

Артур Шнабель

**“ТЫ НИКОГДА
НЕ БУДЕШЬ ПИАНИСТОМ!”**



АРТУР ШНАБЕЛЬ

**“ТЫ НИКОГДА
НЕ БУДЕШЬ ПИАНИСТОМ!”**

*

МОЯ ЖИЗНЬ И МУЗЫКА

МУЗЫКА И ЛИНИЯ НАИБОЛЬШЕГО СОПРОТИВЛЕНИЯ

РАЗМЫШЛЕНИЯ О МУЗЫКЕ

*

**МОСКВА
КЛАССИКА—XXI
1999**

ББК 85.315.3

Ш 76

ARTUR SCHNABEL
MY LIFE AND MUSIC
MUSIC AND THE LINE OF MOST RESISTANCE
REFLECTIONS ON MUSIC

Перевод с английского
В. Бронгулеев, А. Хитрук

Оформление
А. Куцын

Шнабель А.

Ш76 “Ты никогда не будешь пианистом!” Моя жизнь и музыка. Музыка и линия наибольшего сопротивления. Размышления о музыке. Пер. с англ. В. Бронгулеева, А. Хитрука. Издание первое. — М.: Классика—XXI, 1999. — 336 с.

ISBN 5-89817-007-3

В мемуарах выдающегося австрийского пианиста Артура Шнабеля история музыкальной культуры XX века предстает как пестрый калейдоскоп лиц и событий. Впервые изданные на русском языке в полном объеме, эти воспоминания порой экстравагантны и неожиданны — как и знаменитые шнабелевские интерпретации. Размышления автора о музыке глубоки и парадоксальны, а простота и живость его литературного стиля делают эту книгу равно привлекательной как для профессиональных музыкантов, так и для любителей музыки.

ISBN 5-89817-007-3

© “Классика—XXI”, 1999

«ПО ЛИНИИ НАИБОЛЬШЕГО СОПРОТИВЛЕНИЯ»

И если музыка — язык... то среди всех остальных языков только этот объединяет противоречивые свойства быть одновременно умопостижимым и непереводаемым.

К. Леви-Стросс

Необходимость разъяснять — тяжелое испытание.

А. Веберн

Вынесенная в заглавие книги фраза выдающегося педагога Теодора Лешетицкого стала знаменитой. Пожалуй, в ней содержится и нечто пророческое, нечто такое — в осмыслении самого понятия «пианизм», — что сохраняет свою актуальность и поныне. «Ты никогда не будешь пианистом, ты — музыкант», — сказал юному Шнабелю Лешетицкий. В самом деле, зададимся вопросом, на первый взгляд нелепым: в какой мере Артур Шнабель, один из известнейших исполнителей XX века, может считаться пианистом?

Пытаясь ответить на этот вопрос, вспомним одно из известных высказываний Глена Гульда: «Мне всегда казалось, что существуют два типа интерпретаторов: те, кто стремится использовать все свойства инструмента, на котором они играют, и те, кто не стремится к этому. К первому типу принадлежат <...> такие легендарные личности, как Лист и Паганини, а также целый ряд виртуозов более близкой нам эпохи, наделенных, условно говоря, «демоническим» темпераментом. К этой категории я отношу музыкантов, стремящихся убедить слушателя в существовании непосредственной связи между ними и инструментом, музыкантов, для которых важно, чтобы такая связь оказалась в фокусе нашего внимания.

Напротив, музыканты второго типа прилагают усилия для того, чтобы устранить из поля зрения сам механизм исполнения, его технические особенности, стремятся создать иллюзию непосредственной связи между ними и музыкальным произведением, как бы «миную» инструмент. И, следовательно, их целью является создание у слушателя ощущения соучастия не столько в исполнении, сколько в проникновении в музыку как таковую...»*

* Gould Glenn. Non, je ne suis pas du tout excentrique. Un montage de Bruno Monsaingeon. Paris, 1986. P. 138.

К этому второму типу музыкантов (к которому, по мнению Гульда, относится С. Рихтер), с полным правом можно отнести и А. Шнабеля.

Разумеется, далеко не все слышавшие игру Шнабеля подходили к ее оценке с подобных позиций. Они смотрели на нее, так сказать, более приземленно, трезво и обнаруживали в ней множество недостатков. Наиболее концентрированное выражение эти взгляды получили в высказывании знаменитого виртуоза, ученика Бузони Э. Петри, произнесенном во время одного из его визитов в Россию. Петри сказал тогда о Шнабеле следующее: «Он играет так, словно его пальцы переехал трамвай, пальцы залечили, но они все же не двигаются»*. Сам Бузони — величайший пианист и глубокий мыслитель — по свидетельству многих, тоже не слишком лестно отзывался о виртуозных возможностях Шнабеля. Любой современный слушатель шнабелевских записей может убедиться в том, что небрежностей в игре Шнабеля (особенно если сравнивать ее с игрой таких мастеров, как А. Б. Микеланджели или В. Горовиц) хоть отбавляй. Даже Гульд, горячий почитатель творчества Шнабеля, глубже других оценивший его роль в эволюции пианизма XX века, даже он, пусть и в мягкой форме, достаточно критично отзывался о том, что среди профессионалов зовется пианистическим «качеством» исполнения. Однако все это никак не влияет на выбор Гульда: «Я вырос на дисках Шнабеля и полагаю, что он был величайшим интерпретатором Бетховена из всех тех, которые когда-либо существовали... С детских лет он был моим единственным идолом...»**. Один из авторитетнейших историков пианизма Д. Рабинович посвятил немало страниц своей книги «Исполнитель и стиль» обсуждению вопроса о значении Шнабеля-пианиста, хотя, по его собственным словам, «никто и никогда не решался поставить Шнабеля рядом с такими сверхзвездами, как Лист, Антон Рубинштейн, Бузони, Рахманинов»***. Почему же он настойчиво говорит о существовании «шнабелевского направления» в современном пианизме, отмечая при этом, что многие более крупные и более безупречные пианисты вовсе не создали своего направления?

Почему знаменитый скрипач и педагог Карл Флеш, с которым Шнабель — в составе трио и дуэтов — переиграл множество камерных сочинений класси-

* Цит. по: Мильштейн Я. И. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1990. С. 129.

** Gould Glenn. Op. cit. P. 140, 49.

*** Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль // Избранные статьи. Вып. 1. М., 1979. С. 232.

ков, почему этот суровый и трезвый человек с таким восторгом вспоминает о нем, добавляя, что тот «был и остается одним из замечательнейших музыкантов нашего времени, и я ни за что не хочу лишиться того благотворного влияния, какое Шнабель имел на мое артистическое развитие»?*

В России, куда Шнабель начиная с 1911 г. приезжал не менее семи раз, оценки его искусства поразительно контрастны. По мнению А. Гольденвейзера, «...он прекрасно играл В-dur'ную сонату Шуберта, отвратительно Appassionat'у, очень нехорошо op. 111...»** Г. Нейгауз упрекал Шнабеля за то, что тот старается сделать Бетховена «доступнее», чем он есть на самом деле. Но так было в Москве. А в Ленинграде впечатление оказалось иным: видные ленинградские музыканты с восторгом приняли его игру. Л. Николаев, глава тогдашней ленинградской фортепианной школы, говорил: «Мне чрезвычайно нравится исполнение Шнабеля — глубокое, задушевное, интимное»***.

Совершенно по-разному оценивались и достоинства Шнабеля-редактора, педагога, мыслителя. Например, по мнению известного дирижера Н. Малько, «Шнабель без философствования ... не мог шагу сделать и портил этим всех своих учеников»****. Л. Годовский возмущался шнабелевской аппlikатурой в знаменитой редакции бетховенских сонат, а И. Стравинский едко высказывался на предмет излюбленного Шнабелем философствования к месту и не к месту. «Я готов поверить, — писал Стравинский, — и без всяких дальнейших доказательств, что даже в самом худшем случае пианисты за клавиатурой выступают лучше, чем на бумаге, — предубеждение, которым я обязан чтению сносок, гирляндами которых обвесил сонаты Бетховена Артур Шнабель»*****. С другой стороны, тот же Стравинский сочувственно вспоминает одну из мыслей Шнабеля о наибольшей ценности именно тех сочинений, которые всегда лучше любой их интерпретации*****.

Воистину загадочная фигура этот Шнабель — о нем никак не удастся говорить, оставаясь в рамках лишь «теории пианизма»! И он сам, рассуждая о сво-

* Флеш К. Воспоминания скрипача // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 8. М., 1969. С. 187.

** Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1969. С. 187.

*** Николаев Л. Из бесед с учениками // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.-Л., 1966. С. 117.

**** Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1972. С. 338.

***** И. Стравинский — публицист и собеседник. М., 1988. С. 370.

***** Там же. С. 334.

ем искусстве, постоянно за эти рамки выходит, — в чем легко убедится читатель.

* * *

Происхождение литературного наследия Шнабеля, представленного в этой книге, достаточно необычно. Шнабель не писал ни мемуаров (как, скажем, И. Падеревский или Арт. Рубинштейн), ни книг и статей об исполнительстве (как Ф. Бузони или Г. Нейгауз). Если исключить небольшую статью о сонатах Шуберта, напечатанную в нью-йоркском журнале «Musical Courier» в 1928 г., предисловие к одной из статей о психологии фортепианной игры* и так называемую Манчестерскую лекцию («Размышления о музыке»), то окажется, что обе книги, вышедшие под его именем, представляют собой по сути дела расшифрованные стенограммы двух циклов лекций, прочитанных Шнабелем в Чикагском университете в 1940 и 1945 гг.

Таким образом, литературное наследие Шнабеля во многом является плодом его *устного* творчества, и, может быть, самое ценное в нем — не строгость, логичность и продуманность формы, но «ароматы и смыслы» его остроумной, не всегда последовательной, местами глубокой, местами небрежно отделанной, но всегда живой и чрезвычайно привлекательной речи, поскольку рассказчиком Шнабель был замечательным. Естественно, что, как и в других подобных случаях, в письменном изложении часть этих ароматов неизбежно утрачивается.

Наверное, можно было бы утверждать, что Шнабель-лектор, Шнабель-мыслитель не менее уязвим для критики, чем Шнабель-исполнитель. Дело здесь не только в недостаточном владении английским языком и отсутствии опыта в чтении лекций, о чем он сам, кстати, говорил, выступая перед американской аудиторией. Мне кажется, что близость к австро-немецкой философской культуре, со свойственными ей «туманностью» и «ученостью», иногда как бы мешает ему излагать свои идеи более доступным для слушателей образом. К тому же Шнабель то и дело рискует, вторгаясь в те области знания, где, при всей очевидной эрудиции, он обречен на обобщения, грешащие дилетантизмом. Это очень заметно, например, в тех случаях, когда он рассуждает о проблемах возникновения и становления музыкального искусства. И тем не менее книги и статьи Шнабеля буквально «начинены» большим количеством содержательных и глубоких высказываний, что позволяет поставить их автора в один ряд с наиболее выдающимися музыкантами-мыслителями XX века.

* См.: Бардас В. Психология фортепианной игры. М., 1928.

ARTUR SCHNABEL
MY LIFE AND MUSIC
MUSIC AND THE LINE OF MOST RESISTANCE
REFLECTIONS ON MUSIC

Перевод с английского
В. Бронгулеев, А. Хитрук

Оформление
А. Куцын

Шнабель А.

Ш76 “Ты никогда не будешь пианистом!” Моя жизнь и музыка. Музыка и линия наибольшего сопротивления. Размышления о музыке. Пер. с англ. В. Бронгулеева, А. Хитрука. Издание первое. — М.: Классика—XXI, 1999. — 336 с.

ISBN 5-89817-007-3

В мемуарах выдающегося австрийского пианиста Артура Шнабеля история музыкальной культуры XX века предстает как пестрый калейдоскоп лиц и событий. Впервые изданные на русском языке в полном объеме, эти воспоминания порой экстравагантны и неожиданны — как и знаменитые шнабелевские интерпретации. Размышления автора о музыке глубоки и парадоксальны, а простота и живость его литературного стиля делают эту книгу равно привлекательной как для профессиональных музыкантов, так и для любителей музыки.

ям крупнейшего австрийского поэта и драматурга Фр. Грильпарцера, отнюдь не обязательно должна трактоваться в духе позднейшей эстетики «чистого искусства» («l'art pour l'art»)*, как это нередко делалось критиками Ганслика. Скорее, она отражала — пусть в недостаточно логически выверенной форме — именно специфику и тонкость сугубо *австрийской* ментальности, в целом враждебной тенденциям вагнеровско-листовского направления, для которого программность и — шире — значение *слова в музыке* представлялись почти решающими величинами. Напротив, для австрийца Шнабеля важно совсем другое: «автономность», «чистота» и «абсолютность» музыки (все три слова по существу являются у него синонимами). Понятно, что все эти определения означают прежде всего иное, по сравнению с вагнеровской эстетикой, понимание границ музыкального феномена. Отсюда и вполне понятное предпочтение Шнабелем Брамса, а не Вагнера, «чистой» инструментальной музыки, а не оперной, «домашней» уединенности камерного музицирования, а не «общественной» ситуации оперного театра и т.д.

Отсюда же — из приверженности к «домашней» культуре — вытекает и частое использование галлицизма *amateur* (букв: любитель, дилетант). У Шнабеля это понятие приобретает гораздо более высокий, чем обычно, статус и относится к почти вымершему ныне типу музыканта.

«Его (любителя. — А. Х.) связь с музыкой, — говорит Шнабель, — определяется <...>, главным образом, желанием максимально приблизиться к музыке как к целому. Он бескорыстен в своем стремлении к одинокому счастью, которое дается свободной и благоговейной деятельностью. <...> Любители <...> обычно рекрутировались из музыкально одаренных представителей высших классов, которые, как правило, обращались к музыке самого высокого уровня. Так, я не отношу к этой категории человека, который выучился только брэнчать для собственного удовольствия...»**

Среди многих «наболевших» проблем, к которым Шнабель вновь и вновь возвращается в разных местах своих лекций, находится не только упомянутая выше тонкая и сложная проблема слова *в* музыке, но также и проблема слова *о* музыке, в частности, имеющая непосредственное отношение к педагогике. Может быть, именно здесь более всего бросается в глаза известная парадоксальность Шнабеля-мыслителя. С одной стороны, охотно философствуя о проблемах музыки, он в то же время в целом не доверяет философской реф-

* «Искусство для искусства» (*фр.*).

** См. наст. изд. С. 266, 268.

лекции в области искусства. Его излюбленной поговоркой было: «Я — садовник, а не ботаник». Этим он хотел сказать, что предпочитает создавать музыку, а не изучать закономерности ее строения. С другой стороны, Шнабель, сам всю жизнь занимавшийся преподаванием, прекрасно понимал, что бессловесной педагогики не существует (достаточно вспомнить его редакторские комментарии к бетховенским сонатам). Тем не менее, он делает ряд важных оговорок: «Крайне важно, — отмечает он, — особенно для студентов-исполнителей, знать, что слова, относящиеся к музыке, и почти все, что говорит учитель на уроках, — всего лишь средства. Только звуковое воплощение (то есть результат, для достижения которого они предназначены) должно быть в голове исполнителя при игре. *Слова как таковые следует полностью забыть*»* (курсив мой. — А. Х.).

Интересно отметить, что в своих педагогических воззрениях Шнабель зачастую удивительно близок к некоторым заповедям русской пианистической школы, сформулированным, например, И. Гофманом или К. Игумновым. Например, излюбленное выражение Шнабеля: «Сначала услышать — и только затем играть» — почти буквально повторяет одно из известных положений игумновской педагогики. В другом месте, словно «вторя» Игумнову, Шнабель говорит: «Только при условии, что музыкальная идея предшествует исполнению, можно достичь необходимой предельной сосредоточенности. Чем более четкой и ясной окажется исходная идея, тем устойчивее будет концентрация внимания»**. Однако интерес к проблемам педагогики сочетается у Шнабеля с определенным скептицизмом, образно выраженным, например, в известной фразе: «В лучшем случае он (педагог. — А. Х.) раскрывает дверь, — пройти в нее должен ученик»***.

Как уже отмечалось выше, разделы шнабелевских лекций, посвященные проблеме становления музыки как самостоятельного искусства, пожалуй, наиболее уязвимы и страдают наибольшей неясностью в изложении. Человек несомненно эрудированный, Шнабель был, конечно, знаком с обширной литературой по этому вопросу, например, трудами М. Вебера, К. Штумпфа, Э. фон Хорнбостеля. Вероятно, некоторые довольно рискованные экскурсы Шнабеля в области, требующие большей компетентности, возникали вовсе не по капризу и не из желания блеснуть эрудицией, но порождались глубокой по-

* См. наст. изд. С. 261.

** См. наст. изд. С. 262.

*** См. наст. изд. С. 152.

требностью дойти «до корней, до сердцевины», поскольку его глубоко волновал процесс возвышения европейской музыки, выросшей в недрах христианской церкви и достигшей своего расцвета, по его мнению, в силу специфических противоречий внутри этой церкви. Не будучи, разумеется, профессионально подготовленным в области истории религии, Шнабель, тем не менее, интуитивно ощутил и глубину проблемы, и ее актуальность.

Весьма симптоматично, что Шнабель, который был, по воспоминаниям знавших его людей, чрезвычайно остроумным, порой едко-ироничным человеком, вовсе не боялся иной раз говорить слогом, весьма напоминающим стиль од XVIII века. Например, Манчестерскую лекцию 1933 г., своего рода гимн во славу музыки, он открывает и завершает весьма патетично. Но вряд ли найдется музыкант, способный не поддержать шнабелевский тезис о том, что «все кончается музыкой, как и начинается с нее». И разве библейская аллюзия, которой открывается эта лекция, как и другие «высокие» шнабелевские слова, разве не вызовут они — особенно прочитанные после всего предыдущего — уважения, а может быть, и благоговения перед усилиями человека, не только создавшего ряд шедевров интерпретации, но также пытавшегося, размышляя о тайнах искусства, выразить тот «категорический императив» стремления к высшему в музыке, которого он сам придерживался всю жизнь?

Однажды Шнабель заявил: «Быть живым телом искусства и уметь разъять его как труп — слишком большое притязание». В том-то и состоит парадокс, а возможно, и подвиг этого замечательного человека, что он всё же «притяжал» — притяжал, зная о том, что рискует, всегда двигаясь по линии наибольшего сопротивления.

А. Хитрук

ОТ ПЕРЕВОДЧИКОВ

Три работы Шнабеля, составившие данную книгу, расположены в такой последовательности, которая позволяет читателю углубляться в мир шнабелевских идей постепенно: двигаясь от мемуаристики — через эстетические и философские размышления в «Музыке и линии» — к онтологии музыки в Манчестерской лекции. Открывающие книгу мемуары Шнабеля «Моя жизнь и музыка» являются, как уже отмечалось, расшифровкой стенограммы 12 лекций, прочитанных в октябре 1945 г. в Чикаго*. После каждой лекции Шнабель отвечал на вопросы слушателей. В первом английском издании**, увидевшем свет стараниями его сына Карла-Ульриха, все вопросы и ответы были сгруппированы вместе и помещены в конце книги, став приложением к мемуарам. Мы следуем примеру этого издания.

