Сочиняет музыку народ, мы только аранжируем ее»). Стало быть, задача художника — открытие (а не изобретение) содержания и изобретение для него соответствующей ему, выражающей его формы (понимая форму в широком, философском смысле).

\*

Чернышевский утверждал, что искусство — слабое подобие жизни и что, например, картины, изображающие море, нужны лишь тем, кто не видел настоящего моря. Но думается, что старушка, послужившая оригиналом для картины Рембрандта, не привлекала такого внимания, как эта картина, и что живые Еремка или даже Борис Годунов произвели бы гораздо меньшее эстетическое впечатление, чем Шаляпин в этих ролях.

\*

Искусство это не изображение жизни (действительности), какой мы ее знаем, и не изображение ее, какой она должна быть (в идеале). Это — изображение (выявление) того, что есть в действительной жизни, но чего мы в ней не видим, не замечаем, не знаем.

\*

Видение художника — более глубокое (а не «странное»), чем видение обывателя (лондонский туман, уви-

денный Тернером). Обыватель говорит художнику: ты выдумщик, изображаешь не то и не так, как есть и действительности (то есть не то и не так, как я, обыватель, вижу и полагаю), и превозносит тех «художников», которые видят поверхностно, как обыватели. Лишь спустя время обыватель «прозревает» и научается видеть и слышать так, как видели и слышали осмеянные им Тернер или Врубель, Малер или Скрябин, — с тем чтобы подчас с этих позиций высмеивать того, кто увидит и услышит еще иначе, еще глубже.

\*

«Я боюсь, что [если не я, то] никто больше не явится [сюда] и не найдет тебя», — говорит Парень Девушке в одноактной пьесе Сарояна «Эй, кто-нибудь!». Именно это чувство по большей части мучает, толкает художника, творца. Боже мой! Ты не «выдумал», а нашел интонацию, мелодию, образ, мысль — заколдованную, никому не видимую спящую красавицу, и ведь если не ты, то, может быть, никто ее не найдет, не увидит, не расколдует и она так и не проснется для людей!

\*

Слишком много говорят о познавательном и слишком мало о «переживательном» (эмоциональном) значении искусства. Без конца цитируют слова основоположников марксизма о том, сколько они узнали из романов Бальзака о французском обществе того времени. Но ведь читал-то Маркс Бальзака (и Шекспира, и Шарлотту Бронте, и слушал Бетховена и т. д.) в первую очередь не ради этого, и в словах этих выражено удивление и восхищение тем, что он — неожиданно — вынес из чтения еще, помимо главного, само собой разумеющегося.

\*

Искусство — это самовыражение в целях объединения.

\*

Вне самовыражения нет художника. Но великие писатели, мыслители, композиторы тем и велики, что,

говоря о себе, говорят о нас, говоря о своей эпохе, говорят о нашей.

\*

Однако выразить — значит ограничить: всякая форма есть ограничение. Вполне уловить, воплотить замысел, в сущности, нельзя: схватывая, убиваешь; слово, звук — труп замысла («мысль изреченная есть ложь»). Величайшие художники — те, у которых тело, по крайней мере, еще трепещет.

\*

Назначение художника — разбудить в воспринимающем творца. Сила первого — в таинственном умении так передать свое состояние другому, чтобы и в нем проснулся художник, который почувствует автора или актера, как тот чувствует других людей; который станет тобой — автором, актером, как ты становишься другими, своими героями. Писатель (художник), который все «выражает», разъясняет, думает и говорит за читателя, как и тот, который «паузирует» так, что пауза так и остается паузой, во время которой ничего не происходит с воспринимающим, — оба не писатели, не художники, ибо оба не умеют главного — заставить заговорить душу читателя, зрителя, слушателя.

\*

«Сова Минервы вылетает только ночью». Так же — стиль. Всякий гений — явление уникальное, «этот», неповторимая художественная индивидуальность; стиль возникает потом, «ночью», когда гения сменяют эпигоны, утрирующие и размножающие некий стандартный «набор» некоторых черт гения. Гений — орел; стиль — когти и клюв орла без его крыльев и — большей частью — в сочетании с голосом, нравом, оперением сойки или совы.

\*

Мода — религия провинциалов. Подлинная культура — в следовании своим вкусам, в умении быть самим собой.

\*

Раньше искусство и любовь обращались к воображению, теперь — к ощущению; недостаток воображения — вот главный порок современного пианизма, современной литературы, главное отличие современных сексуальных фильмов от таких, скажем, как «Большие маневры» Рене Клера.

\*

В девятнадцатом веке человек, художник покоряли обаянием, в двадцатом — подчас чем-то другим, совершенно противоположным обаянию; не тем ли, что Яворский в опубликованном письме ко мне от января 1938 года так прозорливо назвал «озлобленной маньякальностью»?

\*

«Ничейная смерть», первые признаки которой в шахматах почувствовал Чигорин, с угрозой которой вплотную столкнулся Ласкер (матчи со Шлехтером и Капабланкой), с которой отчаянно, героически боролся Алехин (матчи с Капабланкой и с Эйве), воцарилась теперь на шахматном поле (матчи Ботвинника, матчи Петросяна). Она же, почувствованная Антоном Рубинштейном, изо всех сил отталкиваемая Бузони, царит и в нынешнем пианизме (Микеланджели и др.). Да и только ли там? Разве не та же тенденция все больше тревожит любителей футбола? Разве не она же сказывается в архитектуре, в однообразно безликой застройке городов?

\*

В основе всякой культуры лежит культура воспитания. Там, где она не развита или потеряна, не может быть никакой культуры. Где не умеют читать — не умеют писать, где не умеют слушать — не умеют играть.

\*

В «Страницах из моей жизни» Шаляпин рассказывает, как ему когда-то, в молодости, нравились плохие картины, «выписанные тщательно, раскрашенные, так

выказать, изящно», и с каким недоумением смотрел он сначала на «странные», непонятные картины Врубеля. «Почему это хорошо?» — спрашивал он в удивлении у Мамонтова, приведшего его к этим картинам и восторгавшегося ими. «После поймете, багюшка!» — отвечал Мамонтов. И действительно, задумавшись, начав посещать выставки и прислушиваться к разговорам художников, Шаляпин вскоре заметил, что потерял вкус к банальным олеографиям, картины же Врубеля (а затем и других настоящих художников) начали нравиться ему все больше и больше. А что было бы, если бы Шаляпин вместо того, чтобы учиться и исправлять, улучшать свой вкус, самоуверенно отвернулся бы от врубелевских картин, да еще стал бы подводить под свое невежество, так сказать, «теоретический базис» — вроде того, что, мол, он, Шаляпин, — человек из народа, у него здравый, народный вкус, народу же ни к чему все эти буржуазные выверты, все это упадочное искусство?..

\*

Искусство перестает существовать там, где у воспринимающего (слушателя, зрителя, читателя) кончается воображение, творческая фантазия. Оно (искусство) перестает существовать и там, где воображение воспринимающего начинает функционировать само по себе, на отлете от воспринимаемого произведения (так нередко воспринимают писатели музыку — например, Гейне игру Паганини).

\*

Самое, может быть, трудное и важное в детстве — научить понимать разницу между словом-понятием и словом-образом; приучить к медленному, «видящему» чтению и игре.

\*

Настоящее чтение — это, так сказать, внутренняя (мысленная) экранизация читаемого, экранизация у каждого своя, иная, чем у другого. Учить читать — это значит учить такому, «экранизирующему» чтению. Экранизация же внешняя, реальная (в кино) — суррогат, заменитель работы собственного воображения восприни-

Мающего, убивающий в нём эту способность, а стало быть, и умение читать по-настоящему.

\*

Настоящее восприятие требует накала — быть может, не меньшего, чем творчество. Восприятие без такого накала — восприятие не только поверхностное, но в сущности лишь кажущееся, мнимое, не более, чем иллюзорное подобие настоящего. В атмосфере такого «восприятия» и творчество чаще всего задыхается, гаснет, перестает быть творчеством.

\*

Настоящий читатель, зритель, слушатель должен уметь творить вместе с воспринимаемым им искусством; только такому человеку оно открывается, говорит.

\*

Многие детали в крупномасштабном исполнении рассчитаны на то, чтобы, удержанные памятью воспринимающего, подействовать после, в сопоставлении (последующее оправдание резкого *sf*; порыв ветра в финале «Аппassionаты» слышится, доходит, когда уже становится тихо и слышен «дождик»). Реакция иных слушателей на «резкое» *sf* или диссонанс подобна реакции зрителя на «нелепую» деталь в портрете, картине, из которой он видит только часть, а другая часть закрыта. И в музыке надо уметь видеть (слышать) не нос, потом глаз и т. д., а всю — постепенно раскрываемую — картину.

\*

Предполагать, что в школе можно заложить фундамент знания литературы, — значит ставить вещи с ног на голову. Только на фундаменте, заложенном до и вне школы может школа построить первые этажи такого знания и понимания. Школьное здание познания литературы основательно только тогда, когда оно подобно айсбергу, видимая десятая часть которого покоится на девяти десятых, скрытых под водой.

Так же обстоит дело и с музыкой; поэтому нелепо строить консерваторские курсы истории музыки на ком-

ментируемом прослушивании музыкальных произведений: они должны быть заранее знакомы учащимся.

\*

Тех, кто любит литературу, литература с детства просто «окружала»: наблюдали восторги взрослых, слушали хорошее, влюбленное чтение, сами читали, общались на первых порах только чувством, как приобретаются к матери, к семье, к дому, к природе. Не «разбирают» же все это: чем красив брат, почему хороша мать. Вот и литературу надо бы сначала просто впитывать, полюбить, не «разбирая»: самое большее — мимоходом обратить внимание на то или другое, но — обязательно интересное, привлекающее к читаемому. Разбор, анализ должны прийти потом, когда любовь создала уже прочный иммунитет ко всему плохому, что может привести анализ.

Так же и с музыкой. Не случайно любящие серьезную музыку люди выходили главным образом из тех семей, где с детства звучала такая музыка: мать играла или собирался домашний квартет, словом, музицировали, просто музицировали, ничего не «разбирая» и не «объясняя» ребенку. И ребенок незаметно привыкал к музыке, начиная понимать ее язык, любить ее.

Не в этом ли основа настоящей педагогики, настоящего воспитания? Не потому ли так все не ладится никак у нас с «привитием» литературной, музыкальной культуры, что упускают из виду эту основу, все время идут против нее?

У нас чувствуют, что что-то не так, много думают, спорят о том, что изменить, как проходить литературу, чтобы вызвать не отвращение, а любовь к ней. А дело не в том, как ее проходить, а в том, что ее вообще нельзя начинать «проходить» (да еще дотошно, «литературоведчески») слишком рано, до того, как образовалась стойкая любовь к ней. Сначала — любовь, потом — изучение, а не наоборот. Иначе, что ни делай, как ни меняй «методику» прохождения — все будет, как в крыловской басне: «А вы, друзья, как ни садитесь...»

## ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ

Сначала художник пытается выразить свое чужими средствами, потом находит свои средства и увлекается их демонстрацией без всякой выразительной цели и лишь в конце выражает свое своими средствами.

\*

Говорят, гениальные открытия в математике совершаются только в юности. Но не так же ли обстоит дело во всех областях? Основательно порывшись в «биографиях» замечательных мыслей, теорий и т. п., высказанных, сформировавшихся в зрелом возрасте, мы почти всегда обнаружим, что первая догадка блеснула в мозгу автора в юности, в зрелости же она только созрела, как эмбрион созревает для рождения.

\*

По большей части зрелость мало что прибавляет, больше — убавляет, и в этом ее значение: почти все находится в юности, но в смеси с большим количеством шлака; очистка от него, очистка истины от всевозможных примесей, противоречий, нелепостей, заблуждений, вытаскивание алмазов из навоза — вот суть созревания, дело всей последующей жизни (также, разумеется, возвращение, развитие зерен истины).