Вторая книга, «Музыка и линия наибольшего сопротивления», возникла несколько раньше, на основе трех лекций, прочитанных там же в апреле 1940 г. Они были опубликованы в 1942 г. издательством Принстонского университета, но, судя по всему, тоже без авторской правки.

Самой ранней и самой «философской» из публикуемых работ является так называемая Манчестерская лекция, прочитанная Шнабелем в связи с присуждением ему в 1933 г. почетной докторской степени. В отличие от предыдущих, эта лекция первоначально была написана по-немецки, а затем, по просьбе пианиста, переведена на английский его учениками. Для немецкого издания (1991 г.), по-видимому, был сделан обратный перевод, поскольку в книге нет указаний на то, что немецкий оригинал речи сохранился.

Обстоятельства возникновения шнабелевских работ на неродном языке, равно как и странное, с нашей точки зрения, отсутствие в американском издании «Музыки и линии...» не только авторской, но и зачастую достаточной редакторской правки, комментариев и т. п., создали для переводчиков ряд значительных проблем. Помимо нередких случаев не вполне правильного использования английской грамматики (на это указывает также в своей вступи-

* Эта книга уже известна русскому читателю в сокращенном переводе. См.: Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 3. М., 1967.

** Schnabel Artur. My life and music. London, 1961.

тельной статье к английскому изданию книги «Моя жизнь...» Э. Кренкшоу), Шнабель, как уже отмечалось, подчас излагает свои взгляды столь туманно, что это вынуждает переводчика к своего рода «герменевтике» — расшифровке скрытых, иногда сложных, а в иных случаях и не слишком сложных, но недостаточно ясно изложенных смыслов. Естественно, мы стремились к тому, чтобы шнабелевская речь не была при этом искажена или существенно изменена. Тем не менее некоторые места шнабелевских размышлений потребуют от читателя определенных усилий. Ради большей стройности изложения мы также взяли на себя смелость несколько изменить структуру глав в книге «Музыка и линия...» и, кроме того, добавить подзаголовки глав, кратко отражающие их содержание. Все комментарии в книге принадлежат переводчикам.

В. Бронгулеев, А. Хитрук
Ноябрь 1998 г.

МОЯ ЖИЗНЬ И МУЗЫКА





ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава 1

Прежде чем обратиться к теме, выбранной для нашей встречи, я хочу сказать несколько слов. Наверное, вы уже заметили, что английский — на вашу беду — не родной мой язык. Свой первый урок английского я получил в возрасте 38 лет. Его дал мне мой старый друг, который увлекался английским, еще будучи школьником в Вене. В то время он пытался — и продолжал эти попытки всю жизнь — перевести сонеты Шекспира на немецкий. Естественно, я принял его предложение с энтузиазмом. На первый урок он принес маленькую книжку, и я решил, что это учебник для начинающих. Взглянув на название, я понял, что это нечто другое, какая-то книжка для чтения — она называлась «Охота на Снарка»*. Слово «охота» было мне известно по картинкам, и я спросил его, что такое «снарк». — «Не знаю», — ответил он. После чего мы дружно согласились, что для меня скорее подойдет другой, менее остроумный способ преподавания, причем это никак не испортило наших отношений.

Я нанял профессионального педагога — англичанку. Поскольку времени у меня было очень мало, я предложил, чтобы она сопровождала меня в моих ежедневных прогулках и просто исправляла бы мои ошибки в то время, как я буду пытаться говорить по-английски. Мой словарный запас был, конечно, гораздо беднее, чем так называемый «basic English»**, но благодаря ее исправлениям он быстро расширялся. Мы продолжали такие прогулочные беседы около двух месяцев, и это был весь курс английского языка, который я прошел. Возможно, это не самый плохой метод для человека средних лет.

Но дело не только в моем далеком от совершенства английском. В сущности, я не вправе заниматься тем, чем собираюсь сейчас заниматься, поскольку я «всего лишь музыкант», как выразился один

* Сказка Л. Кэрролла. «Снарк» — фантастическое животное.

** «Базовый английский» (англ.).

джентльмен, когда во время репетиции я посетовал на какие-то приготовления, ведущиеся на сцене. Как рассказал мне позже сосед этого джентльмена, подлинные его слова были: «Что он так привередничает? Он всего лишь музыкант». Я решил, что такой же упрек можно предъявить и Моцарту, одно из сочинений которого я должен был играть в тот вечер, и это меня вполне удовлетворило.

Когда я получил приглашение выступить с этой кафедры, я вспомнил, что я «всего лишь музыкант», и отправил письмо, несколько фраз из которого я вам прочту. «Само собой разумеется, я рассматриваю ваше предложение выступить приглашенным лектором у вас в университете как большую честь и удовольствие. Позвольте мне, тем не менее, добавить, что это приглашение ставит меня в несколько затруднительное положение. Вы преувеличиваете мои способности, лежащие вне сферы моего естественного призвания. Я, со своей стороны, убежден, что располагаю лишь теми возможностями, которых требует моя профессия. Особая, довольно узкая и односторонняя область музыки, которой я себя посвятил, требует от меня функций, так сказать, «непосредственного» музыканта, одного из производителей музыки. Музыкант же «косвенный» — сравнительно новое занятие — расчленяет музыку, устанавливает ее связи с внемузыкальными условиями, подходит к делу методически и аналитически — к чему у меня нет совершенно никакого таланта; он берется за представление музыки с помощью слов и цифр. Если воспользоваться не совсем точным сравнением, «непосредственный» музыкант — это садовник, «косвенный» — ботаник. Музыка абстрактна и трансцендентна (что и делает неточным сравнение) и не бывает целенаправленной или описательной. Поэтому все попытки перевести ее на язык слов — сизифов труд. Единственное средство установления контакта с музыкальными идеями — это звуки. Они и есть то средство выражения, которым я профессионально владею. Что касается слов, то за пределами обыденного их использования я — дилетант. Мне представляется непреодолимой трудностью описывать иным, нежели музыкальные звуки, языком суть, происхождение, стихийность музыки или ее функции. Кроме того, у меня нет ни умения, ни опыта, ни стремления заниматься такой деятельностью. Каждый, кто делится своими знаниями со студентами в стенах Чикагского университета, должен быть специали-

стом по крайней мере в технике передачи своих мыслей с помощью слов и знаков. Нужно время, чтобы выработать такую технику. Мое же время полностью занято «непосредственной» музыкой. Я, конечно, понимаю, что уровень преподавателей колеблется от нулевого до высокопрофессионального. И всё же все они — специалисты. Любитель, даже с самым живым умом, должен оставаться дома.

Теперь я должен объяснить вам, почему я все-таки не остался дома, почему я здесь, несмотря на мою непригодность к такой работе. Письмо, полученное мною из университета, развеяло мои опасения, поскольку предполагаемый риск не отрицался и определенной программой меня не связывали. Поэтому я согласился сделать такую попытку, хотя и не был к ней готов, при условии отказа от взаимных претензий в случае неудачи. Следующим шагом был выбор предмета для этой лекционной авантюры. В конце концов, после долгих размышлений и обсуждений данного вопроса с друзьями, я решил представить вам обзор моей карьеры музыканта. Она началась, когда мне было 7 лет; сейчас мне 63. Я выбрал этот предмет не потому, что считаю себя кем-то особенно важным, но только потому, что начало моей карьеры совпало с последним расцветом индивидуалистической эпохи, тогда как сегодня мы наблюдаем первые проявления века коллективизма. Я побывал почти везде, где на музыку есть спрос, жил во многих странах. Я встречался со множеством людей, обладавших большим талантом или громким именем. Многое из того, что я собираюсь вам рассказать, вы уже знаете, но я все же надеюсь, что вам не будет очень скучно услышать об этом еще раз.

Карьера музыканта во многом отличается — как и должна — от карьеры в иных областях искусства. Все сравнения других искусств с музыкой неизбежно в чем-то поверхностны. Музыка не требует слишком обширных контактов с людьми и не связана с социальными проблемами. Под музыкой я понимаю здесь еще сравнительно юное искусство абсолютной музыки и ни в коем случае не прикладную или «фоновую» музыку. Полностью автономная, независимая музыка превратилась, пожалуй, в исключительное средство духовного роста индивидуума, действующее в очень интимной, частной сфере личного опыта. Музыка — это одно из исполнительских искусств,

занимаясь которым вы можете оставаться в абсолютном одиночестве. Театр нельзя сравнить с музыкой, потому что актер воспроизводит то, что находится в сфере опыта каждого. Он, актер, пользуется языком, то есть общечеловеческим средством коммуникации. Для него почти невозможно играть что-либо одному, дома. Актер нуждается в партнерах, и его игра является частью зримых человеческих действий. Танец может быть абстрактным или символическим, но даже тогда он остается чувственным и техничным.

Как творческий процесс, музыка также отличается от других видов искусства – литературы, живописи, архитектуры. Писатель описывает и объясняет то, что он видел и пережил. Художник тоже занимается описанием – по крайней мере, так было до появления абстрактной живописи. Но даже последняя не может быть сравнима с музыкой.

Сидя за фортепиано, можно сыграть всю написанную музыку и при этом оставаться в одиночестве. Мне кажется, что «Хорошо темперированный клавир» предназначался Бахом лишь для одного слушателя – того, кто его играет.

Стоит напомнить, что музыка, возникшая в Германии и Австрии после освобождения от итальянских и нидерландских влияний, все более концентрировалась на жанрах, относящихся к сфере «замкнутого», личного опыта. До того, как музыка достаточно развилась и перешла от прикладной к абсолютной, она преимущественно находилась на службе у церкви и двора. За этими пределами она, конечно, обладала определенными социальными и бытовыми функциями. Автономность музыки привела к ее освобождению от каких-либо функций вообще. Музыка превратилась как бы в самоцель. Камерная музыка (в современном понимании), фортепианные пьесы, песни являются – пока что – конечными пунктами такой метаморфозы. Возможно, что этот процесс индивидуализации не мог развиваться дальше, поскольку вдохновляющая и возвышающая энергия личности иссякла.

Сегодня мы уже наблюдаем попытку подчинить эти индивидуалистские формы музыки влияниям коллективизма и придать им социальные функции. Конечно, признавать или нет существование произведений, которые никогда не будут пригодными для массового распространения, – личное дело каждого. Я не могу себе предста-

вить, что однажды всё будет доступным для всех, и не в восторге от такой перспективы. Многими, наиболее утонченными музыкальными жанрами уже заметно начинают пренебрегать. Подобного следовало ожидать. И в соответствии с этим, на сегодняшний день оркестр является самым излюбленным видом музицирования. Сейчас количество музыкантов в оркестрах выросло в среднем до ста и более человек. В следующем десятилетии музыка может стать прибежищем для безработных; составы оркестров будут все время расти, даже если только часть этих составов будет действительно играть, тогда как другая — просто получать зарплату за пребывание на сцене. Мне очень хотелось бы увидеть, если позволит возраст, куда приведет эта попытка превращения «башни из слоновой кости» во все расширяющийся рынок. Уже сегодня, я думаю, музыке наносится определенный вред. Однако я бы не стал утверждать, что общественная жизнь не обогащается благодаря этому процессу, — она обогащается, и музыка пока сохраняет свое величие.

Я объявил, что буду рассказывать вам о своей карьере. Все, что я до сих пор сообщил, конечно, не часть этого рассказа, а, скорее, символ веры. Теперь пора приступить к изложению фактов.

Родился я в маленькой деревушке, принадлежавшей к австрийской части Польши. Мои родители были австрийские подданные иудейского вероисповедания. Я не очень хорошо помню события первых десяти лет моей жизни, но сохранил яркие воспоминания мест и запахов. Местечко, откуда я родом, было маленьким и весьма бедным — чем-то вроде окраины небольшого городка. Этот городок был близнецом другого, побольше; связывал их мост. Не помню, чтобы под этим мостом когда-нибудь текла вода. Второй город находился на территории Силезии — тоже австрийской провинции. В социальном плане все эти три населенных пункта были очень разными. Самый большой из них до тех пор, пока он принадлежал Австрии, назывался Белиц. После Первой мировой войны он отошел к Польше и сейчас зовется Бельско*. В Белице жили так называемые высшие классы, куда в большинстве случаев не входили ни евреи, ни поляки. Они были довольно высокомерны; сейчас бы мы их назва-

* Сейчас оба города носят общее название Бельско-Бяла.

ли снобами. Город, надо признать, был гораздо чище двух других поселков, и поэтому он «пахнет» в моей памяти не так отчетливо. В Белице жили в основном протестанты.

Бяла, его близнец, служил как бы сельскохозяйственным центром. Там было много поляков, но в основном они не считались настоящими поляками. Я помню, что в Австрии их пренебрежительно называли «жидкие поляки», разжиженные, так сказать, поскольку они были перемешаны с еще более бедными евреями. Белиц был чище, но его двойник — веселее благодаря полякам, евреям, а может быть, и бедности.

В Липнике, где я родился, люди жили еще беднее. Я помню только одну улицу; она и составляла весь поселок. Местной гордостью был дом винодела, чей сын стал музыкантом и впоследствии моим близким другом. Это были первые состоятельные люди, с которыми я познакомился. Детали моих воспоминаний могут быть не вполне точными, поскольку у меня нет ни записей, ни других материалов, которые помогли бы мне в рассказах об этом и последующем времени. Спустя несколько лет после моего рождения родители переехали в «чистый» город. В соблюдении религиозных обрядов они придерживались умеренности, в то время как многие мои родственники, например дедушки и бабушки, были ортодоксами. Когда мои родители позже переехали в Вену, то внешне они все более ассимилировались, хотя их религиозность никогда не ослабевала.

Почти все эти бедные или принадлежавшие к средним слоям еврейские семьи стремились помочь своим детям подняться в более высокие сферы жизни. Когда мне было шесть лет, мою старшую сестру (у меня было две сестры) стали учить игре на фортепиано. Моя мать говорила мне — не знаю, насколько это заслуживало доверия, — что мне удавалось сделать то, чему учили сестру, гораздо быстрее и безо всяких уроков. Я просто подходил к инструменту и играл. Ее учительница решила, что раз мальчику удастся такое, то он должен быть музыкально одарен, и стала со мной заниматься. Спустя год она сочла, что меня надо отправить в Вену на испытание к каким-нибудь экспертам, которые могли бы решить, есть ли у меня данные, чтобы стать профессиональным музыкантом. Тем временем я получил несколько уроков у двух других учителей музыки в Белице — мужчин. Помню только одного из них. Он жил в башне весьма бе-

образного замка, принадлежавшего какому-то польскому аристократу. Во время урока он иногда исчезал через люк. Это поражало и пугало меня. Теперь-то я прекрасно понимаю причину его десятиминутных отлучек: уверен, что он прикладывался к бутылочке, — я помню винный запах!

В это же время у меня появился первый преподаватель по общеобразовательным предметам. Это был не очень опрятный старик с белой бородой. За короткий срок я выучился у него ивриту, но сейчас едва ли помню хоть слово из него.

В 1889 году, когда мне было семь лет, меня повезли в Вену, где я должен был играть профессору Гансу Шмидту. Имелись также рекомендательные письма и к другим венцам. (Не могу сказать, какое впечатление произвела на меня тогда Вена. Я ведь был совсем ребенком.) Ганс Шмидт — профессор консерватории при Обществе друзей музыки, широко известном во всем мире, был автором «Тысячи ежедневных упражнений» (может быть, их насчитывалось и поменьше). У него тоже была большая борода. Сейчас вы не можете себе представить, чтобы большинство людей носило бороду, но во времена моего детства это было правилом. Бороды были очень декоративны. Император имел тщательно ухоженные бакенбарды, поэтому каждый, кто хотел выглядеть серьезно и достойно, тоже носил бакенбарды или бороду, в том числе и мой отец, мои дядья и т.д.

Профессор Шмидт принял меня в свои ученики. Я играл и некоторым другим музыкантам; они единодушно объявили, что у меня есть данные для того, чтобы стать профессионалом. Так, по решению моих родителей и покровителей, меня с семи лет стали считать профессиональным музыкантом. Было решено, что я стану пианистом; меня об этом не спрашивали. В ином случае я мог бы стать композитором. Официально я всегда оставался пианистом, хотя втайне занимался композицией и делаю это до сих пор. Я не оплакивал свою судьбу, да и сейчас не сожалею о ней. Фортепиано — очень подходящий инструмент для музыканта. Не могу сказать, чему меня научил профессор Шмидт, — просто не помню. По-видимому, занятия были не очень вдохновляющими, а может быть, я был недостаточно подготовлен. Уроки у профессора продолжались в течение двух лет, а затем меня послали к другому учителю, о котором скажу позже.

Обо мне рассказали нескольким богатым людям, желавшим оказывать материальную поддержку молодым талантам, и моей матери предложили обратиться к руководству их благотворительных контор. На протяжении следующих восьми лет три таких богатых семьи субсидировали меня, даже не делая никаких попыток увидеть или услышать своего подопечного. Это было настоящее везение. До пятнадцати лет я получал ежемесячное пособие, которое выдавалось моей матери, а позже мне самому в их конторе. Спустя несколько десятилетий я встретил потомка одного из моих меценатов и рассказал ему, как его дед помог мне получить музыкальное образование и насладиться детством, — он едва меня выслушал!

Главный музыкальный магазин Вены в то время по-прежнему был местом, где вы могли купить только ноты, ну, может быть, еще нотную бумагу; в нем не продавались куклы, как во всех музыкальных магазинах Америки. (В некоторых из них торгуют даже холодильниками! Странно, что наша эра специалистов менее специализирована, чем предшествующая. Мы каким-то образом объединяем специализацию и стандартизацию.) Владельцем этого венского нотного магазина был Альберт Гутман, весьма предприимчивый человек, обладавший большим влиянием в общественной музыкальной жизни второй половины XIX века. Все великие музыканты той эпохи были с ним лично знакомы, и происходившие каждую субботу музыкальные собрания в его доме пользовались международной известностью в качестве «парада звезд», как бы их сейчас называли. На каждом из таких собраний исполнялась музыка — чаще всего современная, — чтобы поддержать того или иного молодого композитора.

Гутман имел и другой магазин, где продавали фортепиано; кроме того, он организовывал концерты. Когда мне было восемь лет, он устроил для меня частный концерт, чтобы возбудить интерес к моему таланту. Концерт состоялся в маленьком помещении, примыкавшем к торговому залу магазина. Я играл ре-минорный концерт Моцарта, до сих пор считающийся произведением, предназначенным главным образом для детей, — традиционные заблуждения подобного рода удивительно живучи. Мое выступление, должно быть, имело успех. Оно обеспечило мне дальнейшую возможность получать постоянную поддержку, достаточную для покрытия не только моих

расходов, но и расходов моей семьи. Мои любимые родители были честолюбивы, но не алчны, поэтому я избежал судьбы эксплуатируемого вундеркинда. После этого полупубличного выступления я не появлялся на сцене до четырнадцати лет. Тогда, конечно, меня сочли уже достаточно взрослым музыкантом.