\*

Одни художники дают каждому «зерну» (теме, характеру) развиваться, «прорасти» сообразно заложенным в нем, органически ему свойственным законам, другие «укладывают» это развитие в заранее намеченные, заранее заготовленные рамки. В первом случае возникает форма, во втором — схема.

\*

Творчество — не «выдумывание» тем, характеров, сюжетов, форм и т. п., а единственно образование почвы,

способствующей произрастанию семян всего этого. Талант — это инкубатор, «чернозем» для семян, забрасываемых в художника жизнью, это умение искусственно взрастить их так, как они позже вырастут — или выросли бы — в самой жизни.

\*

Те, кому важен лишь результат, а процесс его достижения — неприятная, но неизбежная (а хорошо бы, если б можно было ее избежать!) необходимость, никогда ничего не достигнут в искусстве и науке (то есть не достигнут художественно или научно важного результата, хотя вполне могут достигнуть через искусство или науку чего-либо практически важного для себя). В искусстве и науке достигают лишь те, для кого самый процесс достижения, поисков, преодоления трудностей, работы — радость, наслаждение, внутренняя необходимость, как дыхание, как сама жизнь.

\*

Во всяком деле не все можно (даже гению) взять «с налету» и не все нужно брать трудом. Тот, кто все берет трудом — посредственность или бездарность; но тот, кто все берет (вернее, хочет, пытается взять) с налету — не талантливый мастер, а дилетант. Талант берет часть с налету (что именно — зависит от склада и масштаба дарования), часть же — обязательно трудом; «бездарностью» это кажется только бездарностям. Труд упорством и количеством может и должен быть равен у всех (у талантливых людей он обычно даже значительно больше, чем у других): у всех найдется над чем работать; но эффект труда будет различен, так как талант работает продуктивнее и прибавляет то, что добыто с налету. Не по труду, а по его результату (и по пропорции, соотношению результата с затраченным трудом) узнается талант.

\*

Ничто не удается больше, чем на 60—70—80 процентов задуманного. Поэтому ставь перед собой задачу дать 120%, если хочешь получить 100.



\*

Стоя внизу высокой лестницы и предаваясь мечтам о ее вершине, никогда на нее не взойдешь. Но упорно и сосредоточенно одолевая ближайшую ступеньку, незаметно окажешься на вершине.

\*

Школьник, которому далеко идти, бросает перед собой камушек и идет «до камушка», потом опять бросает его вперед и так незаметно осиливает долгий путь. Человеку, спускающемуся с горы, посмотреть вниз страшно; но он смотрит под ноги, куда ступить, и шаг за шагом незаметно оказывается внизу (или наверху, если идет в гору).

Так и в жизни, и в работе. Поставить перед собой далекую, трудную цель (книга, диссертация и т. п.) и ухватиться за нее взором — страшно; одолеть ее так — непосильно, многие на этом срывались и срываются, «падают с горы» или отступают, уходя в сторону. А если «по камушкам», шаг за шагом, делать все время только какой-то ближайший (но, разумеется, намеченный, исходя из общего плана) раздел («малая цель», по Станиславскому), крошечный абзац, казалось бы, несоизмеримый, как капля с морем, с предстоящим гигантским путем, оглядываясь после каждого «камушка» только для того, чтобы не потерять направления, — глядь, и ты уже в конце пути, и сам дивишься, какую дорогу прошел, какую гору осилил, и не веришь (потому что «не замечал»), что сделал это: когда, как?

\*

Дай созреть мысли, замыслу в тишине и молчании. Преждевременно выбалтываемое уносится течением.

\*

Талантливому человеку в работе больше всего мешает он сам: стремительно нарастающий наплыв мыслей. Начиная работать, думать, словно открываешь какой-то шлюз: ручеек быстро разливается рекой, превращается в поток, в несколько потоков, несущихся с разных сторон — и в разные стороны, сталкивающихся, мешающих друг другу; в таких водоворотах мыслей то-

нут многие одаренные, имеющие что сказать люди. Нужна большая воля, дисциплина ума, чтобы в такие минуты не растеряться, не поддаться течению, овладеть собой и, справившись с потоком, направить его в бетонное русло; только тот, кто способен на это, сумеет что-либо сделать, создать.

Первое, что для этого требуется, — умение сосредоточиться.

\*

Сначала делай трудное; легкое, приятное отложи на потом, на «десерт».

\*

Делай как следует, а не приблизительно, кое-как; помни, что исправить не легче, а труднее, чем сделать.

\*

Начать писать трудно; но когда втягиваешься, то с известного момента становится еще труднее оторваться: тебя с непреодолимой силой «несет» к концу, как человека, стоящего на одной ноге, чем дальше, тем все сильнее «тянет» опустить вторую ногу. С этого мгновения, с той минуты, когда ты оказался «стоящим на одной ноге», бросить начатое, не «довести» работу становится почти так же невозможно, как не выдохнуть втянутый воздух. Мысль уже не может остановиться, не даст покоя, пока не «додумается», не станет на обе ноги.

\*

Путь к простоте сложен; путь к сложности прост. Это вводит многих в искушение и многих в заблуждение.

\*

Даже при передаче «неопределенного» замысел художника — как? какими средствами передать? — должен быть абсолютно определен, ясен, конкретен. Туман, если нужно, должен быть на картине, но не в голове художника.

\*

Сказать то, что ты хочешь сказать, именно то и так, чтобы тебя поняли правильно — так, как ты хотел, —

как это трудно! Научиться этому — в искусстве, в литературе на это уходит вся жизнь.

\*

В работе — словно идешь по полю: издали место кажется совершенно ровным, подходишь ближе — вырастают неожиданные препятствия, обнаруживаешь кочки, рытвины и т. д.

\*

Задача, стоящая перед художником, может быть уподоблена задаче влить нечто (чувство, выражение) в сосуд, изменяя — если, где и как нужно — степень конденсации (густоты) вливаемого и форму (размеры, изгибы) сосуда, но не поломав последнего и ни капли не пролив. Дилетант не отливает содержание в форму, не вливает, а проливает, разливает жидкость, бесплодно растекающуюся лужей; ремесленник сохраняет сосуд — пустым. Мастерство формы достигается не украшением, «отделкой» сосуда, а работой над приспособлением его к вмещаемой жидкости; выразительность достигается не изливанием чувства, а втискиванием его в узкую форму, что вынуждает к сжатости и значительности выражения.

\*

Жалкое «мастерство» ремесленника, твердо знающего, чего нельзя, но не знающего, чего можно достигнуть с помощью данных средств, формы, материала. Жалкое «вдохновение» дилетанта, который только хочет, но ничего не может.

\*

До тех пор, пока художник, работая, при каждой удаче или неудаче заново решает вопрос: «Я — гений или бездарность?», он — дилетант или, во всяком случае, несвободен от дилетантизма; лишь с той минуты, когда он, забывая о себе, начинает оценивать только дело, что и почему вышло хорошо, а что плохо, оценивать, трезво видя и достоинства, и недостатки сделанного, — лишь с этой минуты в нем рождается мастер.

\*

Бесперывная самооценка — опасность, грозящая художнику изнутри. Однако его подстерегают враги не только внутренние, но и внешние; родившийся в нем мастер может и умереть, если не справится с последними. Что такое, например, «головокружение от успехов»? Это — превращение мастера в дилетанта, который, вместо того, чтобы быть целиком поглощенным делом и, трезво взвешивая реальные условия, искать возможные пути осуществления своих замыслов, любит себя («строит себе мысленный памятник») и в надежде на свою звезду пускается на авось.

\*

Мастера от немастера можно отличить не только в его профессии, но и во многом другом, иногда даже в быту. Психология мастера (складывающаяся, может быть, еще с детства и уж безусловно воспитанная так работой) такова, что ему претит делать кое-как, небрежно, оставить что-то недоделанным; если и захочет — все равно не сможет, его будет потом все время грызть, пока он не вернется к недоделанному и не завершит его как следует. С удивлением взирает мастер на «коекакство» (словечко художника Агина) других людей: ему бы оно оказалось не по силам.

\*

Дилетант же не только легко удовлетворяется «коекакством», но и норовит — чтобы оправдать себя в своих и чужих глазах — подвести под плохо сделанное некую «принципиальную» базу, выдать его за свой замысел; сделать иначе (лучше) ему, художнику, мол, просто претит. В подобных случаях будь настороже к себе и к другим: помни, что нежеланием часто именуется неумение.

\*

«Достижения» дилетантов: шагу было на ступеньку, звону — на три этажа.

\*

«Правила» в искусстве. В искусстве, кажется, есть только одно правило: будь талантлив! Во всяком случае, без него все неправильно!

\*

Талант во всяком деле — от писания и игры на роле до варки яиц и других домашнехозяйственных процедур — проявляется в том, что человек, быть может, и не знает правил, действует не по правилам, даже против правил, — а выходит п р а в и л ь н о.

\*

Думают: исключения — незаконные дети, побочные отпрыски правил. На самом деле — наоборот: исключения являются на свет раньше правил, правила — выросшие потомки гениальных исключений.

\*

Догматизм — всегда спутник, порождение неумелости, полужнательства; так в политике и идеологии («начетничество»), в грамоте («книжная» правильность) и в морали (см., например, рассказ Леонида Андреева «Правила добра»), в музыкальном исполнительстве и педагогике (школярство, раболепие перед метром, перед текстом), во всякой профессии, в любом деле. Неофит, узнавший нечто и радостно уверовавший в узнанное, но для которого это узнанное еще внове, еще не превратилось в навык, всегда склонен фетишизировать открывшиеся ему новые законы; он изо всех сил держится за «бревна» усвоенных правил, страшится отпустить их, потому что без них боится захлебнуться, утонуть в океане нового для него мира. И боится не без оснований: ибо не умеет еще плавать. Настоящий же мастер (женщина в быту, Рубинштейн, Бузони в музыкальном исполнительстве, Герцен в языке и т. д.) не нуждается в «бревнах», не боится отступать от «правил», нарушать «каноны»; с непостижимой и завидной для догматика уверенностью и грацией, с пугающей и раздражающей его свободой он плавает в «океане» своего дела, плавает — и не тонет: потому что обладает внутренним критерием «правильности» (в высоком, а не

школьном смысле слова), несравненно более совершенным, чем всякого рода неуклюжие правила, критерием, улавливающим малейшую «волну», откликающимся на нее с поразительной гибкостью, безошибочно подсказывающим мастеру точную меру такого отклика.

\*

Правила — бог середняка. И дилетант, и мастер пренебрегают правилами, но пренебрегают по-разному: дилетант — потому что он ниже правил, не знает их, не дорос до них; мастер — потому что он выше правил, перерос их, знает кое-что поважнее правил.

\*

Опыт — важнейшее подспорье в жизни и в работе. Но плохо, когда опыт — судья; он должен быть не судьей, а слугой.

\*

Еще хуже, когда опыт — просто надгробный памятник над страстью.

\*

Есть художники, для которых «каждое сочинение — этюд для последующего» (Бузони — «Авторецензия»), а есть такие, у которых каждое сочинение — воспоминание о предыдущем...

\*

«Законченный мастер» — по большей части конченный мастер, конченный художник.

\*

Обыватель и дилетант по большей части не признает середины в своих суждениях: для него всякий — или гений, или бездарность. На самом деле и то, и другое встречается одинаково редко. 99% музыкантов — не гении и не бездарности, а люди несколько большей или несколько меньшей одаренности.

\*

Дарование само по себе — только потенция, обещание, вексель человечеству; чем больше дарование, тем больше приходится платить.