Я отчетливо помню двух других венских кандидатов на мировую славу, девочку и мальчика. Они были моими сверстниками, но, в отличие от меня, их демонстрировали как вундеркиндов. Оба они вышли из среды, подобной моей. (Это затрагивает очень интересную проблему, которую я хотел бы обсудить как-нибудь в другой раз.) Им делали большую рекламу, у меня же ее вообще не было. До сегодняшнего дня я сохраняю некоторую осторожность в отношении рекламы. Не знаю почему, но я испытываю к ней отвращение и чувствовал это уже в семь лет. Эти дети часто играли при императорском дворе, я — никогда, что, конечно, огорчало мою маму. В газетах нередко можно было прочесть, как то один, то другой из моих юных коллег играл для императора, для эрцгерцога. Я же ни для кого не играл. Я помню, как однажды друг нашей семьи поддразнивал меня: «Ну, а что же ты? Слыхал, что Польди Шпильман опять играла перед коронованными особами, а Илона Эйбеншютц сочинила польку, посвятила ее эрцгерцогу такому-то, и полька эта выставлена в витрине у Гутмана? А твоего имени там нет». По позднему рассказу мамы, я отвечал на это: «А что император понимает в музыке?» Возможно, я именно так и выразился, но, надо признать, у моей мамы было богатое воображение.

Когда мне было девять лет, она услышала от кого-то, что продолжать мои занятия с этим маловдохновляющим «сухарем» Шмидтом не имеет смысла и что в Вене есть гораздо лучший преподаватель, профессор Лешетицкий. Он не работал в консерватории и не имел никакого официального положения, жил очень замкнуто и редко появлялся в обществе. Уже давно он не давал публичных концертов. Моя мать повела меня к нему. В моей памяти этот визит запечатлелся довольно хорошо. (Я уже обладал тогда восприимчивостью девятилетнего существа.) Помню, что два часа прождал Лешетицкого в маленькой комнате. Он всегда опаздывал. Если вы приходили на урок к одиннадцати, он начинал его в час. У него тоже была борода, хотя еще не совсем седая. В его доме царила

гораздо более вдохновляющая атмосфера, чем в студии моего прежнего учителя. Мы сразу это почувствовали. Здесь явно «не пахло» тысячью ежедневных упражнений. После того, как я проиграл ему часть своего репертуара, Лешетицкий попросил меня почитать с листа. Он раскрыл, помню, фортепианное переложение партитуры «Cavalleria Rusticana»*, которое вышло из печати за неделю до того. Мое чтение с листа, вероятно, удовлетворило его, поскольку он принял меня в свои ученики.

В течение первого года он занимался со мной лишь изредка, но его жена, знаменитая пианистка мадам Есипова, вплотную занялась моей техникой. Мадам Есипова была очень добра ко мне. Я должен был играть этюды и упражнения; помню, что главным образом — Черни. Она клала монетку мне на руку, серебряную монетку, почти такую же, как доллар (она называлась гульден), и если мне удавалось сыграть этюд Черни, не уронив ее, она дарила монетку мне. Полагаю, что это было очень мило с ее стороны. Впоследствии я изменил постановку руки на фортепиано настолько радикально, что теперь монета упала бы после нескольких нот. Я не думаю, что неподвижную, «статичную» руку стоит рекомендовать как полезное техническое средство. Но для маленьких начинающих этот способ может быть на какое-то время единственно возможным.

В доме Лешетицкого я впервые установил контакты с международной музыкальной средой. К нему приезжали ученики со всего света, большинство из Соединенных Штатов. Одним из них был Падеревский. Их связывали не слишком безоблачные отношения: это ясно проявлялось в том, как каждый из них колебался при необходимости упомянуть другого, и еще больше — в том, что они говорили друг о друге, будучи вынужденными что-то сказать. Я не читал воспоминаний Падеревского, но кто-то говорил мне, что Лешетицкий упоминается в них редко и всегда прохладно. Может быть, этот рассказ неточен. Я никогда не мог понять, что лежало в основе их, скажем так, отчужденности. Однако Падеревский, который никогда не отрицал своего ученичества у Лешетицкого, оказался в Штатах такой сенсацией, таким героем, что американские студенты валом валили к его учителю.

* «Сельская честь», популярная опера П. Масканы.

Вскоре Лешетицкий сам начал заниматься со мной. На протяжении многих лет он неоднократно повторял мне в присутствии множества разных людей: «Ты никогда не будешь пианистом. Ты — музыкант». Конечно, я не придавал слишком большого значения этому утверждению и не очень много о нем думал; даже сегодня я не вполне понимаю его смысл. Но, тем не менее, он проводил такое различие.

Глава 2

Я уже говорил, что не готовил заранее свои рассказы. Поэтому они могут оказаться похожими на кусочки китайской головоломки. Я вам их выложу, а уж вы попытайтесь сложить из них целостную картину. Надеюсь, что они подойдут друг к другу.

Продолжим мою историю и вернемся в Липник — на мою родину. Там не было ни железнодорожной станции, ни почтового отделения. Когда у меня просят сведения о моей жизни для биографических справочников, к названию Липник я прибавляю: Австрия. Однажды весьма добросовестные биографы пытались выяснить, в какой именно части Австрии расположен Липник. Они, должно быть, обратились к географической карте, изданной еще до Первой мировой войны. На ней можно найти в империи целых два Липника; оба имели свои вокзалы и почтовые отделения и потому нашли себе место на карте: один в будущей Чехословакии, другой в Каринтии — южно-австрийской провинции. Предпочтение по непонятной причине было отдано последнему. Мой же Липник лежал в польской, северной части Австрии. Он ничем не был похож на своего тезку в Каринтии, с ее огромными скалами, ледниками, озерами и редким альпийским населением, знаменитым своим виртуозным владением искусством йодля*. Соседями каринтийцев были югославы и итальянцы. Нередко мне приходится читать о себе как о «каринтийском пианисте», и это весьма меня забавляет. Впрочем, это историческое заблуждение не имеет большого значения.

* Жанр народных песен у австрийских горцев.

Австро-венгерская империя, как вы знаете, представляла собой пестрое смешение четырнадцати национальностей, большинство из которых находилось (в той или иной степени) в положении крепостных. Некоторые австрийские провинции были настоящими колониями. Распорядители и хозяева сидели в Вене, Праге и Будапеште.

Когда я впервые попал в Вену, она показалась мне огромной по сравнению с тем, что я видел ранее. Позже, после Берлина, Лондона и Нью-Йорка, она, конечно, стала выглядеть в моих глазах почти миниатюрной. «Веселые девчоносты» были для Вены, этого «бального зала» Европы, как ее однажды метко назвали, так сказать, предпоследним, «одиннадцатым часом». В течение некоторого времени австро-венгерская монархия котирировалась столь высоко, что один выдающийся государственный деятель сказал о ней: «Если бы ее и не существовало, ее следовало бы изобрести»*. Теперь она погибла, и о ее воскрешении не приходится даже и мечтать.

Вена *fin de siècle*** имела четко разграниченные слои населения. Характер общественной жизни определялся аристократией. Сосредоточенная вокруг императорского двора, она осуществляла все высшие функции, связанные с этим все еще сохранявшим дух старины двором, и естественным образом рассматривалась как «социальная примадонна». Вслед за двором и аристократией шли церковь, армия и правительство. Стало уже почти пословицей, что высокие господа не перетруждали себя работой (конечно, бывали и исключения). Не работать — в общепринятом смысле — составляло часть принципа *noblesse oblige*. Я расцениваю это как очень важное обстоятельство. Чем меньше времени тратилось на работу, тем больше его оставалось для единственно допустимого соперничества: превзойти друг друга в *благородных* обязанностях, основанных на солидности и утонченности.

На третьем месте находились те, кто не мог похвастаться древностью рода. Это были люди, получившие дворянство за выдающиеся заслуги на военной или гражданской службе; они и их потомки

* Это выражение (перифраз вольтеровского «если бы Бога не было, его следовало бы выдумать») принадлежит видному деятелю «чешского возрождения» (1840-е годы) Фр. Палацкому.

** Конца века (*фр.*).

составляли низший слой аристократии. Продолжительная служба, долготерпение тоже считались заслугой. Изредка таким же образом награждались купцы и банкиры. Во второй половине XIX века в дворянское звание возводились также и художники, ученые, доктора, воспитатели и т.д. — это была уже эпоха заката дворянства.

Далее шли три прослойки *буржуазии* и, наконец, различные группы, не обладавшие привилегиями «белых воротничков». К ним относились и виноделы — ведь в предместьях Вены производилось очень хорошее вино. Винные подвальчики зимой и особенно трактирчики весной и летом — были местами массового паломничества. Там смешивались представители всех социальных слоев и, воодушевленные достаточным количеством молодого вина, на несколько часов «братались» в равнявшем всех опьянении. Такие трактирчики часто располагались возле виноградника. Вино подавалось в графинах, прямо из бочек; непременно присутствовали также женщины и песни. Это было в высшей степени пьянящее «триединство»*, дарующее веселье и беззаботность.

Низшие классы Вены представляли собой довольно грубую толпу в сравнении с обществом, отличавшимся шармом и утонченностью. То был, повторяю, «одиннадцатый час» культуры, возникшей в частном доме и, вероятно, там же и закончившей свое существование. Ради того, чтобы вкусить последние плоды этой культуры, прилагались необыкновенные усилия. Высшие классы в Вене, казалось, знали, что обречены, и находили последнее прибежище в сладком легкомыслии и эстетизированном пораженчестве. Один из лучших примеров такого декадентского сознания был продемонстрирован венцами во время Первой мировой войны. Подшучивая над своей слабостью, они пародировали сообщения германской армии: «положение серьезное, но отнюдь не безнадежное» перефразировалось как «положение безнадежное, но ни в коем случае не серьезное».

Жизнь в такой атмосфере была приятной не для всех. Я, например, не чувствовал себя особенно счастливым. Дух пораженчества, постепенно проникавший всюду, подтачивал творческие импульсы и естественное развитие талантов, еще нередких среди венцев.

* То есть «Wein, Weib und Gesang» — старинная немецкая поговорка, восходящая к М. Лютеру.

Максима «наслаждайся, сколько можешь, хоть утонченными развлечениями, хоть грубыми забавами» нисколько не способствовала, так сказать, высоким устремлениям.

После того, как определилась моя профессия и наша семья переехала в Вену, мы жили в своего рода гетто, вполне добровольном, а не обязательном, как, например, в царской России. (Вскоре мы перебрались в другой, менее специфический, квартал.) Я уже не помню особых подробностей этого выбранного нами гетто, разве что улицу, синагогу, бакалейщика, у которого я часто делал покупки для своей матери. Помню, что селедка всегда пахла керосином, потому что бочки с тем и другим стояли рядом. Помню также нашего семейного доктора Игнаца Крейсlera, отца знаменитого скрипача Фрица Крейсlera. С Фрицем, который был старше меня на несколько лет, я, как видите, знаком с самого детства. Его отец, врач, возникает в моей памяти словно живой. Это был добрейший человек, один из самых обходительных людей, каких я когда-либо знал.

После того, как по совету Лешетицкого я начал мои занятия с мадам Есиповой, кто-то сказал моей матери, что мне следовало бы брать уроки композиции. И вот однажды она повела меня к Антону Брукнеру. Я отчетливо помню то немногое, что увидел в его доме, помню даже улицу и номер дома. Мы поднялись на один лестничный пролет, постучали в дверь и услышали медленно приближающееся шарканье шлепанцев. Лысый человек приотворил дверь ровно настолько, что я мог лишь заглянуть внутрь. Я увидел пыльный коридор, сваленные в кучу лавровые венки и кипы нот. «Что вам угодно?» — спросил он. «Я хочу, чтобы вы давали уроки теории музыки моему сыну», — объяснила мать. «Я не учу детей», — проворчал он и, вытолкнув нас, закрыл дверь. Таково было мое единственное личное свидание с Брукнером. Впоследствии я видел его только издалека.

Поскольку встреча с Брукнером оказалась напрасной, Лешетицкий был вынужден рекомендовать для меня другого педагога по композиции и теории. Он предложил гораздо менее знаменитого композитора. Этот новый учитель был страшный педант и сухарь. Должно быть, я оказал некоторое сопротивление, — хотя в последующие годы меня часто хвалили за то, что я всегда был примерным терпеливым мальчиком и если выражал неудовлетворение, то глав

ным образом самим собой. Во всяком случае, после нескольких месяцев занятий я расстался с этим новым учителем и был отдан уже третьему, рекомендованному нам, — д-ру Мандычевскому. То был замечательный, выдающийся человек. Он заведовал архивом Общества друзей музыки. Это общество существовало на частные пожертвования и не являлось государственным или муниципальным учреждением. Кроме того, Мандычевский был секретарем Брамса, так что мне очень повезло. Я занимался у него несколько лет, и он всегда прекрасно ко мне относился.

Для занятий мне приходилось совершать дальние прогулки от нашей квартиры до того места, где жил Мандычевский, занимая всего одну комнату. (В те времена большинство музыкантов жило весьма скромно: у Брамса было две комнаты — я их видел, — отнюдь не похожих на те особняки, в которых живут современные звезды.) Я должен был приходить к Мандычевскому в восемь утра; другим временем для занятий он не располагал, так как в четверть десятого или около этого он должен был быть в архиве. Мне тогда уже исполнилось одиннадцать или двенадцать лет. Он разрешил мне проводить его до архива и оставаться там сколько я пожелаю. На мое присутствие он никогда особого внимания не обращал, и я мог знакомиться со всеми тамошними сокровищами в условиях полной свободы. Несколько обычных комнат — наверное, даже никак не защищенных от пожара, — были полны бесценными музыкальными документами — многочисленными рукописями величайших композиторов и огромной коллекцией трудов по истории музыки. В то время как я с благоговением бродил по этому святилищу, Мандычевский продолжал свою работу.

У Брамса было обыкновение каждое воскресное утро на протяжении весны и осени совершать прогулки (если позволяла погода) по очаровательным лесистым холмам, окружающим Вену. Несколько друзей, в основном музыкантов, составляли ему компанию. Когда мне пошел тринадцатый год, Мандычевский счел меня достаточно взрослым, чтобы время от времени сопровождать их. И я, еще мальчиком, получил редкую привилегию провести несколько воскресений в обществе Брамса и его знакомых. На эти прогулки собирались в восемь часов утра на остановке конки напротив Венской оперы, садились в вагончик, запряженный одной лошадью, ехали через

пригороды до конечной остановки и оттуда продолжали путь пешком. На каждой прогулке перед тем, как закусить, Брамс интересовался, голоден ли я, а после еды спрашивал, насытился ли я. Этим и ограничивалось все его общение со мной. Да и в самом деле, что ему было в беседах с ребенком?

Нередко я видел Брамса и в домашней обстановке. Мандычевский был знаком с большинством тех венских семей, для которых было естественной внутренней потребностью слушать дома хорошую музыку. Как секретарь Брамса он сопровождал его повсюду. А как мой учитель он способствовал моему развитию, не только приглашая меня участвовать в воскресных прогулках, но и знакомя с любителями музыки (их близость с Брамсом служила предметом величайшей их гордости). В одном из таких домов раз или два в неделю собирался любительский хор. Дирижировал им Мандычевский, а солисткой была хозяйка; в молодости она славилась как певица. Меня просили аккомпанировать этому хору, иногда в четыре руки с одним из сыновей хозяйки, почти моим ровесником. (Его звали Эрих фон Хорнбостель. Известный впоследствии психолог, он умер несколько лет назад в Нью-Йорке еще совсем молодым.) Иногда эти собрания посещал Брамс. В свои последние годы он много времени проводил в доме любителя музыки по фамилии Конрад. У него было три дочери приблизительно моего возраста. Мандычевский представил меня Конрадам не только как молодого музыканта, но и как возможного товарища по играм или компаньона для девочек. Зимой, как правило, дневные воскресные собрания у Конрадов были посвящены исполнению камерной музыки. Конечно, музыку слушали и в будни, как вообще было принято в этом кругу, но именно воскресенье для всех (и исполнителей и слушателей) было временем отдыха и развлечения — для профессиональных музыкантов и любителей, хозяина-коммерсанта и его дочерей, свободных от школы. Нередко меня приглашали участвовать в таких концертах, и моя постоянная любовь к камерной музыке несомненно коренится в этих ранних впечатлениях.

Как я уже говорил, на встречах у Конрадов часто присутствовал Брамс. Обычно он сидел в библиотеке, отстоящей на несколько комнат от музыкального зала. Все двери в анфиладе были распахнуты, так что при желании Брамс мог прекрасно все слышать. Но слушал

ли он действительно, я не знаю. Тридцать или сорок лет спустя я как-то прочел, что он, конечно, слушал и, более того, восхищался моей игрой. Этот рассказ все еще имеет хождение. Мне неизвестен его автор, но хочу вас уверить, что это не я. Достоверность многих таких историй (не только в моем случае) сомнительна. Сам я никогда ничего подобного не сочиняю и не предлагаю ни для рекламных, ни для иных целей. Этим занимаются другие. Когда организаторы концертов просят меня о чем-то в таком роде, я советую им обратиться к справочным изданиям и выбрать оттуда все, что им понравится. Надо признать, что такой образ действий связан с некоторым риском. Как-то в прошлом году, возвращаясь после концерта домой, я нащупал в кармане программку. Я решил поинтересоваться, насколько аннотация соответствует моему представлению о произведениях, которые я исполнял. Соответствие оказалось далеко не полным, но не это меня удивило — такое случалось и раньше. Меня поразила приведенная там моя краткая биография. Помимо всего прочего в ней говорилось, что на моем первом концерте присутствовал Брамс и был так потрясен, что стал моим близким другом. Может быть, я когда-нибудь прочту, что играл в бильярд с Моцартом?

Вена моего детства была разделена на два враждебных лагеря: на вагнерианцев и брамсианцев, которые и до сих пор еще не до конца примирились между собой. Вагнер был тогда более популярным героем. Его творчество, состоящее в основном из опер, давало слушателю больше, чем могла предложить чистая музыка. Опера, как вы знаете, искусство зрелищное, передаваемое через слово, которое не произносится, как в театральной пьесе, а поется. Таким образом, язык выполняет не только свою непосредственную задачу, но является и музыкой, и эта музыка поддерживается, усиливается, дополняется и организуется обычной бестекстовой музыкой, функция которой состоит в создании атмосферы, требуемой действием. Невозможно определить, на какие из многочисленных элементов оперы средний слушатель реагирует больше всего.

Опера — это и театр и музыка, или, если угодно, наоборот, поэтому она для многих более привлекательна, чем чистая музыка. Пантомима и прежде всего балет, с их преимущественно телесными аспектами и с большим удельным весом танцевальной техники (которую не так уж трудно оценить), представляются еще более при-

влекательными для массового зрителя. Музыка — это движение. Под любую музыку можно ходить, прыгать, подкрадываться, одним словом — «танцевать». Дети этим и занимаются, когда им разрешают. Та категория музыки, которая считается «танцевальной», является, по общему признанию, служебной. Вы можете к ней прислушиваться или нет, можете воспринимать ее просто как шум, а иногда и вовсе не замечать.

Оперы не пригодны для домашнего употребления. Они принадлежат к общественным явлениям. Брамс писал только «автономную» музыку, в том числе песни, хоровые произведения; у него нет ничего, связанного со зримым действием. Большинство его произведений удобны для исполнения в домашних условиях. Поэтому он был кумиром более замкнутых, изысканных и индивидуалистски ориентированных слоев. Вагнер же отвечал чаяниям тех, кто стремился избежать «простоты». Его царство богов и легенд, стилизованного благородства и стилизованной подлости поднимало зрителя над уровнем серой повседневности. В то время, я полагаю, у Брамса и Вагнера было не больше общего, чем у всех других музыкантов. Сегодня же они оба кажутся мне в музыке почти что братьями. Их объединяет романтический пессимизм, романтическая чувственность и сентиментальность. Некоторые родственные элементы имеются и в их композиторской технике.

Чрезвычайно интересный вопрос: в чем же состоит существенное различие между ними? Я могу только в нескольких словах наметить, где лично я вижу эту разницу. Оба они ставили перед собой задачу преодоления пессимизма и тенденций упадка в Европе XIX века; оба боролись за позитивные, трансцендентальные и всеохватывающие результаты — так же, как их более счастливые предшественники, жившие в эпоху, когда еще сохранялась классическая цельность. Вагнер шел к решению этой задачи от символизма и мистики, обращаясь к примерам отдаленных исторических событий. Любой из его героев избегает действия. Даже в его единственном реалистическом произведении — «Мейстерзингерах» — Ганс Сакс смиряется, а Вальтер фон Штольцинг из трубадура становится добродетельным супругом. Произведения Вагнера стали прославлением отречения. В них отсутствует развитие. Хотя музыка в действительности не может быть ни описательной, ни целенаправленной,

ни отрицающей, — поразительно, до какой степени Вагнеру удалось создать иллюзию того, что все это возможно.

Брамс, будучи на двадцать лет моложе, был скромнее. Его больше интересовали природа, люди, профессиональные достоинства. Он писал *просто музыку* с равными легкостью и тщанием. Он не нуждался ни в программности, ни в идеологии. Он «питался» тем, что шло из постоянного, вечного источника. Пыл и богатство его ранних сочинений и великолепная уравновешенность более поздних никогда не претендовали на то, чтобы быть чем-то большим, чем музыка. По облику и по экспрессии его творчество часто сближалось с творчеством Вагнера, но по намерениям — никогда.

Я считаю Вагнера большим гением, чем Брамс. Вагнер пытался решить новые задачи, выразить в музыке грандиозные видения. Тем не менее, Брамс, с его внетеатральными и менее претенциозными произведениями, мне ближе. Как видите, это вполне возможно: признавать великое и восхвалять его, но, тем не менее, любить то, что может быть не столь великим. Есть ведь и иные оценочные критерии, кроме «нравится — не нравится».

В детстве я мало общался с другими детьми. Я почти не играл в детские игры и не помню, чтобы у меня были какие-нибудь игрушки. Говорят, такой ребенок быстро — слишком быстро — становится стариком. Так это или нет, но в моем случае это пессимистическое предсказание не оправдалось.

Лишь после тридцати лет у меня стали возникать контакты с людьми моего возраста. В молодости меня всегда тянуло к старшим, а сейчас, в шестьдесят три, наоборот — привлекает молодежь. К сожалению, юность в наши дни не слишком стремится к общению с людьми старшего поколения. В прежние времена, помню, это было совсем не так. Может быть, именно изменение ориентации у молодежи заставляет сегодня пожилых прибегать к различным ухищрениям, чтобы казаться моложе.

Здесь передо мной лежит небольшой и далеко не полный список вещей, которых не было во время моего детства или которые тогда только появились. Хотя он и не полон, но кажется мне весьма впечатляющим. Итак:

Электричество — было очень редко.

Телефон — очень редко.

Лифт — почти не встречался.

Газ — даже он был редкостью.

Холодильники — о них и мысли не было.

Стационарная ванна — почти неизвестна.

Центральное отопление — отсутствовало.

Пылесосы — не было.

Безопасные бритвы — не было.

Алюминий — не было.

Консервы — только домашние, в стеклянных банках. Никаких жестянок, кроме сардин.

Хлеб фабричного изготовления — только появлялся.

Рентген — не было.

Готовая одежда — не было.

Искусственный шелк — не было.

Бумажные пеленки — не было.

Автомобили — не было.

Граммофоны — не было.

Радио — не было.

Пишущие машинки — не было.

Метро — не было.

Универсальные магазины — только появлялись.

Не было также кино, небоскребов, фотографий в газетах, аэропланов, подводных лодок. Не было и спорта в таких масштабах, как сейчас, не было оплаты по чекам и многого другого. Даже некоторых болезней не было, или они иначе назывались. Я помню, как впервые появилось слово «грипп». Оно звучало очень серьезно и пугающе. Наука и техника не были тогда объектами всеобщего поклонения, как сейчас, и не являлись главной темой разговоров. В этой области действовали, конечно, выдающиеся люди, но из широкой публики мало кто был сведущ в подобных вопросах и обсуждал их. Неизвестными оставались психоанализ, теория относительности, расщепление атома и т.д. Но, возможно, все это уже витало в воздухе и способствовало тому пораженческому настроению венцев, о котором я несколько раз упоминал.

Если вы меня спросите, было ли тогдашнее общество безо всех этих товаров, услуг, научных достижений более счастливо, чем се-

годня, я, пожалуй, не найду ответа. Однако я считаю вероятным, что чем больше овладевают человеком соблазн или склонность к материальным благам, владению и наслаждению ими, тем менее становится он способным к общению в духовном плане. Машины освободили человека от тяжелого физического труда. Теоретически у него теперь больше свободного времени, чем раньше. Но беда в том, что это свободное время человек вынужден посвящать как раз тому, что производят машины. Иначе они будут простаивать. Не ради ли машин мы предпочитаем ускорение тому досугу, которым теперь можем обладать? Вы видите, в какое замешательство меня приводят непростые взаимоотношения между человеком и созданными им машинами. Может быть, в этом их месть — держать нас в занятости, даже когда мы свободны, — за то, что мы переложили на них тяжелый труд?

Подлинного счастья люди смогут достичь, быть может, только тогда, когда максимально будут востребованы их внутренние достоинства и высшие способности, а их возможности как потребителей абсолютно ненужных, излишних вещей и мнимых удовольствий, убивающих время и мысли, — напротив, не будут в цене. В пору моей юности удовольствия еще были связаны с активной деятельностью. Не было такого количества театров, как сейчас, и нельзя было сидеть перед граммофоном или радио — их тоже не было. Приходилось оставаться дома и чем-то заниматься. Однако изменения наступали стремительно. Никогда не забуду одно из первых впечатлений, связанных с этим. В 1894 году мы вместе с моей мамой отправились в торговый центр Вены, чтобы полюбоваться, как и большая часть всех горожан и жителей венских окрестностей, на образцы фабричной обуви, выставленные в витрине. Обувь была привезена из Штатов, и в Австрии такую никто еще не видел. По правде говоря, толпа поразила меня больше, чем сама обувь, которая была похожа на обычную и, может быть, только была не столь изящна, как продававшаяся у хороших мастеров. К моему удивлению, и цена ее была практически такой же.

Кажется, годом позже я увидел фургон с надписью крупными буквами: «Хлебный завод». Он произвел на меня гораздо большее впечатление, чем фабричная обувь, возможно из-за того, что я не мог взять в толк, почему нельзя печь хлеб обычным образом, — я ни-

когда не слышал, чтобы кому-то не хватило хлеба. Может быть, к двухтысячному году обувные мастера и булочники снова вернутся — вам так не кажется? Я в это верю. Возможно, в этом будет единственный выход, и человечество с облегчением избавится от некоторых из забот, им самим созданных.

В тот поздний час «домашней» культуры в Вене жили Брамс, Брукнер, Гуго Вольф, молодой Густав Малер. То был последний расцвет... К слову сказать, Вена не по праву пользуется репутацией музыкальной Мекки Европы. Просто в течение 150 лет (или даже меньше) она представляла собой наиболее выгодный рынок для музыкантов. Аристократия еще обладала своими традиционными функциями, она чувствовала себя защищенной (в противоположность деловым людям) и не имела никаких проблем в соблюдении обязанностей, налагаемых ее положением. К этим обязанностям относилась также, как вам известно, и поддержка искусства; при этом понимание его или любовь к нему были необязательны. Любовь и понимание, к сожалению, не входят в правила игры.

В течение этих 150 лет расцвета, на три десятилетия прерванного затишьем, наставшим после лихорадки наполеоновских войн, Вена, так же как Прага, а позже — Будапешт, не имела серьезных конкурентов. Париж, Лондон, крупные города Германии располагали достаточно оживленной музыкальной культурой, но рядом с Веной они казались лишенными блеска.

Я не читаю курс истории. Мои очевидно схематические пояснения должны только дать вам понять, что временное ведущее положение Австрии в музыкальном мире возникло отнюдь не на ее почве и не из ее «души». То была не ее заслуга, а лишь удачно сложившиеся обстоятельства, которые за прошедшее время успели переместиться в Берлин, Лондон и Нью-Йорк. В будущем такие обстоятельства могут реализоваться в совершенно неожиданных местах, или, что было бы лучше, существовать повсюду и постоянно. Музыканты могли бы тогда оставаться дома или отправиться в любое другое место по их желанию. А при тех условиях такому молодому человеку, как Бетховен, приходилось покидать свой родной город для того, чтобы сделать карьеру. Люди, оценившие его способности, как, например, граф Вальдштейн, давали ему совет: «Вы же не останетесь

на всю жизнь в этой ужасной провинции, где у вас нет совершенно никаких перспектив. Переезжайте в Вену, там вас вдохновит разнообразие народной музыки — венгерской, чешской, польской, итальянской и т.д. Хотя люди разговаривают там на разных языках, но музыку они понимают все».

Однако и Моцарт, и Бетховен, и Шуберт — если говорить только о самых великих — получили в Вене очень плохой прием. Они были, так сказать, первыми независимыми композиторами. Их творения, смелые и трансцендентные, глубокие и выразительные, натолкнулись со стороны большинства их сверстников, коллег и меценатов на такую же враждебность, на которую осуждена была вся подобная музыка с тех пор, как она стала автономной. Все необычное в этой области было и остается неудобоприемлемым. Моцарта похоронили в могиле для бедных. Бетховена, хоть он и считался международно признанным, значительным композитором, временами обходили и почти забывали. Шуберт, на которого смотрели как на многообещающий талант, умер в бедности. Пассивность, зависть, материальные соображения продолжали этот поход против необычного и выдающегося.

Вы все, конечно, читали биографии этих гениальных музыкантов. Тем не менее, я хочу представить вам некоторые примеры музыкальных оценок, царивших тогда в Вене.

Вследствие лихорадки, возникшей вокруг Россини, Бетховен оказался почти забыт. Когда он заболел, Лондонское филармоническое общество вынуждено было прислать деньги, с тем чтобы он мог купить себе лекарства и оплатить услуги врача. Трудности, связанные с подготовкой премьеры Девятой симфонии, были почти непреодолимыми. «Missa Solemnis», насколько мне известно, была впервые исполнена в Санкт-Петербурге, силами частного хора и оркестра князя Голицына в его доме, и только много позже исполнена в Германии и в Вене.

Когда умер Шуберт, его наследство, вместе с рукописями, было оценено в несколько флоринов, я подчеркиваю — *всё* его наследие, включая рукописи. Никого это не волновало. Я слышал в Вене рассказы (в правдивости которых не сомневаюсь) о том, как в шубертовские автографы бакалейщики заворачивали сыры. Это напоминает продажу с рук рукописей Бранденбургских концертов Баха за

цену, несколько превышавшую один талер, но, правда, это случилось не в Вене. В 1830-х годах Шуман отправился в Вену на розыски шубертовской симфонии, о существовании которой он знал только по слухам. К счастью, он ее нашел. И это оказалась Большая симфония C-dur.

Да, все это ужасно, но может отчасти и утешить нас, живущих в совершенно других условиях, когда мы постоянно слышим о том, насколько в делах искусства мы уступаем прошлому. Не следует, однако, думать, что несомненный прогресс, достигнутый в некоторых областях, дает преимущества нашему времени. Оно породило новые, возможно еще более серьезные проблемы.

Для того чтобы получить достаточно полную картину Вены, которая, как я уже сказал, управляла богатствами, созданными напряженным трудом ее провинций (по сути дела, почти колоний), следовало бы познакомиться с писателями начала XIX столетия. Например, с замечательным поэтом Фр. Грильпарцером, современником Шуберта и Бетховена. Он сочинил надгробную речь на похоронах Бетховена — трогательные, исполненные высокого благородства слова. Грильпарцер был государственным чиновником. Надо сказать, что чиновники в Австрии всегда были недовольны, вероятно потому, что у них не было достаточно работы. Принято было разделять одну должность на четырех человек, представлявших четыре (из четырнадцати) наиболее влиятельные национальности империи*. Таким образом было легче подавить недовольство и оппозицию. Конечно, на всех четверых работы не хватало. Еще сравнительно недавно в Вене, в австрийских учреждениях, не было пишущих машинок — ведь в противном случае работа выполнялась бы слишком быстро. Если кто-нибудь хотел открыть магазинчик или лавочку, ему было необходимо получить официальное разрешение, каковое он мог приобрести, лишь доказав, что его товар имеет достаточный спрос. Кто знает, может быть, и мы будем вынуждены перейти к такому патриархальному ограничению конкуренции.

Постепенный закат Австрии начался, вероятно, еще в 1700 году, когда Пруссия включилась в борьбу за гегемонию в Европе. Сегодняшняя Австрия — это только одна из областей, только имя по срав-

* Очевидно, имеются в виду немцы, чехи, венгры и поляки.

нению с тем, чем она была когда-то. Это не настоящая Австрия, которой являлась австро-венгерская монархия. То, что осталось после Первой мировой войны, это калека, который уже не может ни жить, ни умереть.

Я пытаюсь передать вам свои сохранившиеся впечатления о той элегантной, волшебной, расточительной Австрии, какой она была во времена моего детства. О легкомысленном и болтливом пораженчестве и о великих музыкантах, живших в атмосфере этого пораженчества и упадка. Я не был, повторяю, особенно счастлив даже подростком, хотя все у меня было хорошо. Мне чрезвычайно повезло не только с поддержкой тех трех семей, о которых я уже говорил (причем я их никогда не видел, а они меня никогда не слышали), но и с тем, что, будучи учеником Лешетицкого и Мандычевского, я оказался причастен к двум различным музыкальным сферам. Лешетицкий познакомил меня с Антоном Рубинштейном, представлявшим виртуозную традицию, Мандычевский ввел меня в кружок Брамса.

Антон Рубинштейн, чей впечатляющий облик я прекрасно помню, отнюдь не казался таким простым и непринужденным, как Брамс. Он выглядел как мировая знаменитость и вел себя соответствующим образом, хотя в этом не было ничего показного. Со мной он был очень ласков. В доме Альберта Гутмана, торговца нотами, издателя и импресарио, и у Лешетицкого Рубинштейн, играя в карты, усаживал меня на колени. Его игру я слышал только однажды. Это было его собственное сочинение. По-видимому, весь эпизод не произвел на меня сильного впечатления, так как никогда не вспоминался мне впоследствии. Я слышал и игру Брамса — фортепианную партию соль-минорного квартета. Это исполнение глубоко затронуло меня, и я помню его до сих пор. Конечно, меня захватила и потрясла великая музыка, но воодушевление и замечательная свобода его исполнения также запечатлелись в моей памяти. Это был подлинно высокий стиль.

В 1893 году, когда мне было одиннадцать лет, вышел из печати 119-й опус Брамса: три интермеццо и рапсодия для фортепиано. Поскольку Лешетицкий разрешил мне принести на урок пьесы по собственному выбору, я достал эти новые сочинения, выучил их и пришел с ними на урок. На нотах еще, можно сказать, краска не обсохла.

Лешетицкий пришел в ярость. Никогда не забуду, как глубоко это меня травмировало. Он сделал пародию из первой пьесы, опро-щая и вульгаризируя ее. Он расходился все больше и больше и, дол-жно быть, убедил себя в нелепейшей идее, что я, одиннадцатилет-ний ученик, злонамеренно выбрал эту музыку, чтобы раскритико-вать и высмеять его, его — высокочтимого и внушающего страх маэстро! Можете себе представить, насколько я был испуган и по-давлен этим взрывом. Наконец он отправил меня домой, и только через три месяца я был вновь допущен к занятиям. В конце концов кто-то убедил Лешетицкого в абсурдности его подозрений и в моей полнейшей невинности. После этого он даже поощрял меня иг-рать Брамса — сколько угодно — и, хотя сохранял свою строгость, никогда больше не был так резок со мной. Кстати, вам может пока-заться небезынтересным, что никто из моих учителей музыки не брал с меня плату за уроки. Как-то само собой разумелось, что они учат меня бесплатно, и речь об этом никогда не заходила.

Когда мы приехали в Вену, у меня был учитель и по общеобразо-вательным предметам, но я не запомнил ни его, ни чему и по каким учебникам он меня учил. Когда мне исполнилось десять лет, кто-то сказал моей матери, что надо отдать меня в обычную школу — иначе у меня впоследствии могут быть трудности. Напуганная этим, она так и сделала. Меня записали в среднюю школу. Каким-то образом я сдал экзамены и был принят. Помню само здание школы, классную комнату и одного из учителей — даже его имя. Он был очень добр. Я посещал эту школу в продолжение четырех или пяти месяцев и по-лучил неплохие отзывы. Только в математике я, похоже, совсем про-валился. Нас обучали латыни, но слишком мало, чтобы это могло иметь какую-то практическую пользу. По прошествии этих месяцев меня забрали из школы, которая оказалась, таким образом, первой и последней в моей жизни. Впоследствии чиновники никогда не об-ращали внимания на данный недостаток моей биографии и не бес-покоили меня по этому поводу.

Мои воспоминания, связанные с этой попыткой получить обыч-ное образование, весьма смутны и туманны; не помню, нравилась ли мне школа или была неприятна. С другими мальчиками я не общал-ся; друзей в школе у меня не было, потому что дружил я с учениками Лешетицкого, бывшими значительно старше меня. Единственным

моим другом-сверстником была ученица Лешетицкого — необыкновенно очаровательная и талантливая девочка. Не будучи еврейкой, она все же уехала в Америку, когда Гитлер занял Вену, и перемены этой не вынесла. Сюда она приехала уже не вполне здоровой и несколько лет назад умерла в Бостоне. Она была замечательно тонким художником, но ее публичная карьера не достигла сколько-нибудь широкого размаха. Ее исполнение отличалось нежностью, чистотой, задушевностью.