\*  
Весьма вероятно, что талантливость (например, исполнителя) есть просто более высокий «вольтаж» излучаемого тока: скажем, 500 вольт и выше вместо «нормальных» 50—100.

\*  
Конечно, талант — великое благо; но и великая опасность. Соблазн слишком понадеяться на этот «дар божий», привыкнуть, не работая (или работая недостаточно, не так, как надо), брать все «с налету». Сколько одаренных людей растратили, распылили таким образом свой талант, используя лишь ничтожную часть его возможностей!

\*  
Замысел — признак таланта; но лишь оформление этого замысла, умение воплотить идею в материю, организовать материал — признак художника.

\*  
Гений — не в замыслении: кто не создает «гениальных» замыслов? Гений — в том, чтобы надеть и пронести ярмо воплощения.

\*  
Сила таланта — в выдержке: нужно вынашивать эмоции, чтоб они «настоялись», — только тогда отличается художественная форма; не выдержано — нет продукта, скисло — значит, материал недоброкачественный, нет таланта.

\*  
Характер важнее и встречается реже, чем талант.

\*  
Главный признак характера, воли — не страстность, напористость и т. п. Воля — не обязательно «активность». Воля — это постоянство, размеренное постоянство напора. Воля — это ритм.

\*  
Вызвать волны на поверхности воды не так трудно: это сделают весла небольшой лодки, брошенный кем-нибудь камешек; гораздо труднее привести в движение глубинные воды реки, озера, моря. Чтобы поверхностно взволновать человеческую душу, достаточно крикливых стихов, заурядного кинофильма; но искусство начинается лишь там, где начинает вибрировать глубь душевного водоема, где затрагиваются и отзываются струны, покоившиеся на его дне.

\*  
Гений — это сочетание полной зрелости в понимании жизни и специальных умениях с сохранением детской способности воспринимать, увлекаться, мечтать; умение поставить первую способность на службу второй, взрослого на службу ребенку, осуществить его мечты и планы посредством сил, разума, знаний, опыта, техники взрослого.

\*  
Гений — это вовсе не «очень большой талант»; их природа — разная. Гений видит (или слышит) новое, по-новому; талант же видит (слышит) по-старому, но очень точно, «в самую точку» (толстовское «чуть-чуть»). Талант — это удивительное чувство меры, инстинктивный вкус; гений же часто преступает меру и плюет на современные ему каноны «хорошего вкуса».

\*  
«Хороший вкус» — признак культуры, способностей. таланта, но не гения; гении пренебрегают им, стоят выше его ригористики.

\*  
Чересчур тонкий, чувствительный, оскорбляющийся («шокинг!») вкус не раз выступал в истории как признак упадка какой-либо культуры (александрийство, аристократы XVIII века, современный снобизм), уже неспособной создать что-либо новое, потому что все, что можно, уже сказано (исчерпано), а что еще не сказано, то выходит за пределы «хорошего вкуса» того

нельзя. Поэтому новая культура нередко начинала с нарушения запрета, с оскорбления бытующего вкуса, с «варварства» (Бетховен, Прокофьев, Барток, Маяковский).

Разумеется, это наблюдение нельзя возводить в принцип: все дело в том, о каком вкусе идет речь, какая идеология стоит за борьбой различных вкусов.

\*

«Вкус» вступает в силу только после насыщения, недаром десерт едят после обеда. Не потому ли великие писатели, живописцы, музыканты, творящие из чувства ненасытного художественного голода, бываюи нередко лишены «вкуса», так характерного для «сытых мышей» в искусстве?

\*

Самостоятельность, индивидуальность менее всего проявляется в отрицании всего «чужого», в стремлении отгородиться от него. Это скорее свидетельство бездарности, то есть слабой индивидуальности, способной только или отказаться от чужого или подчиниться ему безраздельно, приняв его как непреложную и окончательную истину, как руководство к действию («что ему книга последняя скажет...»). Для настоящей индивидуальности все годится как материал и все годится только как материал. Поэтому тот, кто наделен ею, жадно стремится ко всему чужому, может иной раз даже чересчур увлечься им, ибо во все вкладывает (часто бессознательно) иной, свой смысл, все мысленно перерабатывает по-своему. Чем больше материала — тем больше пищи уму и таланту, тем больше плодов их деятельности. Человек же, до смерти боящийся раствориться в чужой индивидуальности, похож на человека, который не ел бы курятины или говядины из боязни превратиться в курицу или корову.

\*

Люди, страстно дорожающие своей индивидуальностью, обычно обладают индивидуальностью очень слабой и постоянно находятся под чьим-то, для них незаметным, влиянием. Льстя их «индивидуальности»,

внушая им нечто в качестве якобы их собственных мыслей и поступков, чрезвычайно легко подчинить таких людей себе, сделать их орудием вашей воли. Только люди, поддающиеся убеждению, не боящиеся чужого влияния, если оно плодотворно, но идущие на это сознательно, трезво, умеющие переработать в себе все влияния и через них выйти на собственный путь, только такие люди обладают действительно сильной индивидуальностью.

\*

Горький различает творческий и потребительский подход к жизни. Это различие между радостью дарить и радостью получать подарки, между оратором и слушателем, писателем и читателем, артистом и публикой, творчеством и восприятием. Давать было для меня всегда приятнее, чем получать, — говорил Антон Рубинштейн.

\*

Для истинного художника или мыслителя нет ничего страшнее, мучительнее невозможности отдать накопленное, поделитьсь своими чувствами, знаниями, умениями, мыслями. Ходишь, как корова с набрякшим выменем, мычишь людям: «Выдоите меня!». Но люди равнодушно идут мимо, лишь изредка кто-нибудь нацедит себе несколько капель, а ты все ходишь и смотришь на всех тоскующими глазами.

\*

Всё изображаемое художник должен пережить; но если при этом его личность не раздваивается и искреннее переживание не дополняется ясным, острым и холодным «клиническим» самонаблюдением и самоанализом, то человек этот — не художник и его «произведения» — человеческие документы, но не художественное творчество, не художественные ценности.

\*

«Пушкин читал почти всегда с пером в руках», — отмечает Анненков, первый биограф Пушкина. Художник все делает «с пером в руках»; «с пером в руках»

наблюдает он и чувствует, ходит по улице, бывает и обществе, смеется и плачет, радуется и страдает.

\*

Воображение ребенка, глаз взрослого; видеть, как взрослые, верить, как дети, — вот секрет искусства.

\*

Мастера нередко любят, чтоб их ограничивали в возможностях, ставили в определенные, трудные условия, выбирали за них.

\*

Сомнение и скромничание — две стороны одной и той же медали. Пресловутая «скромность» великих людей — мещанский миф. Наоборот: многие большие люди при жизни, пока еще не были признаны «большими», возмущали мещан своей «нескромностью» (достаточно напомнить Маяковского, Скрябина, Вагнера и многих других). Великие люди хорошо знают себе цену. Большой человек обычно объективен в оценке своих достоинств и недостатков, судит о себе, вернее, о сделанном им, с такой же простотой и точностью, как и о сделанном другими: это хорошо, а это плохо, это замечательно, а это совсем не вышло.

\*

Подавляющее большинство настоящих мастеров всякого дела отлично знает цену себе, своим возможностям и невозможностям, достоинствам и недостаткам того, что ими сделано: «всех лучше оценить сумеешь ты свой труд». Тому можно привести сотни примеров. Правда, не все (но многие) говорят это про себя открыто; некоторые на людях прибедняются. Но тогда это уже не скромность, а лицемерие.

\*

Артисты и красивые женщины настолько полны собой, что им кажется — и другие люди все время думают о них. Поэтому артисты и женщины так ревниво относятся к успехам своих «коллег»: артисту, при котором хвалят игру другого артиста, женщине, при которой хвалят красоту другой женщины, всегда кажется,

что это делается в пику им, что собеседник думает при этом о них, что вот, мол, у них нет того, за что хвалят других.

\*

Людей больше задевает критика того, в чем они объективно слабее, нежели того, в чем они сильны; так, Толстой больше сердился, когда нападали на его философию, чем когда на его романы, Бузони — когда нападали на его композиции, чем когда на его пианизм и т. д. Это потому, что люди инстинктивно чувствуют, где их слабые, уязвимые места и что именно их надо особенно оберегать, защищать.

\*

Как охотно приемлется критика, когда она направлена на прошлое и является на фоне похвал настоящего! Сделайте артисту, только что сыгравшему, автору, только что опубликовавшему какое произведение, самое мягкое критическое замечание; оно почти всегда будет принято в штыки, а вас возненавидят, как лютого врага. Но вот прошел первый пыл, время повлекло художника дальше, к «новым берегам»; глянув на свое творение поостывшими очами, он сам видит уже многие его несовершенства и с воскресшим жаром принимается за основательную его переработку либо за совсем иное творение. Если вы тогда, восторгаясь этим новым опусом или новой редакцией, заденете прежнюю, то можете делать это без всякого опасения: как бы далеко ни зашли вы теперь в своей критике того, что было, художник радостно поддержит ваши упреки, даже насмешки — тем более, что они слушат лучшим подтверждением беспристрастности и справедливости вашей высокой оценки его последнего, сегодняшнего достижения. И отныне вы в глазах художника его самый верный, самый уважаемый, самый близкий друг.

Но как редки люди, способные вдумчиво и благодарно отнестись к критике их настоящего во имя их будущего...

\*

Слава приятна в своем мире, радует отблеском ее в глазах тех, кто знал тебя до ее прихода, «гадким

утенком». А приходит она по большей части тогда, когда их, людей из твоего мира, уже никого нет и живых. И что тебе тогда до ее отблеска в глазах неведомых тебе людей, для которых ты уже с их рождением — не человек, а «знаменитость»? Слава в чужом, малознакомом мире — как еда без вкуса, цветы без запаха, как орехи, доставшиеся белке, у которой уже нет зубов...

\*

С другой стороны, славы, как и детей, хотят, чтоб пережить себя, остаться жить (хоть отблеском жизни) после смерти. Живешь, пока тебя помнят.

\*

Успех и неуспех писателя, художника, композитора, драматического артиста, музыканта-исполнителя зависят часто не столько от действительной ценности их творения, сколько от совпадения или несовпадения выраженного в нем внутреннего опыта пишущего или играющего с опытом других людей. Вот почему автор никогда не может предугадать судьбу своих творений, и шумный успех одного из них может быть для него столь же неожиданным и загадочным, как и провал другого. По той же причине у современников нередко ходят в гениях весьма средние художники, чьи творения живут, только пока живет данное поколение, а гении подлинные остаются незамеченными и пребывают таковыми до тех пор, пока не народится поколение, чей внутренний опыт совпадет с опытом забытого художника (судьба Баха и ему подобных). Классиками же нарекают тех художников, чей внутренний опыт совпадает (разными сторонами) с опытом многих поколений.

### О МУЗЫКЕ. ОБ ОТДЕЛЬНЫХ КОМПОЗИТОРАХ

Музыка — это литературное содержание в архитектурной форме (литературное — в смысле передачи психологического процесса, а не литературного сюжета).

\*

Презирают «звуковую», «внешнюю» музыку и разглагольствуют о «сокровенной сущности», «стихии» этого искусства чаще всего люди с плохим слухом.

\*

Музыка сама по себе, без помощи словесного текста или литературной программы, передает только форму протекания душевных процессов, а не их конкретное, предметное содержание, то есть не то, у кого, когда, из-за чего горе, к кому, из-за чего ненависть, ради чего борьба, по какому поводу у ликование. Оттого, например, одно и то же произведение могут любить совсем разные люди.

\*

О «программности» в музыке. Музыкальная речь имеет содержание, но содержание это не однозначно, а многозначно. Любая программа — лишь один из его «ликов». Всегда возможны и иные ассоциации, а стало быть, и иная расшифровка, иная конкретизация тех же «символов» — в пределах, однако, некоей общей всем этим вариантам схемы (например, *Lamento e trionfo*, Тревога и покой, и т. п.).

\*

Вильгельм Мейстер спокойно мечтает, слушая за дверью Марианны (в которую он влюблен) адресованную ей любовную серенаду. Но как только музыка прекращается, он приходит в беспокойство, «так как его чувства уже не поддерживались более и не смягчались нежными звуками музыки»; спокойствие сменяется в нем «огнем желаний», он целует дверь, порог, прикладывает к нему «своею пламенной грудью»; будь у него ключ, «он бы не мог воздержаться и вступить бы в святилище любви».

В другом эпизоде того же романа Гете Вильгельм, сам охваченный глубокой печалью и тревогой, слышит вдруг грустное-грустное пение старика-арфиста. «Тоскливая, сердечная жалоба глубоко запала в душу слушавшего...» Однако действие, какое произвела грустная музыка в грустной душе Вильгельма, может показаться несколько неожиданным: «Все, что дави-

ло его сердце, вдруг разрешилось слезами... О, какие ощущения возбудил ты в душе моей, добрый старик! — воскликнул он. — Ты облегчил мое сердце от всего, что его тяготило. Не прерывай же своей песни и, песнею смягчая свои страдания, продолжай радовать ею твоего друга».

«Если я не в духе, — говорит Лотта в «Вертере», — мне стоит только сесть за фортепиано [...] — и все пройдет!» «Сажусь за фортепиано [...] — повторяет она в другом месте, — спую что или примусь за что, и все как рукой снимет!»

Аналогичное явление подмечено еще многими писателями и людьми искусства. «Музыка... — говорится в анонимном трактате XVI века «L'Art, Science et Praticque de plaine Musicque» — утешает отчаявшихся, возвращает бодрость удрученным...» (цит. по: «Musiciiana» Векерлена, стр. 174). По словам Шекспира, музыка — «лучшее лекарство для расстроенного воображения» («Буря», действие 5-е); она обладает способностью «усыплять и погашать сердечные горести и смертельные тревоги» («Генрих VIII», действие 3-е). Г-жа де Сталь утверждает, что музыка «нежно снимает тяжесть с души» («Коринна», книга 9-я, глава 2-я). «Кто из нас не искал успокоения в песне?» — восклицает Виктор Гюго («Лучи и тени», XXXV).

Герой «Сентиментального путешествия» Стерна в разговоре с девушкой неосторожно задевает душевную струну, «с которой соприкасались все ее скорби»; после некоторого молчания девушка берет свирель и начинает на ней играть. «Струна, до которой я дотронулся, перестала дрожать; через секунду или две Мария пришла в себя, выпустила свирель из рук и встала».

Испытав острое горе, композитор Серов с женой садятся играть в четыре руки мессу Бетховена. «Едкая боль», терзавшая их, «вылилась в выдержанной, классической игре... Серов вполголоса запел *Agnus Dei*; жалобная преисполненная божественного самоотречения, мелодия расплавилась железную твердость моего душевного панциря: обильные слезы потекли [...] мучительное, пережитое, сокрушаю-

щее горе вылилось в этом тихом, безмолвном душевном вопле («Серовы А. Н. и В. А.». Воспоминания В. С. Серовой. СПб., 1914, стр. 101).

Герой автобиографического романа Всеволода Иванова «Похождения факира» «уныло переставляет ноги» и сочиняет грустные стихи про «одинокого и бедного Пима», бредущего «мимо счастья», с «полынью в сердце». «Я пел и плакал, — рассказывает автор, — [...] и мне стало легче» (назв. соч., ч. II, 1934, стр. 141; разрядка во всех цитатах моя).

Во всех описанных случаях наблюдается одно и то же: музыка вовсе не возбуждает в слушателях — и не усиливает в них — те чувства, какие в ней выражены, а, наоборот, дает им выход, «сток», помогает их изжить, восстановить нарушенное душевное спокойствие. Иначе говоря, не в эмоциональной зарядке, а в эмоциональной разрядке — сущность ее воздействия на человека.

Разумеется, было бы преждевременно и, стало быть, опрометчиво делать на основании сказанного слишком широкие обобщения. Но задуматься над приведенными наблюдениями, мне кажется, следовало бы. В их свете вопрос о характере воздействия той или иной музыки может оказаться более сложным, чем это представляется с канонической точки зрения общепринятых на сей счет воззрений.

\*

Новое в музыке, даже новая мелодия, «с первого взгляда» почти всегда кажется непривлекательным, непонятным любителям, отпугивает их, раздражает, корбит; наоборот, хорошо знакомое, привычное почти всегда нравится. На учете этого закона восприятия музыки основано многократное повторение, возвращение одного и того же материала, одних и тех же тем в любой музыкальной форме (в литературе, живописи это вызвало бы только смех и раздражение: например, буквальная «реприза» в рассказе или романе). Поэтому так нравятся (в музыке) «широкой публике» всякие подражания знакомому, его перепевы, поэтому же новая музыка всегда встречается поначалу так враждебно и лишь спустя время, много раз слышанная, становится



«узнаваемой» и тем самым приятной, как знакомое лицо в чужом городе.

\*

Метр — пульс или разграфленный лист, ритм — рисунок на этом листе.

\*

Метр в музыке соотносится с ритмом так же, как правильная речь иностранца — с «вкусной», впечатляющей, художественной речью писателя или другого человека, свободно владеющего языком.

\*

Одна из причин большей «доходчивости», более широкой популярности Бетховена, Шуберта, Шопена, Листа, Рахманинова по сравнению, скажем, с Брамсом или Метнером состоит в том, что у первых гармонический план строится широкими, устойчивыми разделами, ясно улавливаемыми и не слишком изощренным слухом; опорные столбы гармонического каркаса солидны, «видны» отчетливо и далеко, «стоят» подолгу, неторопливо сменяя друг друга. Правда, у Шопена и Листа, а позже у Рахманинова гармонизация становится все более изысканной и дробной; но и у них тонкие гармонические изменения словно скользят на фоне «прочных» басов (принимающих нередко характер органных пунктов), внутри основного каркаса, не затмевая рельефной логики его строения. У Брамса же или у Метнера опорные пункты исчезают из «слухового поля» недостаточно квалифицированного слушателя, а очертания «каркаса», основная гармоническая нить теряются в зыби быстро мелькающих неустойчивых гармоний «проходящего» плана; это сильно затрудняет восприятие, требуя от слушателя либо более высокой слуховой культуры, либо предварительного, домашнего «вникания» в данное произведение.

\*

Конечно, ритмическая сторона играет важную роль во всякой музыке; но, пожалуй, ни у кого из композиторов ритмический «стержень» не имеет такой органичности, не приобретает такого первостепенного, решаю-

щего значения, как у Бетховена, Рахманинова и Прокофьева.

\*

Одна из главных, а может быть, и главная «дерзость» Бетховена, его новое, его открытие состояли в том, что до него, а сначала и он во многих сочинениях, давали чистый результат творческого процесса, готовое здание, с которого тщательно убраны строительные леса; он же первый стал оставлять эти леса, показывать самый процесс творчества, стройки, со всеми его муками, неудачами, злостью и т. д., и оказалось, что эти леса и прочее — тоже красота, тоже нечто эстетически прекрасное. Красота некрасивого — вот что он открыл, как в литературе это сделали Гоголь, Достоевский, Гюго. Так появились на свет бетховенские разработки, речитативы в Семнадцатой сонате, «бесформенная» (ищущая форму) страница перед фугой в Hammerklavier-сонате, начало финала Девятой симфонии («Не эти звуки, братья»). А в Восемнадцатой сонате Бетховен впервые решается построить по этому принципу всю первую часть: поиски (первая бетховенская соната, начинающаяся не с тоники — как позже Шопен начнет свое первое скерцо), пробы, радость находки, новые сомнения и т. д. Пианисты же, исполняющие названную сонату, большей частью ничего этого не видят и вместо психологии творческого процесса играют просто-напросто «еще одно сонатное аллегро».

\*

В классицизме Моцарта и других центр тяжести — в «икте», в готовом, «выстроенном» результате работы; сама работа, то, как подготавливался, находился результат, — не видно, «леса» сняты. В романтизме — наоборот: у Шумана, Шопена, Листа, Чайковского главная прелесть и сила — в «предикте», в нарастании напряжения, подготовке «икта». В этом, как и в других отношениях, Бетховен — первый романтик: именно он ввел в музыку изображение и выражение поисков, нащупывания того, что раньше, до него оставалось в творческой лаборатории композитора, за пределами готового музыкального здания. Правда, и Бах также «по-

казывал» само строительство; но, возводя здание «на глазах» зрителей-слушателей, он делал это по готовому уже плану, в то время как Бетховен показывает как бы создание, нащупывание самого плана.

\*

Многое в финале сонаты Бетховена ор. 31 № 2 просняется в свете его альбомного листка «Для Элизы».

\*

Соната Бетховена — здание, соната Шуберта — дорога.

\*

Шопен, настоящий Шопен вовсе не «сладок»; даже Лист не бывает так истинно грозен, настолько самой грозой (а не картиной грозы), как Шопен в первом скерцо, в восьмой прелюдии и т. п.

\*

Ужас финала b-moll'ной сонаты Шопена и других представлений о смерти в том, что мы не можем представить себя мертвыми (в чем не было бы ничего ужасного), а невольно, инстинктивно представляем себя недвижимыми и безгласными живыми, которые оторваны от жизни, дома, близких, брошены одинокими и немymi в холод, ветер, ночь. Понятно, что подобное представление рождает панический ужас: что может быть страшнее такой безгласной, мертвой жизни?

\*

Лист писал для рояля «благодарно», то есть так, что эффект от трудности больше самой трудности; у Шумана и Брамса — наоборот.

\*

«Фауст» Гуно назывался сначала «Маргарита»; но музыка его — на уровне гетевской Марты.

\*

«Ключи» к фортепианным пьесам Рахманинова таятся порой в его предшествующих романсных опусах: к музыкальным моментам ор. 16 — в романсах

ор. 14, к прелюдиям ор. 23 — в романсах ор. 21, к этюд-картинкам ор. 39 — в «шести стихотворениях» ор. 38. Сравни, например, музыкальный момент es-moll (ор. 16 № 2) и «Весенние воды» (ор. 14 № 11), прелюдию g-moll (ор. 23 № 5) и «Судьбу» (ор. 21 № 1), этюд-картинку h-moll (ор. 39 № 4) и «Крысолов» (ор. 38 № 4).

## ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Исполнение относится к творчеству, как творчество к жизни. Оно (исполнение) так же опирается на произведение, так же зависит, много берет от него и так же мало должно быть его точной фотографией.

\*

Есть два пути воссоздания замысла композитора или образа человека: путь арифметического сложения данных о нем, почерпнутых из личных воспоминаний, мемуаров современников, тщательного изучения автографов, всевозможных документов, специальной литературы, и путь интуитивного постижения того органического целого, каким является этот замысел, был этот человек. Оба эти пути противоположны один другому только в своем чистом виде — как путь ремесленника и путь дилетанта. Настоящий художник-мастер соединяет оба пути: частичный результат первого служит для него подножием второго. Но именно частичный: как только из него рождается ток, поджигающий интуицию, и во вспыхнувшем пламени быстро «сваривается» некое целое, так органика этого целого становится верховным законом, во имя которого художник отбрасывает, если нужно, одни «данные», видоизменяет другие, вступает в прямое противоречие с третьими. Это возмущает ремесленников, нотариусов от искусства, которые — с «документами» в руках — доказывают, что получившееся не вполне схоже с подлинным замыслом композитора, с подлинным обликом изображаемого или описываемого человека. Да, не вполне: ибо вполне воскресить, вернуть к жизни творческий замысел или человека точно такими, какими они были, невоз-

можно. Ремесленники обманываются, думая достигнуть этого первым путем: ибо сколько угодно суммируя слагаемые, никогда не получишь того химического синтеза, каким является по природе своей творческий замысел или живой человек. Такая сумма будет всегда бесконечно далека от «подлинника», гораздо дальше от него, гораздо менее на него «похожа», чем гот синтез, который создает настоящий художник, хотя бы и в противоречии с самыми достоверными «данными». Ибо живое всегда более схоже с живым, чем труп.