Моим соперником в классе Лешетицкого был юноша на три или четыре года старше меня. Ему Лешетицкий мог сказать: «Ты никогда не будешь музыкантом, ты — пианист». Звали его Марк Гамбург*. Он действительно обладал стихийным пианистическим дарованием. Его несравненные громopodobные октавы звучали с подлинным огнем и отнюдь не механистично. Он сделал успешную карьеру и стал очень популярным виртуозом. Его стиль подходил для молодого человека. Но если, делаясь старше, человек остается таким же, как в молодости, то результат парадоксальным образом кажется уже не юношеским, а старомодным.

Осип Габрилович** и Игнац Фридман*** были моими соучениками у Лешетицкого, хотя они появились у него на несколько лет позже меня. Я был знаком и с дочерьми Самуэля Клеменса (Марка Твена) — Кларой и ее сестрой. Позже Клара вышла замуж за Габриловича. Я отчетливо помню несколько чаепитий в апартаментах Марка Твена, занимаемых им в венском «Метрополе». Его внешний вид производил незабываемое впечатление. Не помню, чтобы он когда-нибудь сказал мне хоть слово.

Сочинять я начал тогда же, когда и играть на фортепиано. Мои занятия с Мандычевским не пошли дальше начальных элементов контрапункта. Музыкальную форму и оркестровку я никогда не изучал с педагогом. Единственное, чему я в жизни действительно учился, — это фортепианная игра. После года занятий с мадам Есиповой и, временами, получал инструкции от других ассистентов Лешетиц-

* Гамбург Марк (1879 — 1960) — английский пианист русского происхождения.

** Габрилович Осип (1878 — 1936) — русский пианист и дирижер.

*** Фридман Игнац (1882 — 1948) — польский пианист.

кого — пяти или шести из них. Они сильно отличались друг от друга по своим пианистическим приемам и были отнюдь не единодушны в подходе к музыке. Каждый, конечно, считал свой подход подлинным методом Лешетицкого. Некоторые даже опубликовали книги об этом. Если бы учащийся прочел все такие книги, то в голове у него была бы полная путаница на этот счет.

Чему я сам научился у Лешетицкого, мне трудно описать или оценить. Ему удавалось высвободить жизненную силу, порыв и чувство прекрасного, которые скрыты в ученике, и он не допускал никаких искажений, отклонений от того, что он ощущал как естественную выразительность. Как видите, беззаветная преданность, серьезность, забота и честность вполне совместимы с таким типом виртуоза, который он собой представлял. Почему сегодня мы имеем, в общем, менее лестное мнение о виртуозах — это проблема, над которой я советую вам серьезно подумать.

Ограниченность Лешетицкого проявлялась в его относительно равнодушии или неприятии такой музыки, в которой *личное* оказывалось лишь частью *всеобщего*. Например, он редко обращался к позднему творчеству Бетховена и не проявлял к нему особой любви или интереса. Чем больше сияния излучает сама музыка, тем меньше славы достается исполнителю. Именно такой превосходящей человека музыки инстинктивно избегал Лешетицкий.

На протяжении всего периода моего обучения в Вене, этом наиболее музыкальном городе мира, находясь среди музыкантов, я ни разу не слышал о существовании двадцати восьми концертов Моцарта, о бетховенской сонате op. 106, его Вариациях на тему Дябелли, о Гольдберг-вариациях Баха и т.п. Соль-мажорный концерт Бетховена среди музыкантов считался обычно «дамским» концертом. Едва ли кто-нибудь из великих пианистов исполнял его. Доминантный концерт играли только на младших курсах консерваторий, до-мажорный — только дебютанты. Си-бемоль-мажорный концерт просто был неизвестен. Множество песен Шуберта и опер Верди считались столь банальными, что каждый претендовавший на понимание музыки «уронил» бы себя, если бы признался в любви к ним. Фортепианные экспромты Шуберта расценивались как развлечение для гувернанток. Некоторые из его прекраснейших песен распространились в предместьях и были аранжированы для мужского хора.

За это время мы достигли, конечно, гигантского прогресса. Отрывки из классической музыки — репертуар шарманщиков — проникли и в оперетту, и в кино: зримо воплощенные биографии гениев украшены таким количеством их произведений, которое шарманщику и не снилось. И еще не забудьте про музыкальные автоматы.

Глава 3

Моя мать и сестры покинули Вену в 1892 или 1893 году — не помню точно. Они поехали в более чистый из тех городов-близняшек, рядом с которыми лежал мой родной Липник, — к нашему отцу, поскольку его удерживали там дела. Меня поручили каким-то незнакомцам, у которых я и жил как постоялец. Через три года моя семья в полном составе вернулась в Вену. Отец там и умер в 1927 году, а мать в 1942 году забрали нацисты, и больше я о ней никогда не слышал. Сестры эмигрировали в Соединенные Штаты.

За те три года, что я провел в Вене, у меня было две разных квартиры. Одна — очень удобная, респектабельная, но и непривлекательная, другая — шумная и оживленная. Во второй семье было три сына, все трое старше меня. Сыновья учились в университете. В свободное время они либо устраивали поединки на саблях в прихожей, либо состязания по выпивке в столовой. В последнем случае задача состояла в том, чтобы выпить большую кружку пива, не переводя дыхания. Это было мое первое знакомство со студенческой жизнью.

Когда я жил в первой квартире, с довольно скучными хозяевами, у меня был частный учитель, которого я недолюбливал. Наверное, потому, что он был слишком уступчивым. Это был студент-медик, очень эрудированный и педантичный и очень интересовавшийся музыкой. Когда я его встретил спустя много лет, он уже был крупным чиновником в городской управе и отвечал за культурное обеспечение рабочих. Мой следующий учитель (он же и последний, поскольку после того, как мне исполнилось 14 лет, занятия по общеобразовательным предметам у меня закончились) был одним из тех задиристых студентов, живших в моей второй квартире. Он

тоже изучал медицину. Помнится, я немногое усвоил — что от ученого, что от дуэлянта. Наверное, они прилагали много стараний, и если результаты учения оказались скромными, то по моей собственной вине.

До тринадцати лет я занимался, как уже говорил, не только с Лешетицким, но и с его ассистентами. Считалось, что я должен работать за роялем не менее трех часов в день. Сейчас я понимаю, что это было умеренное требование. В наши дни студенты должны проводить за инструментом по крайней мере шесть часов ежедневно. Я же большей частью и своих трех не выдерживал. Что же я делал все оставшееся время? У меня было четыре педагога — два по фортепиано, наставник по общеобразовательным предметам и учитель по теории музыки. На музыкальные занятия я ходил обычно пешком — так было дешевле, да и трамвай я не любил. К тому же мне очень нравилось (и до сих пор нравится) гулять. Вот я и гулял, даже если это отнимало несколько часов — заметную часть моего времени.

Иногда я посещал Императорскую оперу или Императорский драматический театр, на что уходило, как правило, часов восемь. Я приходил туда к трем и до семи часов стоял в очереди, пока не раскрывались ворота. Тогда я стремглав взлетал по четырём лестничным пролетам, чтобы одним из первых захватить место на галерке. В самой очереди можно было хорошо провести время. У всех были с собой бутерброды; оживленные разговоры, посвященные то сплетням и анекдотам, то разным серьезным проблемам, невозмутимо текли, не прерываясь ни на минуту. Конечно, там было много музыкантов, в основном молодых. Среди них часто можно было увидеть стремительно взбегавшего по лестницам Арнольда Шенберга. Более пожилые, конечно, не могли угнаться за нами. С галерки было не очень хорошо видно и слышно, но все же впоследствии я редко получал такое удовольствие от спектаклей, как тогда. Таков был еще один мой способ проводить время.

Я уже говорил, что у меня не было контактов с другими детьми. Мне почти никогда не дарили подарков. Но, пожалуйста, не жалейте меня. Я имел вполне довольный и упитанный вид, как и сейчас, и работал с ленцой. Мне кажется, что я принадлежу к породе лентяев. Я и сейчас еще ленив, хотя часто пытался перебороть свою лень; иногда я просто ненавижу быть ленивым; но, в конце концов, я при-

мирился с этим врожденным дефектом и утешаю себя, быть может, иллюзорной верой в то, что он, этот дефект, помогает быть мне более живым и активным — *алертным* — в промежутках между «медитациями» (если прибегнуть к подобному эвфемизму.) Без регулярных занятий, без способности к систематической работе, но с живым восприятием и пытливым мышлением можно легко примириться с инертностью. При этом мне приходит на ум утешительный афоризм Ницше: «Безделье — начало любой философии. Неужели философствование является пороком?»* Здесь, как вы понимаете, чувствуется иронический намек на известную пословицу: «Лень — мать всех пороков». Но мне кажется, что ни этот афоризм, ни пословица не выражают всей правды. Тем не менее, я предпочитаю версию Ницше. Она мне больше льстит. И в связи с этим я бы предложил ввести в употребление слово *алертность*.

Последний расцвет блеска и очарования Вены сопровождался внешним оживлением как в интеллектуальной сфере, так и в других областях деятельности. Но всей этой активности не хватало подлинной силы, серьезности и искренности. В лучшем случае в ней ярко проявились многочисленные грани венского, столь тщательно лелеемого декаданса. Это была судьба, а не вина, и венцы ее предчувствовали.

На пороге нового столетия город в течение нескольких лет управлялся антисемитским руководством. Бургомистр, доктор Карл Люгер был бесспорным предводителем антиеврейского движения. По сравнению с недавними событиями люгеровский антисемитизм выглядит безобидно, но тогда он казался совершенно диким. На себе я его практически не испытал и почти не сталкивался с последствиями этого отвратительного режима, если не считать того, что на долгое время сохранил боязнь темных и пустынных улиц. Воодушевленные Люгером шовинистически настроенные молодчики со спортивным азартом и с веселой жестокостью задирали и лупили ребятишек, в которых они подозревали евреев. Мне досталось лишь однажды, но

* Шнабель цитирует неточно. У Ницше: «Праздность есть мать всей психологии. Как? разве психология — порок?» (Ф. Ницше. Сумерки идолов или как философствуют молотом // Соч. в 2-х томах. М., 1990. Т. 2. С. 558).

я не уверен, что причиной этой атаки явился национализм, — возможно, это были просто пьяные парни. Хотя мое детство, в общем, ничем не было омрачено, в те дни я узнал, что такое страх.

Я был совершенно независим и располагал своим временем как заблагорассудится. Поскольку я не посещал школу, плохие результаты моих занятий не влекли за собой никаких последствий. Кроме единственных вступительных, я никогда не сдавал никаких экзаменов и поэтому был избавлен от позора провалов. Правда, и официальных похвал я тоже был лишен.

Мне не приходилось жить по расписанию, даже мои уроки музыки были нерегулярны. Приходя к Лешетицкому в назначенное время, я, как правило, еще часа два ждал начала урока. Сами занятия продолжались тоже часа два, и таким образом значительная часть моего дня оказывалась занятой. Но даже после всего этого оставалось свободное время — на что оно уходило, право, не знаю.

Мало-помалу я знакомился все с новыми людьми — чудесными людьми, и всю жизнь судьба сводила меня именно с такими замечательными личностями и семьями — как в случайных встречах, так и в длительных знакомствах. Это были люди среднего достатка, очень культурные. Они ориентировались на духовные ценности и проявляли интерес ко всем достижениям человеческой мысли, но в газетах о них не писали: за редким исключением, они находились вне сферы общественного внимания. Что касается популярных личностей, баловней моды, то кто кого избегал — я их или они меня — вопрос остается открытым.

Все эти близкие мне люди принимали меня как члена семьи и всегда приглашали на сборища взрослых. У некоторых из них были дети моего возраста, которые явно меня ненавидели, имея к тому достаточные основания. Когда я приходил на званый обед, устраиваемый их родителями, им уже было пора ложиться спать или готовить уроки к завтрашней школе. Естественно, они ревниво переживали это, но что я мог поделать? Однажды произошла весьма неловкая сцена, спровоцированная такими чувствами. Мальчик, мой сверстник, был представлен перед обедом гостям. Ему разрешили пожать всем руки, что он и сделал чрезвычайно вежливо. На следующее утро он должен был идти в школу. Ему дали мороженого, но это было все, что ему позволили отведать из предстоящего роскош-

ного обеда. После того как он попрощался со всеми, он подскочил ко мне, стоявшему рядом с открытой дверью в столовую, закатил мне звонкую оплеуху и мгновенно исчез. Это было сделано с явной бравадой и спланировано заранее. Я, конечно, постарался сохранить полнейшее спокойствие и равнодушие, делая вид, что ничего не произошло. До сих пор помню все это. Много лет спустя, когда его родители уже умерли, этот мальчик, который таким образом отомстил мне, встретил меня очень дружелюбно. Теперь мы были равны, и старого повода для враждебности не осталось.

Мне посчастливилось в то время познакомиться с многообещающими молодыми литераторами и художниками, а также и с теми, кто уже занял определенное положение. Страстные дебаты между «консерваторами» и «прогрессистами» были тогда в моде, хотя страсть эта была не очень убедительной и, может быть, не очень естественной — она казалась несколько наигранной. Венцы воспламенялись не от предмета спора, но от собственного энтузиазма. Даже малейшая «трезвость» портила им настроение.

Я вспоминаю двух известных тогда архитекторов, резко критиковавшихся за их поход против «красивости»; они стали зачинателями многого из того, что сейчас является уже общепринятым. Вспоминаются мне и некоторые художники, дизайнеры, скульпторы, покинувшие лагерь традиционалистов и образовавшие группу «Венский сецессион»*. Плакат, который они подготовили для своей первой выставки, весьма приятный и безобидный, вызвал бурю возмущения. Весь город ополчился на них, как будто его оскорбили. Такой же крик возмущения поднялся после возведения роскошного, хорошо продуманного по своим пропорциям здания, которое было спроектировано одним из этих архитекторов-новаторов. Глас народа потребовал немедленно его снести. 20 лет спустя это здание показывали с гордостью, как свидетельство венского духа**.

* Группа «Венский сецессион» возникла в 1897 г. Ее основателями были декоратор и архитектор Й.-М. Ольбрих, скульптор К. Мозер, архитекторы Й. Хоффман и О. Вагнер, первым президентом — художник Г. Климт.

** Вероятно, речь идет о здании «Сецессиона», возведенном в 1898 г. по проекту Й.-М. Ольбриха.

Карл Краус, острый на язык памфлетист из еженедельника «Факел», большинство статей для которого он писал сам, с чисто савонароловским пылом обличал то, что он считал моральной и духовной деградацией Вены. Он имел сильное влияние на талантливых молодых людей, но те условия, которые он пытался сокрушить своими статьями, оставались ему неподвластны.

Ощущение упадка было настолько всесильно, что даже выдающиеся умы стали сомневаться в искренности собственных мотивов и весомости тех ценностей, в которые они верили. Люди искали разные выходы, и один из них заключался в том, что они называли примитивизмом. Поскольку им самим не было дано стать примитивными и простыми, они обратились к детям и к так называемым «дикарям». Здесь, по крайней мере, искренность не подлежала сомнению. Таково мое личное объяснение весьма внезапной вспышки интереса к экзотическому после эзотерического, увлечения первобытным после поклонения рафинированному. Возможно, то была лишь промежуточная стадия на пути от декаданса — через увлечение природным — к тому, что можно условно назвать «Голливудом». Култ ребенка приводил к установлению его новой экономической роли — роли важного потребителя. Ведь, в конце концов, бэби — просто идеальный потребитель: что он видит, того и хочет.

Непосредственно перед поворотом к примитивизму и молодежь и старики без конца обсуждали Толстого, Ницше, Достоевского, Ибсена и других современников. Их сочинения были тогда бестселлерами...

Я присутствовал на венских дебютах Элеоноры Дузе*, а также Иветт Гильбер**, хотя мне, пятнадцатилетнему мальчишке, нечего было там делать. Поскольку я не должен был ходить по утрам в школу, я мог присутствовать при полуночных дебатах моих старших друзей до самого конца. Темы касались самого широкого круга вопросов — от позитивизма до оккультизма. И везде ощущался привкус декаданса. Может быть, это и объясняет мой порыв, поддержанный советами друзей, податься «на Запад», в Германию. Жители Вены относи-

* Дузе Элеонора (1859 — 1924) — знаменитая итальянская актриса.

** Гильбер Иветт (1865 — 1944) — французская эстрадная певица и исполнительница народных песен.

лись к немцам с глубоким, хотя и тайным восхищением, но одновременно и со своего рода снисходительным почтением. Немцы воспринимались как сырой, некультурный материал по сравнению с венской элегантностью и воспитанностью, обаятельной — пусть иногда и пустой — любезностью (в высших кругах) и мягким произношением. Тем не менее, мелочный комплекс неполноценности слегка тревожил чувство собственного достоинства венцев.

Позвольте мне коснуться своего личного вклада в венскую культуру, сделанного еще до переезда в Берлин. Я много общался с учениками Лешетицкого, приезжавшими со всех концов света. У меня практически не было конкурентов — и не вследствие какой-то особой подготовленности, но просто потому, что не было больше детей или подростков моего возраста, которые бы делали то же, что и я. Тот соперник, о котором я говорил ранее, был по преимуществу пианистом, а я — музыкантом, и исполняли мы совершенно разный репертуар. Два вундеркинда — о них тоже упоминалось — как-то сошли со сцены.

Тем временем мои родители вернулись в Вену. С ними я жил в течение трех или четырех последних моих лет в этом городе. Я начал также преподавать, что служило небольшой добавкой к стипендии, все еще выплачиваемой моими спонсорами. Ученики мои были все меня старше. Даже Лешетицкий, когда мне было уже 14 лет, иногда посылал ко мне своих студентов на консультацию — не на урок, конечно. Он говорил: «Сходи к Шнабелю и просмотри с ним эту пьесу». Для меня это было почетно и льстило мне, да к тому же и улучшало мое финансовое положение.

Одна из венских семей, с которой я был связан, имела в Берлине родственников, проявлявших большой интерес к искусству. Однажды меня поразили заявлением, что их брат предлагает мне приехать в Берлин и жить у него сколько угодно. Я был очень доволен этим приглашением и принял его с любопытством и надеждой. Единственное мое огорчение заключалось в разлуке со знакомой девушкой — подружкой, как вы их называете.

Весенним днем 1898 года (по-моему, это был май) я сел в поезд, идущий в Берлин. Дорога заняла 16 часов. Когда я приехал, меня никто не встретил. Я нанял пролетку и назвал кучеру данный мне адрес. В это время года улицы в Берлине были очень красивы; вдоль

канала цвели каштаны. Расстояния после Вены казались огромными. (Правда, и лошадь двигалась не очень быстро.) Две вещи изумили меня еще до того, как я успел обменяться хоть парой слов с кем-либо из немцев, не считая, конечно, носильщика и кучера. Прежде всего, на каждом многоквартирном доме висела надпись: *Aufgang nur für Herrschaften*. Это почти непереводаемо. Ближе всего будет: «Лестница только для господ». Впоследствии я обнаружил, что в квартирах победнее таких надписей, само собой разумеется, нет. Однако меня поразил не сам факт, что в доме есть две лестницы, а то, как откровенно они распределялись. Это было так не похоже на непринужденную, ленивую, аристократическую и демократичную Вену. Есть такая вещь, как демократичность аристократии, и в Вене, если человек не слишком много распространялся о своих правах, он мог прекрасно жить. Второй шок я получил еще от одной вывески, на сей раз висевшей на ресторане. Она гласила: *Weinzwang* и означала, что посетители были *обязаны* заказывать вино. Вот такие были два незабываемых впечатления.