\*

Ассоциации, богатство ассоциативного фонда — вернейшее мерило подлинной образованности, душевной содержательности, культуры человека. У художника, даже не доходя еще до его сознания, они по пути претворяются в образы, краски, оттенки. От этих «призвучков» и зависит едва ли не больше всего содержание, художественная ценность исполнения, как от гармонических призвучков — тембр.

\*

Не глушить эмоции, а направлять их — вот роль интеллекта в исполнении.

\*

Темперамент исполнителя не должен ломать план исполнения.

\*

Нужен ли исполнителю вкус? Да, конечно; но исполнитель не должен быть его рабом, должен уметь стать сам и поставить свое искусство выше «хорошего вкуса».

\*

Говорят: этот оратор, артист, пианист неприятен — он актер, у него все деланно, рассчитано. Но без расчета невозможно никакое исполнительство; на одной непосредственности далеко не уедешь. Плохо не актерство, а плохое актерство, которое видно — видно потому, что исполнитель, исполняя, думает больше всего о нем — о позе, жесте, приеме; у хорошего же пианиста, оратора все эти расчеты, приемы, во-первых, не догматизированы, а только намечены — в определенных, узловых пунктах, а во-вторых, автоматизованы, уш-

ли в подсознание, образуя ту почву, на которой, не думая о ней, но ощущая ее под ногами, он во время исполнения полностью отдается непосредственному переживанию и мышлению, идет *дорогою свободной туда, куда влечет его свободный ум.*

\*

Талант и масштаб исполнителя узнаются больше всего в паузах. Большой актер, пианист и т. д. — тот, который заставляет слушателя-зрителя заполнить паузу, «играть» в то время, когда исполнитель «молчит».

\*

Исполнительский успех опасен тем, что вводит в соблазн повторить его, то есть подражать самому себе. Между тем повторить возможно всё... кроме тех тонких соотношений, той меры, без которой «то же» теряет всякую ценность. Мера — вот что отличает высокохудожественное явление искусства от пошлого, бездарного подражания ему.

\*

Три вещи, сказал как-то Рахманинов, необходимы художнику: похвала, похвала и похвала. Рахманинов тут глубоко прав. Похвала именно необходима художнику — и вовсе не из тщеславия, а необходима физиологически, для компенсации, для возмещения той неимоверной, доводящей до опустошения, до полного изнеможения, затраты нервов и сил, которая нужна для того, чтобы «родить» настоящую, достойную этого названия, книгу, настоящее музыкальное произведение, настоящий концерт. Необходима, как сон при предельной усталости, как усиленное питание после изнурительной болезни, как жидкость при обезвоживании организма.

\*

Однако похвала должна быть результатом, а не целью.

\*

Принято считать, что исполнительское искусство стоит рангом ниже композиторского. Почему? Потому, говорят, что композитор создает музыку, исполнитель же только

повторяет созданное композитором. Как сказать! Композитор перелагает человеческие переживания в звуки, а эти последние — в условные знаки; исполнитель же продельвает обратный путь — преобразуя знаки в звуки, возрождает стоящие за ними переживания. Иначе говоря, исполнительство уже творчества по исходному материалу, но шире по конечному результату: «продукт» его — живая музыка, живые чувства, в то время как «продукт» творчества — всего лишь мертвые значки, труп музыки и породивших ее чувств. Стало быть, еще вопрос, какое творчество более творчество, больше соответствует этому наименованию: первичное, сужающее музыкально-эмоциональное содержание композиторского замысла, превращающее его в мертвые значки, или вторичное, оживляющее эти значки, расширяющее их смысл, воскрешающее живую музыку, живые человеческие чувства.

\*

Музыкальное творчество в чем-то сродни науке: подобно ей, оно обобщает жизненные явления, процессы протекания чувств, схематизирует их в условных обозначениях и отношениях (ноты, метр); наоборот, исполнение индивидуализирует композиторскую схему, передает самый процесс в его неповторимой конкретности. Поэтому-то в творчестве, как и в науке, недопустимо вторичное открытие Америк, в исполнении же, как и в жизни, вся суть в этом и состоит.

\*

Творчество всегда неповторимо: ассоциации, его вызвавшие, теряются. Берлиоз наутро уже не мог вспомнить сочиненной им накануне мысленно, но не записанной симфонии. Поэтому изобретены ноты — опорные пункты для возобновления ассоциаций: только в этом их (нот) значение. Но ноты — многозначные символы, порождающие многообразные и каждый раз несколько иные ассоциации. В этом — оправдание творческой свободы исполнителя: в сущности, для талантливого исполнителя ноты лишь опорные пункты для его ассоциативной фантазии, которая не должна, да и просто не может точно совпасть с «замыслом» композитора, порожденным иными и неповторимыми ассоциациями. Поэтому в пресловутом споре о том, должен

ли исполнитель играть себя или автора, самый вопрос поставлен неправильно. Никакого «или», никакого выбора тут в действительности не существует. «Играть» можно только себя, свои чувства, свои ассоциации, свой внутренний опыт — это хорошо показал, в частности, Станиславский. Вот почему и Антон Рубинштейн в известном разговоре с юным Корто, и сам Корто в зрелости, и Бузони, и Касальс, и другие великие исполнители постоянно доказывали, что художественное исполнение — не «исполнение» в смысле простого выполнения, репродукции, воспроизведения, подобного граммофонной пластинке, а то же творчество, но в отличие от так называемого первичного творчества имеющее прочные, неизменяющиеся, постоянные опорные пункты для частично возобновления, а частично рождения заново ассоциаций.

\*

Знаковая речь вторична по отношению к речи звуковой; знаки (ноты, буквы, знаки препинания) — лишь сигналы звуков; единственный смысл, назначение, цель первых — вызвать вторые. И, как всякий суррогат, речь знаковая неизмеримо беднее звуковой; первая — лишь приблизительная, упрощенная схема второй, схема, в которой многое из последней утрачивается, теряется. Между тем из средства знаки мало-помалу превратились в самоцель; речь письменная возоблала над устной, стала цениться выше той, рассматриваться как образец, эталон для последней. Оригинал и копия поменялись местами; вместо того, чтобы оживлять знаки, стали умерщвлять звуки, равнять живое на мертвое, высушивать, обескровливать ритмы, тембры, интонации, подтягивая их к бесцветности «книжного» произношения, к бездушной метричности нот.

\*

Ноты — всего лишь сигналы интонаций, лежащих за ними чувств, лежащих за теми образам: целая лестница сигналов — первичных, вторичных, третичных, четвертичных; однако в процессе повторения и привыкания этот основной смысл нот постепенно стирается, и они мало-помалу превращаются в некую самодовлеющую ценность. В этом главное различие между Моцартом, Бетховеном, Шуманом, Шопеном, с одной стороны, и их

эпигонами, всякими Рейнеке, — с другой. Еще болезненнее сказался этот процесс в исполнительстве. Для массы исполнителей, а в особенности для педагогов, передача нот, как таковых, стала самоцелью; так, в частности, играет большинство современных пианистов: они передают ноты весьма по-разному и с разной степенью совершенства, но почти у всех у них за нотами ничего не стоит. Такая игра, такая музыка — это и есть, в сущности, самый настоящий, доподлинный формализм, какого бы высокого уровня ни достигало при этом профессиональное мастерство исполнителя или композитора.

Истинно великие музыканты — как, например, Мусоргский в творчестве, Бизони в исполнении и другие — всегда боролись с подобным формализмом, всегда бились над тем, чтобы восстановить нарушенную, утраченную связь между нотными знаками и тем, что за ними; они стремились сочинять и исполнять так, «чтобы не ноты ваши ею [аудиторией] воспринимались, а чтобы зал забыл о них» (Станиславский), захваченный внезапно тем несравнимо более важным и впечатляющим, что до того таилось, скрывалось в нотной маске. Этим, а не «темпераментом», «силой», «певучестью звука» (сколько еще пианистов славилось теми же качествами!) брал больше всего публику Антон Рубинштейн; в этом направлении шло развитие Шаляпина (сравните его ранние и зрелые записи!), в этом была новизна его искусства, его отличие от других певцов; ему, как и Рубинштейну, было важнее вызвать в слушателях то, о чем «сигналят» ноты, чем аккуратно выполнить самые сигналы. В этом же — секрет необычайного, особым образом впечатляющего воздействия актера Чехова, певицы Каллас, пианиста Гульда; у всех у них давно «знакомые» произведения воспринимаются по-иному, по-новому, «словно впервые» — и действительно впервые, ибо первые ноты (у Чехова — слова) заговорили сердечно-правдивыми интонациями, впервые проглянули, проступили сквозь них человеческие чувства, впервые всколыхнулись от них эти струны в душах слушателей.

\*

Нотный текст композитора — пунктир, точки которого соединяет линиями (не обязательно прямыми) исполнитель.

\*

Ноты — спящая красавица, исполнитель — расколдовывающий ее принц. «За четверть часа вокруг всего парка выросло такое количество больших и малых деревьев, столько переплетавшихся между собой колючих кустов и терновника, что ни зверю, ни человеку не удалось бы проложить себе путь через эту чащу; остались видны только одни верхушки замковых башен, да и то лишь очень издалека» («Сказки» Перро).

А сколько «хранителей традиций» стоит на страже этих «колючих кустов и терновника», ревностно оберегая их от настоящего артиста, смело расправляющегося с ними, чтобы пробиться к замку!

\*

Чем более мы стараемся вжиться в прошедшую эпоху через познание и воссоздание ее «букв», тем более мы отдаляемся от ее духа. Убежден, что Бетховен ужаснулся бы, услышав современное, максимально «автентичное» исполнение его произведений, и был бы особенно поражен, узнав, что именно такое исполнение мы считаем наиболее точно воспроизводящим тогдашнюю манеру игры.

\*

Равель был одним из композиторов, наиболее тщательно и детально обозначавших в нотах свои намерения, требовавших от исполнителей скрупулезно-точного соблюдения «буквы» авторских указаний, не допускавших ни малейших отклонений от нее. Тем не менее, слушая конкретное исполнение своих произведений (Перльмутером), он вынужден был то и дело вносить коррективы в свои указания, не только дополняя их, но и прося играть не так «размеренно», «не строго в такт», «не бояться остановки на слиговой ноте», не «слишком уж буквально» придерживаться обозначенного темпа (сборник «Исполнительское искусство зарубежных стран», выпуск третий. М., 1967, стр. 20—21). В завершающих тактах «Грустных птиц» он замечает, что проходящие ноты выходят на первый план, заглушая аккорды pianissimo; он же хочет, чтобы аккорды «полностью доминировали», а другие ноты звучали на их фоне, «очень

издалека, словно отголоски» (там же). В этом — всё дело. Любые авторские указания имеют смысл не «вообще», а только на некоем предполагаемом, «само собой разумеющемся» фоне, внутри определенных звуковых соотношений, диктуемых характером, настроением, эмоционально-психологическим подтекстом произведения и каждого его эпизода. Но при исполнении фон этот никогда не остается абсолютно одинаковым; индивидуальность исполнителя, свойства инструмента, особенности акустики, реакция аудитории, настроение момента всегда и неизбежно сообщают ему (фону) каждый раз несколько иную окраску. Учитывая это, исходя из данного реального звучания, Равель и делал свои замечания Перльмютеру.

Меняется фон — меняются и авторские указания. Многие же современные исполнители догматизируют их, придавая им абсолютное значение, независимое от фона. В заботах о том, чтобы все написанное в нотах «звучало», «было слышно», чтобы выполнить все указания композитора, они искажают звуковую перспективу, выдвигают на первый план то, что должно оставаться на втором и третьем, старательно выписывают каждый кустик на дальнем берегу, не замечая, что убивают этим всю поэзию пейзажа. Но такая «картина» — не картина: она мертва как художественное произведение, как бы старательно и достоверно ни были выписаны на холсте все кусты. Птица без нескольких перьев — всё же птица; но перья без птицы — уже не птица.

Все указания композитора рассчитаны на исполнителя, способного почувствовать и передать — хотя бы с теми или иными недочетами — основное в произведении: его живой дух; эта способность — необходимая предпосылка, условие *sine qua* поп всякого исполнения. Слушая такого исполнителя, автор может в чем-то поправить его, дать ему полезный совет, сделать замечание, помогающее лучше понять, лучше исполнить произведение. Эти замечания драгоценны, но применять их надо не механически, а с умом и осторожностью — и только при наличии упомянутой предпосылки. Иван страдает желудком; врач прописал ему лекарство. Значит ли это, что означенное лекарство годится Петру, у которого болит горло? Если же человек мертв, то к чему ему любые, самые замечательные лекарства?

\*

Соотношение между музыкальным исполнительством и музыкальным творчеством такое же, как между устной и письменной речью. Как неприятно слышать из уст человека слишком гладкую, «книжную» речь, так же неприятно слышать слишком правильное, несвободное исполнение музыки.

\*

Однако свобода художественного исполнения не имеет ничего общего с победоносной развязностью дилетанта. «Победа» (да еще легкая) над произведением равносильна поражению артиста у публики; только будучи побежден произведением, он может победить ее.

\*

С вопросом о праве исполнителя на «вольности» (на вольности, вытекающие из художественно обоснованной трактовки произведения, а не из невежества, небрежности или самодурства исполнителя) естественно смыкается вопрос о транскрипциях. «Транскрипции (Листа, Бузони и других) были данью эпохе», — говорят современные музыканты. Не скажут ли через тридцать — сорок — пятьдесят лет так же снисходительно: «Отрицание транскрипций было данью эпохе»?..

\*

Существует два принципиально различных подхода к исполнению: один — исполнение камерное — исполнение для себя, своего рода «чтение вслух», рассчитанное прежде всего на самоуслаждение, которым, впрочем, можно и поделиться с избранными ценителями; другой — исполнение виртуозное — искусство оратора, духовного вождя, стремящегося увлечь, покорить массу. Различием цели обуславливается и коренное различие приемов.

\*

Настоящее исполнение — двойственно; его цельность — цельность шахматной партии, цельность борьбы двух начал, приведенной в единую систему. Исполнитель, полностью, без «остатка» увлеченный произведе-

дением, слишком страстно «поднимающий» динамику и ускоряющий темп, не увлечет публику, быстро оторвется от нее, потеряет с ней контакт. Исполнитель должен уметь перевоплотиться в слушателя, проникнуться его начальной холодностью, недоверием, скепсисом и, идя отсюда, с этой позиции, педагогически умело вводить его в произведение. Он должен не сразу поддаваться настроению пьесы, а поначалу как бы бороться с ним, лишь постепенно и осторожно позволяя ему увлечь себя. Его исполнение, его ускорения должны быть своеобразной борьбой в нем самом произведения со слушателем, борьбой страсти с ритмом и т. п. Он должен все время чутко чувствовать «на конце провода» слушателя, аудиторию, ощущать контакт с ней; если это чувство ему вообще незнакомо — он не исполнитель; если оно где-то слабеет, значит, он слишком увлекся, — так сказать, — пошел быстрее публики; в этом случае нужно тотчас же ослабить напряжение и восстановить контакт. Тогда и только тогда победа чувства (пьесы) над артистом будет одновременно победой артиста над публикой; тогда и только тогда артист выполнит свою настоящую миссию — доведет публику до произведения и тем самым произведение до публики. В противном случае его «горение» будет просто бесстыдством: ибо стыдно публично показываться в «горячем» виде перед холодной, не вовлеченной в твое горение аудиторией (поэтому, между прочим, так мучительно неловко играть, когда не чувствуешь успеха).

\*

Есть два типа артистов. Одни, чтобы раскрыться по-настоящему, в полную меру, нуждаются в изначальном расположении, благожелательности, отзывчивом одобрении слушателей; без этого они ссыхаются, вянут, как цветы без поливки: играют скованно, сухо, порой так плохо, что могут показаться чуть ли не бездарными. Таковы были Шопен, Скрябин, Софроницкий. Другим такая тепличная атмосфера отнюдь не необходима; недоверие, недружелюбие, даже враждебность аудитории их не только не пугают, но скорее электризуют, подстегивают, вдохновляют; в подобной обстановке они даже особенно расцветают, бросаются в бой — и побеждают. Таковы были Лист, Шаляпин.

\*

В Караяне сидит Дон-Жуан (в высоком, разумеется, философском, а не низменном, вульгарном смысле слова), как он сидел в Листе, Бузони и многих других великих артистах. Отсюда — и упреки им всем в «позировании», «театральности», любви к «эффектам», «плохом вкусе», столь, казалось бы, удивительном в людях такой высокой и глубокой мысли и культуры. Эти упреки — от непонимания природы названных гениев, непонимания того, что «одно и то же», пошлое и омерзительное у ничтожеств, становится совсем другим у гениев.

### О ПИАНИЗМЕ. О РАБОТЕ ПИАНИСТА

Существуют пианисты, воспринимающие музыку и мир одними только ногтевыми фалангами.

\*

Но если человек, помимо душевных ощущений от музыки, не испытывает от игры на рояле и чисто физической, телесной радости, как от физкультуры, тенниса, спорта и т. п., он — не пианист.

\*

Некоторые пианисты владеют инструментом, как иные люди лицом: и тот, и другое ничего не выражают.

\*

Другие же пианисты, наоборот, «выражают» слишком много, вернее — слишком неотступно. Они все время так активны, так выразительно играют, «исполняют» каждый эпизод, что в результате все оказывается на первом плане. Но выдвинуть все на первый план — все равно, что разместить в одной плоскости и фасад здания, и боковые его стены, и статую перед ним, и подводящие к нему улицы. Исполнение лишается фона, глубины, перспективы, становится однопланнным, плоским. Так интер-

претация слишком выразительная «достигает» — другими средствами — того же, что и интерпретация недостаточно выразительная: крайности сходятся.

Такого рода исполнители (среди них есть и очень одаренные) как бы погружаются с головой внутрь каждой исполняемой фразы; играя ее — живут ею, пребывают в ней целиком, без остатка. Но изнутри здания нельзя увидеть его в целом. Играя, надо быть несколько вне произведения, вернее — над ним, чтобы охватывать его всё умственным взором и — соответственно — управлять исполнением. Много в нем нужно отодвигать вглубь, оставлять на втором и третьем плане, не столько «фразируя» их, играя «от себя», сколько как бы только слушая, словно их играет или поет кто-то другой. И лишь в некоторых определенных местах — «вступать самому», давая полную волю своей исполнительской активности, своему темпераменту, своим чувствам.

А как же, могут спросить, будет обстоять дело — хотя бы в этих «определенных местах» — с «управлением извне»? Нет ли здесь противоречия с тем, что говорилось тремя-четырьмя строками раньше?

Нет, противоречия тут нет. В данном случае мы сталкиваемся лишь с одним из проявлений той широко известной особенности исполнительской психологии, которую сами исполнители определяют обычно — не совсем точно — как «состояние раздвоения». Не имея возможности останавливаться здесь подробнее на этом вопросе, позволяю себе отослать интересующихся к третьей главе моей статьи «Стихийность и сознательность в исполнительском искусстве»<sup>1</sup>.

\*

Прежде пианисты стремились всё глубже изучить возможности фортепиано, проникнуть в его тайны и через раскрытие их осветить по-новому исполняемое произведение. Эта эпоха продолжалась примерно столетие; ее начал Лист, последний великий ее представитель был Бузони (отголоски ее жили еще в искусстве Корто, Шнабеля, Гизекина, Нейгауза). Теперь эта эпоха, эпоха Шопена и Бехштейна, кончилась. Некоторые пианистиче-

<sup>1</sup> См.: Г. Коган. Вопросы пианизма. М., 1968, стр. 106—111.

ские кумиры современности похожи на человека, который прошел поражающее количество километров (пресловутые «120 программ»), исходил вдоль и поперек всю землю, даже не подозревая, какие богатства таятся не только в ее недрах, но даже на глубине 10—15 метров под его ногами. Впрочем, откуда ему было узнать это? Старые волшебники фортепианного звучания давно умерли, запись «сохранила» их игру... за вычетом самого главного, а знаменитые пианисты, композиторы и фортепианные фабриканты современности утратили всякую память о том, как может и должен звучать рояль.

\*

Что сказать о жалком «мастерстве» некоторых пианистов и фортепианных педагогов, твердо усвоивших, чего нельзя, но понятия не имеющих о том, что можно выжать, извлечь из инструмента, в частности — из педали?

\*

Складывая несколько многозначных чисел, говорят: 9 да 6=15, да 8=23; пишем 3, 2 — в уме и т. д. Некоторые пианисты применяют в исполнении почти тот же арифметический метод, но только с поправкой: «пишут» фигурации сопровождения, мелодия же... так и остается у них «в уме».

\*

Ужасная пианистическая школа: тщательное до бессмыслицы «докладывание» фактуры, выписывание второго плана. Букашки и тараканчики до того в центре внимания исполнителя, что за ними лишь смутно маячит, а то и вовсе пропадает из виду слон.

\*

Слух многих современных пианистов направлен не на то, что нужно держать в центре внимания во время исполнения: не на «сквозное действие», а на детали, не на «ходы» мелодии и баса, а на отчетливость и чистоту фигураций. Не на «героев», а на «антураж». Не на «слов», а на «мух».



\*  
Пословица предостерегает: выливая из ванны воду, не выплеснуть ребенка. У многих современных молодых исполнителей вода сохраняется до капли; выпадает только ребенок.

\*  
У Антона Рубинштейна, д'Альбера, Корто и других больших артистов в драматических кульминациях Гамлет сражался с Лаэртом, Отелло убивал Дездемону; у иных современных пианистов в этих местах просто кто-то кого-то отчаянно лупит в темноте.

\*  
Пианист должен хорошо знать возможности рояля и умело пользоваться ими, держа их все под постоянным контролем. За невнимание хотя бы к некоторым из них пианист жестоко платится: не контролируемые, не управляемые возможности подчас проделывают с ним злые шутки. Так, например, пьесы, исполняемые пианистами, не охочими до «фортепианной инструментовки» и вовсе не думающими об «оркестровом колорите», звучат подчас все же, как инструментованные... только плохо, на выворот.

\*  
«Фон» может находиться не только сзади первого плана, но иной раз и перед ним, впереди него. В этих случаях он превращается как бы в вуаль, сквозь которую призрачно просвечивает, мелькает «главное» действие. (Так должны звучать, например, начало и конец «Вечера в Гренаде» Дебюсси).

\*  
Импровизация хороша и уместна только во время поисков; когда форма найдена, импровизация становится бессмысленной и дается плохо: кому охота делать хуже, чем можешь и сделал? Поэтому так скованно чувствуешь себя, читая лекцию на тему, уже отлившую в удачную письменную (печатную) форму: импровизировать — нет нужного стимула (искать уже найденное или худшее одинаково нелепо), а держаться гото-

вого текста — значит читать скучно и мертво. Поэтому же, вероятно, так скованно играет Микеланджели то, что идеально записано им на пластинку, а Гульд и вовсе отказался от публичного исполнения записанных им произведений.