Когда мы подъехали к улице, на которой жил брат моих знакомых, выяснилось, что из-за ремонта она закрыта для проезда. У меня было несколько чемоданов, и я в ужасе не знал, что делать. Мне казалось, что те, кто пригласил меня, должны были бы что-то предпринять. В этот момент я увидел подходящую ко мне изящно одетую горничную, которая поинтересовалась, не я ли господин Шнабель. Ее послали на угол встретить меня. Она помогла мне с чемоданами и проводила к месту назначения. Фамилия моего хозяина была Кассирер. Они были очень состоятельны и занимались, насколько я мог судить, торговлей лесом, хотя сами никогда об этом не говорили. Все их дети и внуки впоследствии играли заметную роль в интеллектуальной жизни Германии. Один из сыновей, Эрнст, стал известным философом. Не так давно он умер в Нью-Йорке. Из Гамбурга, где он преподавал в университете, но не мог оставаться там после прихода к власти Гитлера, он переехал в Швецию, в Гетеборг, затем в Англию, в Оксфорд и, наконец, в Соединенные Штаты, где работал в Йельском и Колумбийском университетах. Его двоюродный брат был всемирно известным торговцем картинами и одним из первых и наиболее деятельных покровителей импрессионистов и следующего за ними поколения художников. Человек, который

способствовал восхождению Мане, Сезанна, Ван Гога, Пикассо и других.

Войти в такую семью было для меня чрезвычайно приятно. Пятеро братьев Кассиреров имели множество детей, и я прекрасно проводил время. Меня редко просили играть для них, никаких обязанностей у меня не было, и я бездельничал. Вероятно, мой хозяин, Эдуард Кассирер, не слишком одобрял такое поведение. Мне было уже шестнадцать; я казался себе взрослым, ложился поздно и спал до полудня. Кажется, я даже пытался флиртовать с его дочерью. Так или иначе, однажды я получил от него записку, в которой сообщалось, что моя комната нужна для родственника, только что известившего, что он приезжает в Берлин. Иными словами, меня вежливо выпроваживали. Однако один из братьев хозяина был так возмущен отсутствием чуткости по отношению к молодому таланту, что решил возместить это. Он заявил: «Не беспокойтесь, Шнабель. Поезжайте в любую гостиницу, а я буду все оплачивать». Что ж, я выбрал гостиницу, где поселилась только что приехавшая из Вены юная леди, моя хорошая знакомая. До сих пор не знаю, догадался ли г-н Кассирер, почему я выбрал именно эту гостиницу.

Вы легко можете себе представить, что мое первое пребывание в Берлине было чрезвычайно приятным. Оно также дало толчок и моей карьере. Меня познакомили с некоторыми влиятельными людьми, близкими музыкальному миру. Они укрепили меня в решении приехать следующей зимой в Берлин для концертного дебюта.

Когда я вернулся в Вену, меня встретили, словно я совершил кругосветное путешествие. Я отправился повидать Лешетицкого. Он также отнесся ко мне как к вполне оперившемуся. Я больше не был учеником, но стал гостем и другом. Он попросил меня поиграть для его учеников. Фактически ничего нового не произошло: я и раньше, пока учился у него, всегда играл на еженедельных классных вечерах, когда собирались все его студенты. Единственная разница состояла в том, что теперь маэстро не прерывал и не поправлял меня, хотя поводов для этого оставалось достаточно.

Некоторые из моих венских друзей имели обыкновение приглашать меня провести с ними лето — обычно в горах. Поэтому я рано познакомился с Альпами, как, впрочем, и все венцы: горы, хотя и не очень высокие, буквально заглядывают в город. Лешетицкий и мно-

гие мои друзья жили в пригородах, вплотную примыкавших к этим горам. Моя всегдашняя страсть к альпинизму началась еще до венского периода — моя родина тоже окружена холмами, весьма напоминающими те, которые обрамляют Вену. В Америке эту страсть удовлетворить нелегко. Из всех человеческих существ наиболее игнорируемым здесь оказывается пешеход по пристрастию — тот, кто гуляет просто ради удовольствия, доставляемого пешими прогулками. Тем не менее, я попытался. Четыре летних сезона, проведенных мною в Нью-Мехико, были наполнены чудесными впечатлениями, хотя сильно отличались от моего европейского опыта. Скот, лошади и лесорубы проложили тропинки, которые можно было разыскивать неделями. И за четыре лета моих прогулок по тамошним лесам, каждый день миль по восемь, я не встретил ни души. Правда, это были глухие и неизвестные места; никаких экскурсантов, туристов или автомобилистов там и близко не было. И все же там встречались поселки, а неподалеку от них был городок. Еще одно лето я провел в Колорадо, среди необыкновенно красивых гор, лесов и озер. Там было много народу, и по большей части верхом, — крайнее неудобство для пешего путника. Запах, пыль, необходимость пропускать всадников — больше я туда не возвращался. Я слишком стар и ленив, чтобы приспособливаться к такому.

Я подошел к концу первой части своего рассказа — жизни в Австрии. Вторая будет посвящена моему тридцатитрехлетнему пребыванию в Германии. (Между прочим, все эти тридцать три года я сохранял австрийское подданство.)

После дебюта в Берлине я еще раз, на лето, приехал в Вену. Осенью того же года я вернулся в Германию, теперь уже навсегда. Меня снабдили рекомендательными письмами к различным лицам, так или иначе связанным с искусством или активно поддерживающим его. С большинством из них установленные мною тогда отношения сохранялись, пока позволяла жизнь или пока они не были прерваны «благодаря» Гитлеру. Все эти люди были великодушны и добры ко мне, даже г-н Кассирер, который, вполне оправданно возмущившись, попросил меня покинуть его дом.

Мой берлинский дебют состоялся, конечно, в самом маленьком зале. Организовал его Герман Вольф, в то время ведущий немецкий

импресарио, особенно в концертной сфере. Он не принадлежал к тому типу организаторов, который мы видим теперь в Штатах. Перед тем как обратиться к музыке, он успешно действовал в других областях бизнеса. Страстный поклонник музыки, устраивавший замечательные концерты у себя дома, он пожелал полностью посвятить себя музыке и музыкантам. Общество музыкантов он предпочитал любому другому и нашел, что быть их представителем в делах — наилучший способ поддержания с ними тесного и постоянного контакта. Он отказался от всех своих остальных малоинтересных дел и, обратившись к своим любимым музыкантам Листу, Вагнеру, Брамсу, Чайковскому, Иоахиму, Гансу фон Бюлову, Антону Рубинштейну, Сарасате, Патти и другим — композиторам, педагогам, исполнителям (но не лекторам), предложил им свои услуги и приступил к делу. Его желание исполнилось: связь с музыкой и музыкантами он сохранял несколько десятилетий. Умер он задолго до Первой мировой войны. Вдова Вольфа успешно продолжала его дело в том же духе, что, учитывая огромное расширение музыкального рынка, было нелегко: личные отношения и благородство в общественной жизни, как я уже несколько раз отмечал, сдали свои позиции, хотя, конечно, не исчезли совсем.

При Гитлере деятельность агентства Вольфа прекратилась. Сын его, Вернер Вольф, когда-то успешно работавший оперным дирижером в Гамбурге, сейчас вместе с женой, оперной певицей, живет в Чаттануге, в штате Теннесси. Они пытаются поднять там музыкальную деятельность и, как я слышал, достигли поразительных успехов. Труд пионеров! Принадлежащая Вернеру драгоценная коллекция писем к его отцу почти от всех великих музыкантов, живших в течение этого полувека, — сокровище, которому можно позавидовать.

В общении со мной, молодым человеком из Вены, Герман Вольф был немногословен и мрачноват. Тем не менее, он всегда был добр и справедлив. Главное, что без лишних слов и суеты он начал способствовать моей карьере. Может быть, его суровость имела воспитательную цель. Он не просил меня представить фотографии или встретиться с репортерами. Ничего подобного. До наших современных рекламных требований было еще далеко, по крайней мере в Германии. Я должен был играть — вот и все.

На своем первом концерте я исполнил сонату Шуберта. Едва ли кто-нибудь играл ее до меня. Я выбрал ее не для того, чтобы быть оригинальным, но просто потому, что любил ее. Соната имела наибольший успех. Несмотря на свою репутацию скучной, она вовсе не показалась такой. Среди отзывов в прессе некоторые были очень благожелательны, в других мне советовали поменять профессию, а в одном — рекомендовали подать заявление на должность преподавателя в институт изучения языка африканских барабанов. Профессию я не поменял и даже получил несколько ангажементов — с помощью Германа Вольфа и без всякой рекламы. Со дня этого концерта я зарабатывал себе на жизнь совершенно самостоятельно. Конечно, это было не очень много. В первые годы моей исполнительской карьеры к осени у меня не оставалось ни гроша. Я подчищал все остатки и, если не предвиделось новых ангажементов, чувствовал себя тревожно и беспокойно и даже впадал в пессимизм. (Правда, у меня всегда была возможность обратиться к друзьям.) Одно из первых приглашений я получил из Потсдама, где я должен был играть с военным оркестром. Это было ужасно. Получил я всего тридцать марок. Как видите, я начинал с самых «низов». В наши дни даже кадетов рядят в генеральские формы и новички являются подобно Венере — совершенными и вечными, они — «звезды» уже при первом выступлении. Все это приносит много вреда.

Глава 4

Перед тем как окончательно переехать в Германию, я сочинил несколько пьес; некоторые из них были исполнены в Вене. Как-то раз Лешетицкий предложил своим ученикам участвовать в конкурсе на сочинение фортепианных пьес. Обычно было принято, что каждый конкурсант посылает жюри свое сочинение в конверте с девизом, в который вложен еще и другой конверт с тем же девизом и заключенной внутри фамилией автора. Только после того как сочинение допускали к финальному прослушиванию в исполнении автора, на котором все ученики и несколько почетных гостей должны были избрать трех победителей путем голосования, разреша-

лось вскрыть конверты с фамилиями. Много позже один из судей рассказал мне, как он и его коллеги были поражены, когда из ограниченного количества допущенных пьес *три* (все, что я послал) оказались моими. Их удивил также и мой выбор девизов. Для четырнадцатилетнего юнца они были весьма необычны. Один из них я помню — он был на конверте с той пьесой, которая получила первое место: четверостишие Рихарда Демеля, молодого поэта, о котором говорили как о многообещающем таланте. В стихах утверждалось, что только тогда, когда человек отрешится от всех внешних целей и будет внимать лишь своим внутренним побуждениям, ему откроется божественная сущность экстатического безумия и великой любви.

Одним из членов жюри был венский композитор, завоевавший мировую известность своей пикантной, непретенциозной и тщательно написанной салонной музыкой*. Он дал мне рекомендацию к своему берлинскому издателю, г-ну Зимроку. Издательская фирма Зимрока была основана в XVIII веке, и ее благородная деятельность вошла в историю музыки. Одним из моих первых дел в Берлине и был визит к Зимроку, оказавшемуся обладателем большой белой бороды. Он был чрезвычайно учтив, но и весьма холоден, и я почувствовал себя неуверенно — ведь у меня не было еще ни одного опубликованного сочинения. Он сказал: «Г-н Ш. говорил мне о ваших работах. Покажите же мне пьесы, которые он имеет в виду». Я вручил ему ноты; взглянув на них, он попросил меня зайти через неделю. Когда я зашел, то узнал, что они приняты к публикации. Однако их первоначальное название оказалось отвергнутым. Вместо «Трех фортепианных пьес», как я самонадеянно их озаглавил, они теперь назывались: 1 — *Douce tristesse, Reverie*; 2 — *Diabolique, Scerzo*; 3 — *Valse*. Я не протестовал, — в конце концов, дело не в названии. Если вы интересуетесь, вам, может быть, удастся найти эти ноты в какой-нибудь библиотеке или в подвале нотного магазина. Они определенно могли бы пользоваться большей популярностью, чем вещи, сочиненные мною позже, так как в них есть нечто от такой современной музыки, которая имеет успех.

В Берлине мой импресарио, Герман Вольф, быстро устроил мне ангажементы. Один из них предусматривал турне по Норве-

* Шютт Эдуард (1856 — 1933).

гии, где я должен был играть в пятнадцати концертах. Тогда я не только впервые пересек, но и впервые увидел море. Это были острые ощущения — зима, маленькое грузовое судно и высоченные волны.

Звездой турне был знаменитый в то время виртуоз-скрипач. Когда я впервые встретился с ним, то не поверил своим глазам. Он выглядел совсем не как артист, но, скорее, как директор цирка или как укротитель зверей. Одет виртуоз был чрезвычайно модно, с подчеркнутой, «витринной» элегантностью.

В этой поездке я выступал в роли аккомпаниатора. Мы исполняли сонаты; кроме того, я играл несколько сольных номеров — г-н Вольф настоял на этом, — и в заключение знаменитость исполняла музыкальные фейерверки на фоне фортепианного сопровождения. У меня было также одно выступление с оркестром, в котором мы исполнили Четвертый концерт Бетховена. Запомнился этот эпизод главным образом из-за одной газетной статьи, в которой меня раскритиковали за то, что «я превратил льва в хорошо подстриженного пуделя».

В это первое посещение Норвегия не произвела на меня большого впечатления, хотя позже я неоднократно и всегда с большой охотой приезжал туда. В тот раз она показалась мне даже еще более провинциальной, чем Австрия, не говоря уже о Германии, служившей мне тогда эталоном. Но в этом турне произошло одно событие, которое сильно и надолго повлияло на меня. Мой виртуоз научил меня играть в покер вдвоем. Игру я освоил быстро — это не сложно. После короткого периода моего ученичества мы предались сему благородному занятию, посвятив ему все время, проводимое нами в поездках при переездах из города в город. Впоследствии знатоки объяснили мне, что покер вдвоем считается простейшим и надежнейшим средством облапошивания новичков. Неудивительно поэтому, что я проиграл почти весь свой гонорар. Конечно, это был далеко не рыцарский поступок — человеку под сорок обучать такой игре семнадцатилетнего партнера. И все же я благодарен ему, ибо такое начало прервало все мои дальнейшие связи с покером, который, кстати сказать, с самого начала показался мне глупым и скучным. Виртуоз доказал, что он хороший учитель, и, наверное, немало позабавился.

Вернувшись в Берлин, я признался г-ну Вольфу в моей неудаче и в плачевном состоянии своих финансов. Он страшно рассердился на меня, бедного простофилю. Может быть, он был разочарован в моих талантах картежника?

Вскоре у меня состоялось еще несколько концертов в Германии, в том числе и с оркестром. До своего переезда в эту страну я слышал только один-единственный оркестр — Венский оперный, он же Венский филармонический. Оркестр Императорской оперы в Вене, так же, как все большие оркестры в Германии — Королевский, Герцогский, Государственный или оркестры муниципальных оперных театров, содержали двойной состав оркестрантов — может быть, до двухсот человек, занятых в оперных постановках или симфонических концертах. Дневных концертов не проводилось. Поскольку оркестры не были перегружены работой, высокое качество исполнения было обеспечено всегда.

В Австрии и в Германии музыканты в некотором смысле принадлежали двору, государству или городу. Их контракты продолжались всю жизнь. Можно ли их назвать рабами? В условиях, когда существуют кратковременные контракты, конкуренция, профсоюзные правила, частные спонсоры, короче говоря, в условиях незащищенности оркестры делаются чрезвычайно дорогими. Искусство неизбежно страдает, если оно слишком глубоко вовлечено в финансовые проблемы. Вам будет небезынтересно узнать, что в девяностых годах Венский оркестр давал всего лишь десять абонементных концертов в сезон и один — в пользу пенсионного фонда. Абонементные концерты происходили по утрам в воскресенье.

Постоянных посетителей симфонических концертов в те годы было совсем немного, не более нескольких тысяч. В течение последующих десятилетий их число повсюду непрерывно росло. Но еще в 1790-х даже несколько тысяч показались бы утопией. Немецкий писатель Жан Поль, впервые посетив Лейпциг, описывал концерт, на котором он был и который привлек «огромную толпу, возможно в сотню человек». Музыкальная аудитория в Берлине, когда я туда приехал, была примерно раза в два больше, чем в Вене, но в процентном отношении к населению города она была такой же.

Оркестры в небольших немецких городах, с которыми я играл на первых порах, звучали, естественно, далеко не как Венский фи-

лармонический. Тонкостью, вдохновением и блеском они не отличались. Дирижеры, как и их оркестры, в большинстве случаев обслуживали сразу и оперные спектакли, и концерты. Работа эта была у них постоянной, на всю жизнь, и оплачивали ее короли или титулованные особы, княжества или муниципалитеты (до 1918 года все это в Германии сохранялось.) Возглавляли концертную деятельность обычно общества любителей музыки, которые нанимали оркестры у их хозяев.

Берлинский филармонический в оперных спектаклях участия не принимал. Это был коллектив, занятый исключительно в симфонических концертах — как и американские оркестры. В Лондоне и Париже тоже было по несколько симфонических оркестров. Все они находились на самообеспечении, работая на кооперативных началах. В Берлине муниципалитет иногда предоставлял субсидии, с тем условием, что будут даны специальные концерты для рабочих и студенческих групп. Лондонские и парижские оркестры придерживались так называемой *депутатской* системы; в Париже она действует до сих пор. По этой системе каждый оркестрант может послать вместо себя на репетицию и даже на концерт дублера. Имеет ли этот последний право, сыграв на одной репетиции, на следующую, в свою очередь, послать своего дублера и т.д. — я не знаю. Вы легко можете себе представить последствия такого «laissez faire»*. Вместо ансамбля получается ассамблея. Однажды в Лондоне я сам оказался вовлеченным в неприятности, связанные с такой практикой. Инцидент попал в газеты, что ускорило отказ от этой нелепой системы. С сожалением я услышал, что не так давно она была возобновлена — как и в прошлом, из-за экономических условий.

Не в пример скромным достоинствам провинциальных немецких оркестров и их дирижеров, из коих многие, особенно пожилые, были рутинерами или нытиками, а иногда и тем и другим вместе, аудитория была высшего качества, лучше венской, с ее талантливыми филистерами (неприятный типаж), их предубежденностью и претенциозными суждениями, их поклонением традициям ради самих традиций, их восторгами в отношении моды ради самой моды, — одним словом, их ленивым комплексом превосходства.

* Либерализма (фр.).