\*  
Игра без басов походит на заседание без председателя.

\*  
Поспешность — враг быстроты.

\*  
Рояль — голос пианиста. Без голоса нет певца, а на каких роялях приходится играть! Как пел бы Шаляпин, если б ему в каждом городе вставляли в горло другой, нередко — совсем иного (скажем, тенорового) тембра и по большей части очень плохой голос?

\*  
Едва ли не самое важное в работе — момент, когда создается в представлении образ произведения. У дилетантов это происходит слишком быстро, часто — после самого поверхностного ознакомления с пьесой. Такой образ включает в себя, естественно, множество недосмотров, неточностей, подчас существенно искажающих характер музыки. Но дилетант уже не обращает на это внимания; так, со всеми ошибками, он и заучивает произведение, основывая, по язвительному замечанию Лешетицкого, «свои вдохновеннейшие наития на неправильно прочитанных нотах».

Из боязни скатиться в подобный дилетантизм профессионалы нередко впадают в противоположную крайность — не «приступают» к образу до тех пор, пока тщательно и точно не выучат нот. Но на этом пути исполнителя подстерегает другая опасность — потери перспективы, иссякания «лётной силы» слишком долго тормозимого воображения: ремесленник так много времени и внимания уделяет деревьям, что под конец сквозь них уже еле просвечивает — если еще просвечивает! — лес, тусклый образ которого весьма мало напоминает вдохновенную картину, родившуюся в фан-

тазии композитора, жаждавшего ее (а не «ноты»!) вводить в души слушателей.

Как же избежать обеих опасностей? Нужно предоставить воображению наметить образ целого так же рано, как это делает дилетант, — наметить, но не закрепить, а оставить, так сказать, в «жидком» состоянии, способном — и готовом — к большим или меньшим изменениям, вносимым по мере последующего уточнения деталей. В свою очередь вся дальнейшая работа над деталями должна производиться не менее тщательно, чем она прodelывается ремесленником, но все время «сверяясь с камертоном» — в непрерывном взаимодействии с образом целого. Чем больше из обнаруживаемого при такой работе совпадает с первоначальными наметками, оказывается словно предвиденным заранее, — тем вернее, что интуиция исполнителя «попала в точку», что основное угадано им правильно; и тем больше у него права на некоторые, в случае надобности, отступления от указаний текста — там, где последние никак не «укладываются» в образ. Ибо, если вся работа выполнялась достаточно добросовестно и серьезно, лучше пожертвовать несколькими деталями образу, нежели образом — двум-трем деталям.

\*

«Повивальной бабкой» образа нередко оказываются яркие «программные» ассоциации учителя на уроке; они способны очень увлечь ученика и многое ему «осветить», но могут и завлечь на путь натяжек, «подтягивания» музыки к программе.

\*

Отделка деталей возможна до бесконечности, но главная трудность не в этом, а в том, чтобы вести подобную работу, так сказать, «на фоне» целого; почувствовав же, что отделка заходит дальше, чем нужно для него, в его интересах, вовремя остановиться; иначе лес скроется за деревьями, как это и происходит под пальцами стольких юных и более зрелых лауреатов.

\*

В работе нужно больше вдохновения, на эстраде — больше спокойствия, чем думают.

\*

Совершенно равнодушно и математически точно нельзя играть даже этюд: ибо имеющиеся там мелодический рисунок, ритмика, смена гармоний, соотношение тональностей, кадансов, периодов уже обязывают и невольно тянут к фразировке, к распланировке, а следовательно, — и к «вольностям».

\*

Неверно, будто слух для пианиста, в отличие от скрипача, певца и т. д., не так уж важен. Слух для пианиста — всё. И не столько слух элементарный (услышать фальшивую ноту), сколько специфический, утонченно пианистический — умение слышать (и воображать) обертоны, тембры, ровность звука в *prestissimo*, ясно различать педальные тонкости, искусно пользоваться смешанной педалью, слыша при этом не неопределенные звучности, а что и когда звучит, и т. д. Сыграть почти как мастер могут многие; отличие будет главным образом в звучности. Звучность дилетанта будет неопределенная и глупо решительная; звучность ученика, ремесленника будет глупо нерешительная, ограниченная, бедная; а у мастера всё зазвучит «так же», но тонко и искусно. Это «почти» и делает пианиста; этого «только» и не слышит непианист. Основа техники — звук, основа звука — слух. Но мало иметь тонкий слух — надо уметь его применить (это относится и ко всем прочим способностям); многие пианисты, например, отлично слышат фальшивые ноты, когда слушают их «специально» или у других, и не замечают или не обращают на них внимания в собственной быстрой игре.

\*

Пианист должен уметь играть на любом рояле, но упражняться — непременно на хорошем.

\*

Рабочий темп должен быть изредка быстрее, но большей же части — значительно медленнее нужного: первое — при «сверке с камертоном», с образом целого, при испытаниях техники (данного эпизода) «на перегрузку»; второе — при работе над деталями, над звуком. Игровой темп — посредине.

\*  
В фортепианной технике, как и в исполнении вообще, как и в жизни, самое важное и трудное — это найти и ухватить именно то звено, за которое легче всего (иногда совсем легко и просто) можно вытащить всю цепь.

\*  
Указания педагогов рассчитаны на людей, умеющих воспринимать, наделенных инстинктивным чувством меры; без этого самые умные «предписания» заведут черт знает куда.

\*  
«Тише», «громче», «медленнее», «быстрее» — говорит учитель; что это даст ученику, не чувствующему, насколько нужно тише, громче, медленнее или быстрее?

\*  
В «хозяйстве» каждого пианиста есть свои «авгиевы конюшни», требующие ежедневной чистки.

\*  
При забывании не привыкай сразу хвататься за ноты. Если так и не вспомнилось — подожди день-два. Продолжай в это время играть пьесу, не заглядывая в ноты и не думая о забытом месте. Нередко случается, что оно ненароком вдруг и «выскочит», как ни в чем не бывало. А «выскочив», запомнится прочнее, чем если заглянуть в ноты.

\*  
Память — лентяйка; ей чуть что — сейчас же подавай ноты. Не потакай ей — заставь ее самое поработать. То, что она вспомнит сама, то, что ее заставят вытащить из «чемодана», — запоминается гораздо лучше. Кроме того, если память все время тренировать, то она укрепляется, делается более работоспособной и «отзывчивой».

\*  
Музыка большей частью и забывается, и вспоминается «кусками»; достаточно вспомнить одну из «примет» куска, как он тут же весь всплывает в памяти.

\*  
«Поправляться», играя (а не изучая) музыкальное произведение, — то же, что на портрете рядом с неудачно нарисованным глазом нарисовать еще один, «поправленный» глаз.

\*  
Накопляй репертуар смолоду.

\*  
Повторять пьесу — значит вновь работать над ней.

\*  
Помнить и вспомнить — вещи разные. Человек помнит многое, может быть всё, хотя далеко не все из этого может сразу вспомнить (как найти что-то в заваленной комнате или плохо уложенном чемодане, хотя искомая вещь там есть).

\*  
Говорят: «я забыл», «это исчезло, выпало у меня из памяти». На самом деле ничто не забывается, не «исчезает» из памяти, а только заваливается в ней куда-то вглубь, как на дно чемодана, забитого беспорядочно уложенными вещами: вещь не «исчезла», она тут, в чемодане, но ее невозможно найти. Доказательством является, что вследствие какого-то толчка, ассоциации «забытое» вдруг «всплывает» в памяти. Правильно укладывай в память — и будешь «помнить», то есть сразу находить. Человек с хорошей, быстро действующей памятью — это человек с хорошо уложенным чемоданом восприятий.

\*  
Память зависит от восприятия, от того, как воспринято: как вступишь в «мозговую комнату» объекты восприятия (широко открыв дверь или через щелочку) и как разместишь их в ней.

\*  
У стариков слабеет не память, а восприятие. Именно поэтому они лучше помнят давнее, чем недавнее:

первое было воспринято острее и оттого оставило более глубокий след в памяти.

В чем сущность механизма хорошей памяти, удивляющей, например, слушателей легкостью, безотказностью, с которой оратор или собеседник моментально извлекает — словно из какого-то находящегося под рукой чемодана — нужные слова, факты, примеры? Во-первых, в том, как были в свое время восприняты все эти факты и примеры; во-вторых, в том, как они были уложены в «чемодан»; в-третьих, в наличии в мозгу некоего «щупа», «искателя» (подобного аналогу на автоматической телефонной станции), обладающего магнитом с изменяющимся «током», мгновенно перестраивающимся на нужную «волну» и вытягивающим из «кладовой» на поверхность сознания все подходящие, то есть «отзывающиеся» на ту же «волну», данные, ассоциации и прочие материалы.

Обычно стараются запомнить нечто в отдельности, само по себе. Но помнить ряд фактов «враздробь» так же трудно, как запомнить по отдельности рассыпанные в беспорядке слова какого-нибудь стихотворения. Чтобы запомнить, нужно уложить запоминаемое в некую систему, в определенный «ящик» мозга и закрепить там уложенное при помощи множества ассоциативных нитей, протянутых в различные стороны. Запомнить — это и значит протянуть от запоминаемого множество разнонаправленных ассоциативных нитей, ассоциативно связать его со множеством различных (как близких, так и далеких) вещей.

Хорошая, безотказная работа памяти (особенно моторной) напоминает блочное строительство: «на поверхность» выдаются не отдельные волеизъявления и движения, а целостные, прочно спаянные блоки мыслительно-двигательных актов. Все, что разрушает такой блок, разбивая его на мелкие, отдельные детали, затрудняет, нарушает работу памяти. Так, если тебя внезапно прервут в середине гладко протекающего, ав-

томатизованного процесса (например, во время исполнения разучиваемой на рояле пьесы или во время гимнастических упражнений), трудно бывает вспомнить, где, на чем ты остановился. Поэтому же забывают те музыканты-исполнители, которые от волнения «деавтоматизируют» исполняемое, пытаются вспомнить (то есть «вытащить» из «блоков» и удержать в памяти) отдельные мыслительно-двигательные акты.

Обычно предполагают, что «узнать» — значит вспомнить, что это за мелодия, откуда она (из какой, скажем, оперы), кто этот человек. Это не совсем так. Услышав, например, начало какой-нибудь мелодии или музыкальной пьесы, можно иной раз сразу вспомнить ее, то есть отлично помнить, что дальше, даже безошибочно допеть или доиграть ее на рояле до конца, и тем не менее никак не вспомнить или вспомнить только с трудом, с усилием, спустя некоторое время, что это за пьеса, как она называется, кто ее автор. Так же — и с узнаванием людей; на вопрос: «узнаёте ли Вы меня?» — подчас правднее всего было бы ответить кажушимся парадоксом: «узнаю, но не знаю, кто Вы». Чтобы вспомнить последнее, в этих случаях нужно, чтобы что-либо напомнило еще ту обстановку, в которой когда-то ты встречался с этим человеком; тогда, на ее фоне, возвращенный мысленно в рамку привычных ассоциаций, человек (а также вещь, вид, мелодия и т. д.) теряет свое «инкогнито» и обретает имя, название.

Память человека — не пассивное хранилище, а автор его воспоминаний. Она не способна запомнить что бы то ни было виденное, слышанное, пережитое без того, чтобы его невольно не преобразить, не переконструировать, творчески не переработать, подобно тому как оно изменяется, обобщается, типизируется в художественном произведении.

«Исполнение, — говорит Бузони, — тоже транскрипция». Всякое восприятие есть тоже транскрипция; также и запоминание.

## ОБ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ, МУЗЫКОВЕДЕНИИ, КРИТИКЕ

Статья или книга об искусстве имеет право на существование только в том случае, если она сама — искусство, в своем роде художественное произведение.

\*

Биография, как и фотография, похожа на ноты. Известно, что последние можно воспроизвести так, что получатся только ноты, а можно так, что получится музыка. Биографию (и фотографию) тоже надо уметь прочесть — так, чтобы получилась музыка. Но для этого нужен талант, нужно воображение художника. Иначе получится нечто вроде тех портретов прославленных красавиц прошлого, глядя на которые трудно понять, почему столько людей сходило с ума по оригиналам этих портретов.

\*

Ох, уж эти «равелисты» и им подобные «исты» среди музыковедов! Они действительно «осваивают» своего «мэтра», осваивают в буквальном смысле, то есть делают его своим, приспособливают к себе, опускают до своего уровня. Бедные мэтры...

\*

Врач, исследуя больного, выслушивает его, выступает, зондирует; он может даже сделать контрольный разрез, но при этом тщательно следит за пульсом, за дыханием пациента — иначе в какую-то роковую минуту скальпель исследующего может превратиться в нож убийцы. Та же опасность грозит и искусствоведам исследованию. Упустишь момент — и в руках у тебя (и у твоего читателя!) только холодный труп, который, как искусно ни анатомируй его, ничего не скажет о секрете того воздействия, того обаяния, какое излучал неосторожно «вскрытый» тобой художественный организм. Вот почему так важно — и так трудно! — исследуя художественное явление, творца или его тво-

рение, все время «держать руку на пульсе» исследуемого, все время следить, жив ли, продолжает ли жить под твоим пером целостный, «дышащий» образ художника или его произведения. Для этого исследователю необходима громадная, чисто художественная чуткость; нет ее — и нет исследования искусства, а есть только — в лучшем случае — протокол вскрытия, описание скелета и кишок того, кто при жизни был Шекспиром или Бетховеном.

\*

Венец усилий едва ли не каждого искусствоведа сводится к тому, чтобы запихнуть, втиснуть художника в какой-нибудь «стиль». Справившись с этим, искусствоведа почитает свою задачу блистательно решенной. Между тем в подобном изображении художник выглядит, как человек в костюме с чужого плеча: рост и комплекция как будто те же, но тут чуть длиннее, там немного коротко, тут узко, там широко, тут жмет, там морщит. «Не без нее, но и не она», — как говаривал Валентин Серов ученику, у которого не получался портрет женщины. Готовые стилевые костюмы приходятся в пору лишь стандартным фигурам эпигонов всякого стиля. Настоящим же художникам требуется «шить» костюмы индивидуально, каждому отдельно, по его мерке. А для этого нужен «портной» не только знающий и умелый, но и талантливый, художник своего дела.

\*

Иные наши искусствоведы в своих трудах похожи на гимназистов, которые заранее заглянули в ответ и заботятся лишь о том, чтобы «решение» любым способом сошлось с ним. Получается нечто вроде уравнения с тремя известными: известно, что классик Имярек — патриот, реалист и народен; требуется «доказать» это.

\*

Способность обнаруживать удивительное в привычном, в том, чему люди давно не удивляются, способность интересоваться «неинтересным», примечать неприметное — вот первый признак исследователя, исследователяского ума.

\*

Настоящий историк, историк по призванию — тот, кто умеет смотреть на прошлое так, словно оно настоящее, еще существующее, а на настоящее — так, словно оно уже прошлое (то есть как бы из будущего, в исторической перспективе). Кто видит прошлое в сильный бинокль, а настоящее — в бинокль перевернутый.

\*

Жизнь, деятельность, в частности писание книг, — очень своеобразный диалог. Те, которых ты знаешь, имеешь в виду, к которым обращаешься, с которыми споришь, которых хочешь убедить, по большей части уходят не убежденными, оставив тебя без ответа, нередко даже не услышав (во всяком случае, не услышав по-настоящему) сказанного тобой. Но диалог все-таки происходит: говоришь одним, а ответ приходит от других и чаще всего после твоей смерти. Сеешь в камень, а вырастает где-то в стороне, на далеком и неведомом тебе черноземе.

\*

Не сотвори себе кумира ни из напечатанного, ни из ненапечатанного.

\*

Обыватели в жизни боятся «философии», обыватели в науке — «житейского».

\*

Обыватели признают только «житейскую мудрость», практику, эмпирию, «очевидность», «здравый смысл» и с презрительным пренебрежением относятся ко всякой теории; цеховые ученые, наоборот, уважают только то, что изложено мудреной терминологией (хотя бы это были совершенные тривиальности или глупости), и не считают наукой то, что опирается на жизненные примеры и изложено всем понятным языком. И те, и другие — в равной степени филистеры, мещане; они есть и в жизни, и в науке, и в искусстве (например, пианисты, бравирующие своим теоретическим невежеством, похваляющиеся тем, что не читают книг по своей специальности), и во всяком деле.

\*

Выдающиеся мыслители и ученые обычно излагают ход своих мыслей, свои выводы редким пунктиром, неподготовленными «скачками»; промежуточные мыслительные звенья, подготавливающие «скачок», нередко даже не осознаются самим мыслителем. Вот почему обычный средний ум, столкнувшись с такими неожиданными, достигнутыми «скачком» выводами, становится поначалу в тупик, принимает их за парадоксы, за абсурд. Задача талантливого популяризатора — найти, восстановить все «пропущенные» точки пунктира и, проведя по ним читающего или слушающего, сделать для него логически ясным ход мыслей ученого, подготовить «скачок». Такую роль сыграл, например, по отношению к Марксу Плеханов — один из самых блестящих популяризаторов в истории общественных наук, бывший к тому же и самостоятельным мыслителем немалого масштаба. Такое сочетание обеих этих способностей — творческого мышления с умением проследить и прозрачно изложить весь ход, всю логику такого — встречается крайне редко.

\*

Хорошая популяризация должна упрощать не «Рим», куда она стремится привести, а дорогу к нему. Искусство, талант популяризатора в том и состоит, чтобы, во-первых, правильно нащупать отправной пункт, то есть повести эту дорогу не неизвестно откуда, а именно из той «деревни», где находится читатель или слушатель, а во-вторых, настолько облегчить ему этот путь, вовлечь его шаг за шагом в такое интересное и приятное путешествие, чтоб он и не заметил, как очутился в Риме. Поскольку названные деревни располагаются в различных местах — дальше, ближе, правее, левее, за горами и оврагами или на шоссе, — по-разному и дороги должны прокладываться соответственно разные; важно только, чтобы все они вели в Рим, а не куда-нибудь в Кострому.

\*

Критик должен совмещать чуткость слушателя, читателя, зрителя (талант слушать, смотреть, читать),

знания Ученого и перевоплощаемость артиста. Он должен уметь «настроить» читателей, слушателей, зрителей на нужную «волну», художественно воздействовать на них так, чтобы сделать их восприимчивыми к данному явлению, подготовить к его восприятию, «поставить» слушателя так, чтобы явление стало ему видно и понятно.

\*

Что же касается «критики» в узком смысле слова, то она «звучит» по-настоящему, только если исходит из уст мастера в том деле, о котором он берется судить. Чтобы критиковать, надо самому испробовать и суметь; без этого критика не имеет цены. Критик, не отвечающий этим требованиям, нередко принимает желаемое за вынужденное и вынужденное за желаемое. Он мнит, что художник не додумался до того, что советует критик; а художник порой додумался не только до этого совета, но и до его опровержения: ибо он пробовал и знает, чем этот совет нехорош или почему он попросту невыполним. А критик с апломбом «советует»...

\*

Мы совершаем ошибку, критикуя художественное произведение за то, что в нем есть несовершенного, плохого. Художественное произведение не должно быть безупречным; оно должно быть гениальным. Оно должно иметь что-то, что зацепит нас и за что мы забудем и простим ему все остальное. Гениальные произведения прошлого — вовсе не такое совершенство, какими они нам кажутся; их часто справедливо критиковали в свое время. Но то, за что их справедливо критиковали тогда, не важно рядом с тем удивительным и важным для людей, что в них есть. Поэтому нам теперь так непонятна критика современников: они понимали, а мы полюбили это произведение, как влюбляются в женщину из-за какой-нибудь одной, быть может, черточки, и, полюбив, смотрим другими глазами, не видим плохого или легко прощаем его, не хотим и слышать о нем, привыкли к нему, сжились с произведением настолько, что и плохое в нем стало нам милым, «своим», родным, близким, понятным и кажется

нам тоже хорошим. Современники — критики новых бетховенских симфоний не поняли их, а не поняли пропорций, соотношений в них, не поняли, что — главное. Мы сейчас нередко повторяем ту же ошибку. Мы должны бы искать не тонны плохого, а крупницы замечательного, жемчужное зерно, ради которого нужно забыть о «тысячах тонн» навоза, потому что эти крупницы неслыханно драгоценны для людей, для нас, для жизни. А мы подчас выбрасываем их из-за «навоза» (который действительно есть), вместе с ним — и тем обкрадываем, обедняем самих себя.

\*

Нередко доводится слышать, читать: «игрой Имярека можно восхищаться, но такому артисту нельзя подражать» — потому-де, что он слишком индивидуален, своеобразен, вольно обращается с текстом и т. п. А какому артисту можно подражать? Что дает в искусстве (не в обучении ему) подражание кому бы то ни было, какому бы то ни было артисту?

\*

Музыкально-исполнительскую критику нашу приучили строго следовать правилу: «De viventibus aut bene, aut nihil» («О живых — или хорошо, или ничего»). Нарушишь его — не оберешься неприятностей...

*Частью опубликовано в журнале «Советская музыка», 1969, № 7; частью публикуется впервые.*

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . . . . 2

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Музыкальное исполнительство и его проблемы . . . . .	5
Свет и тени грамзаписи . . . . .	30
Оправдывают ли себя исполнительские конкурсы? . . . . .	55
О транскрипции . . . . .	63
Д' Альбер, Бузони и современность . . . . .	68
Григорий Гинзбург . . . . .	75
Лицо современного пианизма . . . . .	78

### ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

Как делается научная работа	
Предисловие . . . . .	87
Глава первая. Как найти тему . . . . .	88
Глава вторая. Как собирать и систематизировать материал . . . . .	108
Глава третья. Как строить изложение . . . . .	114
Глава четвертая. Как писать . . . . .	127
О доступности искусства и задачах критики . . . . .	161

### ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Мой учитель В. В. Пухальский . . . . .	169
Штрихи к портрету Б. Л. Яворского . . . . .	174
М. Ф. Гнесин . . . . .	186
Вспоминная Шаляпина . . . . .	190

### ИЗ ЗАПИСЕЙ РАЗНЫХ ЛЕТ

Об искусстве . . . . .	211
Об особенностях творческой работы . . . . .	218
О музыке. Об отдельных композиторах . . . . .	232
Об исполнительстве . . . . .	239
О пианизме. О работе пианиста . . . . .	249
Об искусствоведении, музыковедении, критике . . . . .	260

Индекс 9-1-2

ГРИГОРИЙ МИХАЙЛОВИЧ КОГАН

*ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ*

Выпуск 2

Редактор А. Сеславинская

Художник Л. Рабенау

Техн. редактор Л. Мотина

Корректоры М. Кроль и Л. Рабченко

Подп. к печ. 11/1 1972 г. А-03209 Форм. бум. 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>

Печ. л. 8,375 (Условные 14,07) Уч.-изд. л. 13 Тираж 10 000

Изд. № 2208 Т. п. 72 г., № 504 Зак. 380 Цена 1 р. 11 к.

Бумага № 2

Всесоюзное издательство «Советский композитор».

Москва, набережная Мориса Тореза, 30.

Московская типография № 6 Главполиграфпрома

Комитета по печати при Совете Министров СССР

Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.



1p. 11r.