Немецкая аудитория в небольших городах состояла из людей, бескорыстно любящих музыку. Они знали — и очень хорошо — те сочинения, которые ходили слушать в концерты. Многие из них активно или пассивно занимались домашним музицированием, не делая из этого большого шума. Эта деятельность была частью семейного образа жизни, и в ней молодежь объединялась со старшим поколением. Тут же присутствовали в качестве слушателей и дети. В то время еще не существовали публичные концерты специально для детей. Те из них, кто сильно любил музыку, просто ходили на обычные концерты. Прошлой зимой, когда я играл в одном из крупнейших колледжей Америки, какая-то студентка спросила меня, похоже ли отношение к серьезной музыке американской молодежи и молодежи в догитлеровской Германии. Я сказал, что их даже сравнивать нельзя. Школы, колледжи и университеты в Германии не устраивали «курсов звезд» для своих учащихся. Концерты для детей, проводимые в начальных школах, только-только вводились. Сохранились свидетельства реакции на это детей, выраженной в их сочинениях и рисунках. Я видел несколько очень интересных примеров, собранных в основном в пролетарских районах, где, естественно, домашнее музицирование не практиковалось. Отношение детей к музыке в средних и высших классах формировалось под воздействием домашней культуры и традиций. И, как я уже сказал, именно те, для кого музыка многое значила, формировали будущую аудиторию. Они были уже знакомы со значительной частью концертного репертуара и даже с некоторыми операми, и им было особенно интересно что-то новое. Они не очень страдали от посредственного исполнения, потому что другого не знали: ведь Провидение, единственный до сих пор известный поставщик гениев, пока избегает их массового производства, а звукозапись еще не проникла во все уголки мира.

В Германии было поразительное количество театров, в том числе драматических и оперных. Их оркестры, как я уже сказал, выступали и в симфонических концертах. В каждом таком «музыкально оснащенном» городе был и смешанный любительский хор. И, рискуя вам надоесть, я вновь повторю как обстоятельство первостепенной важности, что домашняя музыка еще не полностью капитулировала перед разрушительными для нее современными тенденциями.

Театральный сезон продолжался девять или десять месяцев, и театры, вследствие ограниченного количества зрителей, вынуждены были иметь большой и разнообразный репертуар. Семьдесят различных спектаклей за сезон, я думаю, не были редкостью. (Мы видим здесь параллель с кинематографом наших дней.) И это все еще было то время, когда *что* было важнее, чем *как*, *кто* и *сколько*. Я кстати, не разделяю мнения, что «лучшее — враг хорошего». Постоянное стремление к лучшему — величайший стимул для достижения этого лучшего. Скромность продуктивнее тщеславия, независимо от того, создаете вы или потребляете.

Мое короткое описание положения музыкальных дел в Германии первых десятилетий нашего века имеет целью подчеркнуть следующее важное соображение: если публика становится важнее исполнителей, искусству это, вне всякого сомнения, приносит вред. С другой стороны, и шумные требования «только первоклассного обслуживания» могут таить в себе опасность.

На дебютах в Лейпциге и Мюнхене я играл одну и ту же программу, включающую произведения Брамса и Шуберта. На следующее утро после концертов я с нетерпением жаждал узнать из отзывов прессы, было ли это хорошо, средне, плохо или все вместе. Кстати, только ко второй половине моей артистической карьеры я стал терять интерес к реакции прессы. К тому времени мне стало ясно, что критика адресована потребителю, а не продавцу, мне же лишь случайно удавалось что-то почерпнуть из нее. Я понял, что на мою «биржевую котировку» она уже не влияет, поскольку я за это время создал себе имя, которое и служит мне «торговой маркой». Иногда, повторяю, некоторые конкретные технические указания были мне полезны. Если мне, например, пеняли на нечеткость вступлений сильной доли, на склонность торопить и смазывать ускорения, утяжелять басы, и т.д., то я понимал, чего надо избегать. Когда же меня упрекали за непонимание духа произведения, за прегрешения против того или иного стиля, за неспособность воссоздать атмосферу лунной ночи или передать отчаяние любви, выразить невинность или драматизм, за жар, холодность или умеренность, я всегда терялся и не знал, что надо делать.

Дебют в Лейпциге принес мне одобрение прессы за интерпретацию Брамса и осуждение за Шуберта. По мнению рецензента, для

передачи «строгости, северной мрачности и тяжеловесной серьезности» музыки Брамса (таково было официальное клеймо, наложенное на его произведения) у меня были природные данные — главным образом, благодаря моему устойчивому и жесткому ритму. Но музыка Шуберта — красочная, веселая, очаровательная, сладостная и открытая — мне недоступна. Через три дня в Мюнхене я прочел прямо противоположный отзыв. В нем я характеризовался как типичный венец, южный тип, радостно и сентиментально бродящий по лесам среди ручьев и пения птиц. И эти первоначальные ярлыки (рассудочного пианиста — в Лейпциге, эмоционального — в Мюнхене) я сохранил в обоих городах вплоть до прихода к власти Гитлера в 1933 году. Интересно, восприняли бы меня в том же духе, если бы я сейчас приехал туда.

Вскоре после моего появления в Берлине меня пригласил к себе один из ведущих критиков*. Это был шурин Герхарта Гауптмана, самого знаменитого тогда в Германии молодого драматурга. На нашей первой встрече я узнал, что кроме журналистики этот критик занимается еще преподаванием пения и консультирует музыкальные издательства. Он сообщил мне об этом скромно, почти застенчиво. Издательство, с которым он сотрудничал, только что возникло и называлось «Три лилии». Ему было известно о моих композиторских опытах, возможно благодаря зимроковскому изданию моих пьес, и он предложил мне заключить контракт. Его издательство опубликовало тетрадь моих песен и еще один цикл из трех пьес для фортепиано. Обложки оформил, по его предложению, один молодой венгерский архитектор, пользующийся большим успехом**. Я был счастлив и полон благодарности. Издательство оказалось, однако, неконкурентоспособным и несколько лет спустя тихо почил. Я не имею представления, где «похоронены» все тиражи этого издательства — там должно было быть изрядное количество моих нераспроданных опусов. Сейчас все это уже, наверное, превратилось в прах.

Спустя два или три года после того, как я обосновался в Берлине, мне удалось организовать трио. Скрипачом был лучший в то вре-

* Маршалк Макс (1863 — 1940) — критик и композитор.

** Кауфман Оскар (1873 — 1956).

мя ученик Иоахима*; виолончелистом — голландец, концертмейстер Берлинского филармонического оркестра Никиша**. Он был заметно старше нас обоих.

Берлинская филармония размещалась в здании бывшего манежа для катания на роликах. В нем было три зала. Наши концерты камерной музыки происходили в так называемом Оберлихт-холле — раньше в нем было просто фойе. Входные билеты были дешевыми; по так называемым «общедоступным» ценам, но публика состояла из любителей музыки, способных и привыкших платить и больше. Все сидели за столиками; разрешалось заказывать пиво или минеральную воду, но не еду. Тем не менее, никогда не возникало никакой возни или шума: во время исполнения сохранялись полнейшая тишина и внимание. Фактически очень редкие из наших слушателей пользовались возможностью утолять одновременно и физическую, и духовную жажду. Это обстоятельство вскоре заставило отказаться от пессимистического убеждения в том, что пиво способно увеличивать привлекательность музыки. Столики были убраны, стулья добавлены, а сбор увеличился. И администрация и меломаны равно выиграли благодаря отделению пива от искусства.

Наши абонементные концерты, проходящие, естественно, под патронажем Германа Вольфа, с самого начала имели подлинный успех. Мы исполняли множество камерных произведений с участием фортепиано и различным составом инструментов; в наших концертах участвовали певцы; мы играли много современной музыки. Поскольку моя карьера странствующего артиста стремительно развивалась, мне пришлось после трех, кажется, сезонов отказаться от этого дорогого для меня дела. Но глубокое пристрастие к камерному музицированию заставило меня вскоре вернуться к нему. На два десятилетия моим партнером стал Карл Флеш. Вскоре после того, как мы начали вместе играть сонаты, к нам присоединился молодой бельгийский виолончелист Жан Жерарди. Мы составили трио и прекрасно путешествовали вместе. Когда разразилась Первая мировая война, наше счастливое сотрудничество прекратилось. Жерарди, как бельгиец, не мог, конечно, оставаться в Германии. Он вер-

* Альфред Виттенберг.

** Хеккинг Антон (1855 — 1935).

нулся на родину. Там он и умер, еще совсем молодым. Мы с Флешем обратились к знаменитому немецкому виолончелисту Гуго Беккеру с просьбой заменить Жерарди в нашем трио. Он согласился, и наша совместная деятельность продолжалась долгие годы.

Глава 5

В прошлый раз я описывал начальный период моего пребывания в Германии. Было похоже на то, что, перебравшись в Берлин, я оставил за собой не только Вену, но и весь XIX век. Берлин был уже совершенно другим.

Я много рассказывал вам о венской атмосфере, об ироничном пораженчестве, о манерной игривой болезненности 90-х годов, об упадке Вены. Берлин представлял собой нечто совершенно противоположное. Здесь царила атмосфера возрастающей уверенности и энергии, жажда деятельности и пробуждения. Если в общественной жизни Вены еще господствовала весьма вялая аристократия, то характер Берлина определяли те, кого называют *self-made men**.

Так или иначе, эти два города были несравнимы. Вена исторически была центром. Аристократия, крупные помещики из Богемии, Венгрии, Хорватии, Польши и т.д. жили в Вене, а в своих поместьях только отдыхали. Некоторые владели похожими на дворцы резиденциями в Праге, Будапеште, Кракове, но там они долго не оставались: их тянуло в Вену.

Германия же все еще оставалась децентрализована. Здесь не было какого-то одного государства или одного двора. Были Бавария с Мюнхеном, Саксония с Дрезденом, были крупные старинные вольные города, например, Гамбург или Франкфурт, ничего похожего на которые в Австрии не существовало.

Берлин, являвшийся выскочкой среди других немецких городов, не обладал такой притягательной силой, как Вена в Австро-Венгрии. К тому же в Германии было гораздо больше городов с населением, превышающим 100 000 жителей, чем в любой другой стране

* Люди, сделавшие карьеру собственными силами (*англ.*).

Европы. Большинство этих городов обладало традициями, престижем и тщеславным стремлением превзойти друг друга. Пруссия, более молодая, еще с налетом провинциальности, мало-помалу стала приобретать признание в качестве ровни другим немецким землям. Она оказалась самой деловой и энергичной, и поэтому Берлин развивался с фантастической скоростью. Тем не менее, дворянство из Баварии, прирейнских областей, Саксонии не очень охотно приезжало в Берлин: оно относилось к нему с пренебрежением, которое, возможно, прикрывало некоторую зависть.

В сравнении с Веной Берлин был абсолютно непривлекательным, по крайней мере внешне. В нем не было ни роскошной архитектуры, ни живописных окрестностей, ни той «патины», которой была наделена Вена. Берлинцы не были столь вежливы, столь радушны, столь поверхностно любезны, как венцы. Но прославленное немецкое послушание, о котором столько злословили, имело определенную ценность, пока оно было направлено в нужное русло. Венцы были не послушными, но лакейски услужливыми, что, наверное, хуже.

Теперь о моем личном опыте. Первые десять лет в Германии я по-настоящему наслаждался. Меня принимали совершенно по-новому. Я видел для себя новые перспективы, и все же, поскольку надо мной не было учителей, я был еще более ленив, чем прежде. Мне не нужно было готовиться к урокам, и поэтому массу времени я тратил попусту. Почти все население Вены любит проводить время в кафе, но я не разделял этой национальной слабости, может быть потому, что был еще слишком молод. Но в Берлине я предался ей полностью, правда, только по ночам. Я играл в бильярд, в карты, поэтому на следующий день спал часов до двух. Вначале у меня было очень мало работы, и в этом первом опьянении совершенной независимостью не возникало особенного стремления к самостоятельным задачам.

Таков был мой первый год в Германии, не слишком легкий, несмотря на безделье и беззаботное поведение. Жил я в весьма бедном районе с одним венским знакомым, который был старше меня на пару лет. Он состоял учеником при банке. Приехал он в Берлин за год до меня и уже хорошо знал город, что, конечно, мне очень помогало. Квартира сапожника, у которого мы снимали комнату, была неряшливой, шумной, в общем, ужасной.

Я взял напрокат рояль «Бехштейн», причем денег за пользование фирма с меня не брала. В Германии «Бехштейн» то же, что «Стейнвей» в Америке или «Безендорфер» в Австрии. Для определенных музыкальных задач «Бехштейн» — идеальный инструмент. Удивительно, почему лучшие фортепиано, производимые в Германии, Австрии, Франции и Соединенных Штатах, так заметно отличаются друг от друга. Я много думал об этом и пришел к выводу, что дело, должно быть, в личности того наиболее выдающегося, уважаемого и влиятельного для данной страны пианиста, из старых еще мастеров, который и определял характер инструмента. Его стиль, репертуар, честолюбивые устремления являли собой образец, формировали моду, систему признанных ценностей. Я прикинул, что три четверти фортепианной музыки, исполнявшейся в Германии до 1900 года, принадлежало к довагнеровской эпохе. Инструменты изготавливались в соответствии с требованиями звучания такой музыки (как их понимали пианистические главнокомандующие.) В Америке же три четверти исполняемой музыки принадлежало к послевагнеровской эпохе, требующей более экстравертных качеств для механики и звучания. Желательно было бы постепенно избавиться от этих региональных различий и создать тип инструмента, пригодный для любой музыки. Думаю, это возможно.

Вначале я пользовался роялями Безендорфера, затем Бехштейна и, наконец, Стейнвея. (С французскими инструментами я никогда близко не сталкивался.) Каждый из этих переходов требовал известного времени, прежде чем я мог почувствовать себя непринужденно и с удовольствием играть на новых инструментах. Все три названные фирмы демонстрируют высший уровень мастерства в изготовлении фортепиано.

С помощью рекомендательных писем из Вены я познакомился с тремя молодыми женщинами — всем им было около тридцати или чуть больше, — одна из которых была замужем за крупным издателем, другая — женой сталелитейщика, третья — банкира. Они с самого детства серьезно учились музыке и были весьма продвинутыми пианистками. Эти три дамы просили меня заниматься с ними. Получить таких учениц было большой удачей: ведь мне было всего восемнадцать, и в Германии я был еще чужим. Помню еще одного молодого человека, болезненного и вынужденного сидеть дома, — я играл

для него дважды в неделю и получал за это неплохие деньги. Так что, как видите, я вскоре встал на собственные ноги.

Все же иногда мне не хватало на жизнь. К счастью, некоторые мои друзья, догадываясь об этом, нередко приглашали меня то на завтрак, то на обед. К тому же в Берлине в то время существовали такого рода кафе, где, взяв буквально за гроши кружку пива, вы могли сидеть сколько угодно (никто за этим не смотрел) и в неограниченном количестве есть очень вкусные рогалики с горчицей. В крайнем случае можно было прибегнуть к этому способу.

Жизнь моя в течение первого года, проведенного в Германии, к счастью, не ограничивалась бездельничаньем. К моим урокам с тремя дамами добавилось изрядное количество ангажементов. В действительности начало моей карьеры было стремительным. Я уже рассказывал вам о Потсдаме и Норвегии. Было у меня концертное турне и по Восточной Пруссии. Эти концерты, особенно в городках, выглядевших как большие деревни, с населением, часто не превышавшим десяти тысяч человек, поддерживались крупными землевладельцами, но организовали и субсидировали их местные власти. Ответственным за концерт всегда был какой-нибудь высокопоставленный чиновник — гражданский или военный. В городах, почтенных и украшенных присутствием гарнизона, аудиторию составляли начальник гарнизона с женой, его офицеры со своими женами, а также судейские, врачи, гражданские чиновники, несколько бизнесменов и как дополнительное украшение — спонсоры: финансовые воротилы с семьями. Иногда солдаты гарнизона выполняли функции капельдинеров под руководством офицера или какого-нибудь отставного сержанта.

Вспоминаю один концерт, в первом отделении которого я играл бетховенскую сонату ор. 101. Как вы знаете, она начинается очень тонким и нежным разделом. Отставник-сержант, продававший программки и билеты за столом, расположенным позади последнего ряда, во время этой части занялся подсчетом выручки. Медяки и серебро он со звоном бросал в китайское блюдо, стоявшее для этой цели у него на столе. Я запомнил этот случай как один из наиболее ярких — в моей богатой коллекции — примеров нарушения атмосферы в зале. Оно было настолько успешным, что мне пришлось остановиться примерно на середине этой части, куда я с большим тру-

дом добрался. Сержанта, учинившего такое с музыкой, даже винить трудно: он просто выполнял свою работу, и никто не предупредил его, что так делать нельзя.

Один из моих первых концертов состоялся в маленьком городке Восточной Пруссии, Растенбурге. Вместе с бельгийским скрипачом*, который должен был выступать в том же концерте, мы ехали туда всю ночь. Нас очень интересовала встреча с певицей, также занятой в этом концерте «на троих». Ей была предназначена роль «звезды». Звали ее Тереза Бер, и успех, который она завоевала через два или три года после начала своей карьеры, был огромен. Накануне вечером она приехала в гостиницу, где были забронированы места для всех нас. Весьма скромная гостиница была не лишена уюта. Когда мы приехали, нас встретил запах пива и куриного бульона, оставшийся после продолжительной ночной свадьбы. Швейцар провел нас в отведенные нам комнаты, и, проходя мимо одной из дверей, я увидел женские юбку и жакет, повешенные на крючок — вешалок в Европе еще не было. (Во всех гостиницах, а также в домах, где была прислуга, одежда вешивалась за дверь для чистки и так же выставлялась обувь.) Швейцар сообщил нам, что одежда и туфли принадлежат певице, «звезде». Я пошутил по поводу размера ее обуви — это были теплые боты, ведь дело происходило зимой. Поскольку было еще только шесть часов утра, я решил, что она спит, и не понижал голоса. Несколько часов спустя, за завтраком во все еще душноватом ресторане, я увидел молодую женщину. Со смехом она мне сказала: «Я слышала, как вы распространялись насчет моих ног». Можете себе представить мое смущение. Нам предстояла репетиция, но погода была настолько прекрасна, а окрестности, укрытые глубоким снегом, настолько привлекательны, что я предложил: «Не покататься ли нам на санях? Это будет истинным удовольствием, а порепетировать мы сможем прямо перед концертом». Певица и мой бельгийский коллега приняли предложение, и мы насладились продолжительной поездкой на русской тройке. Вернулись как раз к чаю. Потом мы отправились в зал на репетицию (со скрипачом я уже репетировал в Берлине). Много позже Тереза рассказала мне, что ей показался весьма странным мой способ

* Шерк Франц — бельгийский скрипач, участник квартета «Брюссельцы», ученик Э. Изан.

репетировать, поскольку я упорно играл ей свои произведения, вместо того чтобы пройти с ней ее репертуар. Естественно, она слегка волновалась, но когда я все-таки прочел программу с листа, она успокоилась, и концерт прошел очень хорошо. Годом позже мы обручились и через пять лет стали мужем и женой.

С того времени на протяжении трех десятилетий мы выступали в бесчисленных *Liederabenden**. Вследствие этого я очень хорошо знаком с камерно-вокальным искусством, что позволяет мне уверенно судить обо всех тонкостях и трудностях этого направления музыкального исполнительства. Его расцвет был непродолжительным, мода на камерное пение продолжалась едва ли столетие. Упадок этого искусства был, очевидно, связан с ростом механизации, коммерциализации и массового производства. Настоящее место *Lied* — в обстановке домашней культуры, и мы все знаем, что массовое производство в меньшей степени затронуло культурные дома. Мы знаем также и то, что противостоять бесчисленным соблазнам штампованных удовольствий очень трудно, особенно молодежи. Если уж исполнять *Lieder* на публике, то в маленьких, интимных залах. Какой преуспевающий исполнитель откажется от большого зала, если он может заполнить его, и подчинится художественным требованиям, коль скоро они влекут за собой жертвы? Оперные певцы редко отдают должное *Lied*, а настоящие исполнители этого жанра не годятся для оперной сцены.

Подлинное искусство *Lied* возникло на немецкой почве. Различные виды фольклора, песни, мадригалы, арии etc., известные и популярные еще до возникновения *Lied*, были, вероятно, ступенью к этому более позднему, самому нежному и интимному примеру музыкальных форм.

Lieder Франца Шуберта, рассматриваемые как целое, не имеют себе равных. Драгоценные вклады в литературу *Lied* были сделаны Шуманом, Брамсом, Гуго Вольфом, Мусоргским, Рихардом Штраусом, Густавом Малером, Дебюсси, Форе. Ныне этот жанр существует в оскудевшем виде. Некоторые современные композиторы обращались к нему, но их *Lieder* не исполняются. Да и как можно ожидать обратного, если даже лучшие старые образцы не в большом почете? Нынешние программы камерно-вокальных концертов представля-

* Вечера камерно-вокальной музыки.

ют собой, как правило, поразительную мешанину совершенно несопоставимых произведений.

Чем можно возместить утрату высочайшего наслаждения, которое испытываешь, погружаясь в мир неповторимых сокровищ *Lied*? Я вижу только один путь: всякий, кому дорог этот жанр, кто играет на фортепиано и кто может читать музыку (теперь многие, заявляющие о своей любви к ней, с известным самодовольством признают, что не могут, даже если и играют), должен взять песни Шуберта (и других) и ежедневно посвящать какое-то время общению с ними.

В Берлине меня вскоре представили нескольким музыкантам, и среди них — знаменитому дирижеру Артуру Никишу. В числе произведений, которые я играл для него, был мой собственный фортепианный концерт, только что законченный. Никиш был чрезвычайно добр ко мне и решил помочь моей карьере.

Мне было двадцать лет, когда меня пригласили выступить в качестве солиста на концертах в Берлине и Гамбурге с Берлинским симфоническим оркестром и в Лейпциге — с оркестром Гевандхауза. Никиш дирижировал во всех трех концертах. Гастроли оркестров еще не вошли в обыкновение, и абонементные концерты в Гамбурге были, скорее, добавком, экскурсией, чем турне.

В трех моих дебютах с этими замечательными оркестрами я играл Второй концерт Брамса и с тех пор долгое время считался брамсистом. (Но не в Мюнхене! Помните?) В некоторых городах, Брюсселе например, я оказался первым, кто исполнял этот концерт. По крайней мере, так мне сказали.

В те дни были еще нередки домашние концерты, и меня приглашали участвовать в некоторых из них. Мне запомнился один очень необычный концерт в доме графа Хохберга, интенданта Берлинской Королевской оперы. Он попросил меня, кроме прочего, исполнить ре-мажорную сонату Моцарта для двух фортепиано. Моим партнером, как сказал Хохберг, будет д-р Карл Мук*, о котором в мои венские годы я практически ничего не слышал. Он работал первым дирижером в Берлинской опере. Сотрудничество с ним было престижным, но, кроме того, и очень приятным.

* Мук Карл (1859 — 1940) — известный немецкий дирижер.

В другой раз меня пригласили играть в концерте, который должен был состояться на званом вечере во дворце княгини Хенкель Доннерсмарк. Однако меня заранее предупредили, что княгиня иногда ведет себя довольно необычно. За несколько дней до вечера я был представлен ей. Она пожелала ознакомиться с моим репертуаром. Но тут же, прежде чем я успел что-либо ей рассказать, она сообщила мне, что ни при каких условиях не разрешит мне играть Шопена — ее гости привыкли к самому лучшему исполнению, и моя интерпретация Шопена может им не понравиться. Поскольку она никогда меня не слышала, я не мог понять причин такого странного суждения. Позже мне подсказали эту причину: она была польского происхождения.

На самом вечере артисты были отделены от гостей красным шнуром и предупреждены о том, что недопустимо нарушать это разделение. После концерта некоторые из слушателей по ту сторону шнура рискнули заговорить со мной — и ни один, кажется, не пострадал. Все это мероприятие было совершенно не в моем вкусе, и в дальнейшем я избегал домашних концертов подобного типа, на которых публика если и имела отношение к музыке, то весьма косвенное, но зато принадлежала к высшему свету.

Лишь много позже этого столкновения с аристократическими манерами я узнал от своего импресарио Вольфа, что княгиня урезала мою плату. Когда ее спросили, не ошибка ли это, она отвечала: «О нет! Это сделано намеренно. Во-первых, мне не очень понравилась его игра, а во-вторых, он употребляет какое-то ужасное средство для волос». Вольф долго ждал, пока решился рассказать мне об этом способе сэкономить, — он боялся травмировать юношу, особенно замечанием о средстве для волос. Мне же он послал тогда полную сумму, доплатив разницу из своего кармана.

Я уже говорил о моей достойной сожаления лености в те дни. Свои концертные программы я готовил в последний момент. И даже в день выступления дневные часы я обычно проводил за биллардом. По окончании партии я бежал домой, торопливо переодевался, заглатывал несколько чашек крепкого черного кофе, неся на концерт, куда, как правило, опаздывал, выходил на сцену и нырял в музыку. Это было непростительное поведение, и я вспоминаю о нем с содроганием.

Среди моих знакомых в Берлине была одна вдова с сыном — молодым профессором химии*. Ее отец в середине прошлого века уехал в Соединенные Штаты, но дочь, выйдя замуж, вернулась в Германию. Они стали моими ближайшими друзьями. Мое появление вызвало настоящий переворот в их образе жизни. Когда я впервые пришел к ним, они жили как в изоляции, но вскоре все совершенно изменилось.

У меня было к ним рекомендательное письмо из Вены, и я оказался первым профессиональным музыкантом, с которым они познакомились. А всего через несколько лет каждым воскресным вечером их дом наполнялся музыкальной молодежью, собиравшейся со всего света. Постепенно к молодежи присоединялись и старшие поколения всех цветов кожи, национальностей и вероисповеданий. Слава этого необычного дома росла, и он словно притягивал музыкантов. Увлекательнейшие воскресные собрания в нем продолжались до Первой мировой войны и даже позднее, до середины двадцатых годов. Подавляющее большинство участников составляли профессионалы; было также небольшое число первоклассных музыкантов-любителей; наконец, допускались и просто поклонники и ценители музыки — лучшие из них. Присутствие от двадцати до сорока музыкантов на каждом собрании было вполне обычным. Некоторые из них играли: камерные ансамбли, вокальные произведения, сольные пьесы — кому что хотелось. Аудитория, как вы можете себе представить, была вся внимание и настроена хотя и критически, но без предубеждения и независтливо.

С этим молодым профессором и его полной энтузиазма матерью я провел многие свои летние вакации; в Берлине бывал у них по будням (когда никто не музицировал), и раз в неделю они брали меня на спектакль или в оперу. Они предложили мне выступить с исполнением моего фортепианного концерта и все расходы взяли на себя. Я преисполнился радости и одним воскресным зимним утром в сезоне 1901/1902 года сыграл этот концерт с филармоническим оркестром перед специально приглашенной аудиторией. Достойный подарок для молодого артиста!

Берлинский филармонический был в то время единственным самокупаемым оркестром в Германии. Впоследствии его поддерживал

* Речь идет о семье Розенгейм.

муниципалитет Берлина. Герман Вольф ежегодно ангажировал оркестр на цикл абонементных концертов. Каждая программа исполнялась дважды: открытая репетиция воскресным утром и собственно концерт в понедельник вечером. Еще два вечера в неделю были заняты «популярными» концертами. В оставшиеся дни его мог ангажировать любой дирижер, который хотел работать с оркестром.

В том же выступлении, в котором я играл свой собственный концерт, я впервые, как мне кажется, в Берлине исполнил и единственный фортепианный концерт Падеревского.

Глава 6

Думаю, что за пределами Германии люди имеют ложное представление о роли в ней государственного контроля в начале XX столетия. Все заключения, которые можно сделать исходя из позднейших мер национал-социалистов, дают совершенно неправильную картину. Например, при режиме молодого кайзера, надменного и капризного простофили (это не мое мнение, так оценивали его сами немцы), двор нередко подвергался критике или осмеянию, пресса, совершенно не стесняясь, издевалась над весьма своеобразными заявлениями, которые кайзер имел обыкновение делать. Однажды, после открытия выставки современного искусства, организованной на государственные средства, он приказал группе скульпторов, художников и архитекторов явиться во дворец для того, чтобы прочесть им напутствие, которое заканчивалось такой фразой: «Искусство, которое переходит начертанные мной границы, уже не искусство». Но не следует думать, что кто-нибудь в Германии принимал подобные речи всерьез.

Прусская аристократия имела свои изъяны, но у нее были и замечательные достоинства, а чиновники не были ни расхлябанными, ни коррумпированными. Они составляли довольно бесцветную касту, не очень динамичную, но надежную — абсолютно надежную. Следствием этой надежности было то, что деловая верхушка страны, работавшая не покладая рук, непрерывно накапливала богатства, политика же и управление государством были предоставлены

старой гвардии. Подобно бизнесменам вели себя и ученые, профессора, учителя, которые также совершенно не участвовали в общественно-политической жизни. Если бы они это делали, события, вероятно, приняли бы другой оборот.

То было очень оживленное время. Вплоть до 1914 года я концертировал главным образом в Германии. К сожалению, я не владел иностранными языками. Французский я немного учил, но не настолько, чтобы отважиться поехать в страну, где говорят только на нем. Об английском я вообще не имел понятия. Поэтому я разъезжал по Германии, представлявшей собой музыкальный рынок, спрос которого так или иначе превышал любые мои усилия. Думаю, что во всей Германии осталось очень немного концертных площадок, где я не выступал хотя бы однажды.

Время от времени я играл и в других странах, в том числе два или три раза в Испании. Первый раз — с Чешским струнным квинтетом. Его составляли обворожительные люди, чудесными образом сочетавшие величайшую простоту и величайшую энергию; все четверо были превосходными исполнителями. Второй скрипач, Йозеф Сук, был зятем Антонина Дворжака. Альтист — Оскар Недбал — спустя несколько лет полностью посвятил себя дирижированию и композиции. Сук тоже был замечательным композитором. Мы прекрасно проводили время, исполняя квинтеты и квартеты в Мадриде и других городах Испании.

В следующий раз я поехал туда с женой, и мы давали совместные концерты. Конечно, я аккомпанировал ей в программах *Lieder*. Ее просили петь только на немецком. В Испании правила, принятые в концертных обществах, были необыкновенно строги. В большинстве городов аудитория полностью состояла только из членов этих обществ, прочим же, в отличие от обычной практики, билеты не продавались. Членство в обществе свидетельствовало об определенном социальном положении, и количество членов значительно превышало число мест в залах и театрах, где проходили концерты. Множество кандидатов ожидали (по спискам) приема в общество, но шансов у них было немного, так как дети скончавшихся членов обладали преимущественным правом вступления. При всем том, залы не наполнялись: члены общества платили, но на концерт не шли. Свободные места не разрешалось продавать посторонним: мне

не удавалось достать билеты даже для своих друзей, хотя залы отнюдь не были полны. Публике не разрешалось разговаривать во время исполнения — нарушение этого правила могло повлечь за собой исключение из общества. Однако предупреждение это имело лишь частичный эффект. Запрещалось также покидать концерт до конца программы; бисов не полагалось. (Со мной в этом отношении они могли быть спокойны!) Программы составлялись специальным комитетом, состоящим из нескольких уважаемых людей; они нередко выбирали произведения, считавшиеся крайне сложными. Все было настолько изысканно и чопорно, что ни исполнитель, ни публика не чувствовали особой радости от участия в этих испанских музыкальных торжествах.

Поразительно, но за время всех моих посещений Испании я ни разу не был представлен ни одной даме. Единственным исключением была королева, но и та была англичанка. Нас просили специально выступить во дворце. Лишь однажды меня пригласили в частный дом; это случилось в Валенсии; дочь хозяина, мелкого буржуа, училась играть на фортепиано. Значительно позже, когда сразу после очередного турне по Испании я первый раз попал в Соединенные Штаты, я был вознагражден тем, что здесь меня представляли почти исключительно дамам.

В 1904 году я побывал в Англии, где имел высокую честь играть в Королевском филармоническом обществе с дирижером Гансом Рихтером*. Рихтер начинал свою музыкальную карьеру как валторнист; в юности он был близким другом Вагнера, позже много лет дирижировал оркестром Венской оперы, а затем Халле-оркестром в Манчестере. Это был великий человек. Я часто видел его в Вене, поскольку он жил прямо напротив Лешетицкого, но лично знаком с ним не был.

В Лондоне я вновь играл си-бемоль-мажорный концерт Брамса и имел настоящий успех. Однако я не воспользовался им, так как мне мешала моя «безъязыкость», и, кроме того, у меня было достаточно концертов в Германии. Из этого первого знакомства с Лондоном ярче всего — потому что это было так ужасно — мне запомнилась моя поездка из отеля в «Куинс-холл», где должен был состояться концерт.

* Рихтер Ганс (1848 — 1916) — выдающийся немецкий дирижер.

Непривычный к движению транспорта в лондонских масштабах (Берлин не шел ни в какое сравнение), я нанял кеб слишком поздно; на каждом перекрестке приходилось ждать, ждать и ждать — казалось, проходила вечность, а мой пульс все учащался. К великому счастью, мы успели вовремя, хотя и в самый последний момент.

В 1905 году я еще раз поехал в Лондон на короткое время и после этого не был там до 1925 года. За это время я приобрел некоторые познания в английском языке, дважды побывал в Штатах и уже не испытывал прежней стеснительности. Время от времени я посещал Францию и Италию, реже — Скандинавские страны. Но чаще всего я ездил в Австрию, особенно в Вену, а также в Прагу и Будапешт. Я никогда не получал удовольствия от выступлений в Вене. Что было причиной этому — затаенная обида, предубеждение или эмоциональная скованность, — не могу сказать, но я никогда не чувствовал себя по-настоящему счастливым перед венской публикой. Среди нее было слишком много, как я уже говорил, одаренных филлистеров. Может быть, я, конечно, предубежден или несправедлив к ней. Но думаю, что отсутствие симпатии было взаимным.

Трижды я побывал в России — еще в царской России. Эти поездки произвели на меня сильнейшее впечатление. Предварительные переговоры были неприятными, поскольку в то время евреям, как правило, не давали разрешения на въезд, и мне приходилось околачиваться в прихожей русского посольства, запасшись рекомендательными письмами. Это мне совсем не нравилось. Я не мог понять, почему музыкант или вообще кто бы то ни было должен исключаться только потому, что он еврей. Это был единственный случай, когда я в этом отношении почувствовал себя униженным. Но в конце концов конфессиональный занавес раздвинулся, и я получил разрешение на въезд в Россию.

Вначале я направился в Прибалтийские губернии. Рига оставила неизгладимое впечатление: она показалась мне наиболее интернациональным, оживленным городом из всех виденных мною. Здесь было исконное латышское население, по большей части выходцы из крестьян, были русские чиновники и военные, немецкие купцы, жившие здесь со времен Ганзейского союза, многочисленные немецкие аристократы с обширными владениями и, наконец, процветающее еврейское население, состоящее из врачей, адвокатов, учителя

лей, торговцев. Это смешение характеров придавало городу особую, почти уникальную многоликость и привлекательность.

Я выступал там с оркестром. Это тоже было незабываемо. Симфонические программы исполнялись оперным оркестром в здании Рижской муниципальной оперы, где когда-то дирижировал молодой Вагнер. Много десятилетий спустя это место занял Бруно Вальтер. Оперы пелись на немецком языке.

Когда я должен был там играть, оперная администрация пребывала несколько месяцев в конфликте с профсоюзом немецких музыкантов, который, по странному стечению обстоятельств, контролировал также и оркестр Рижского оперного театра. Был конец марта, и профсоюз предупредил, что контракт оркестра, истекающий 1 мая, не будет продлен. Музыканты отвечали на этот локаут скрытым саботажем, булавочными уколами «пассивного сопротивления». На каждой репетиции, на каждом представлении отсутствовали, якобы по болезни, те или иные важные исполнители; заменить их было нечем, потому что театр уже бойкотировался профсоюзом.

Я вновь должен был играть Второй концерт Брамса. Исполнителю партии первого валторниста выпала очередь болеть, и ситуация выглядела безнадежной. Молодой концертмейстер и ассистент дирижера вызвался помочь. Он сказал, что учился игре на валторне в Кельнской консерватории и готов попробовать. Мы с радостью приняли его предложение, и утром на репетиции он вполне хорошо сыграл свою сложную партию. Мы выразили свое восхищение, поскольку валторна, как вы знаете, один из труднейших инструментов. Желая не ударить в грязь лицом, молодой человек продолжал тренироваться, и неудивительно, что к середине дня его губы распухли от такой непривычной нагрузки. Все же он был полон мужественной решимости выполнить свою задачу, невзирая на боль в губах и естественную нервозность. Его доблесть была уже почти совсем вознаграждена замечательным исполнением, когда вдруг в самом заметном месте он сорвался и несколько секунд в одиночестве блуждал по тексту. Это был острый момент.

Я рассказываю об этом эпизоде так подробно, потому что его героем был ныне всемирно известный дирижер Фриц Буш*. Хочу

* Буш Фриц (1890 – 1951) – немецкий дирижер.

еще добавить, что в тот раз я заметил среди скрипачей светловолосого молодого человека, на которого и во время репетиции, и на концерте я при каждой возможности обращал внимание — так разительно выделялось среди остальных его лицо необычной увлеченностью музыкой и какой-то независимостью. Я узнал, что шестнадцатилетний юноша приехал в Ригу навестить своего брата и, не будучи членом профсоюза, с радостью воспользовался возможностью играть. Это был Адольф Буш*.

После Риги я поехал в Москву и в Санкт-Петербург. Там я познакомился с Кусевицким, непревзойденным виртуозом-контрабасистом, который к тому времени уже сменил свой большой инструмент на еще больший — оркестр. Его карьера дирижера еще только началась, но все ожидали от нее — и как мы теперь знаем, совершенно справедливо — блестящего расцвета. В Москве я играл — не изумляйтесь — ми-бемоль-мажорный концерт Листа; дирижировал Менгелберг из Амстердама.

Между тем я продолжал активную концертную деятельность в Германии, где каждый сезон играл с Никишем в Берлине, почти каждый — в Лейпциге, реже в Гамбурге, поскольку Берлинский оркестр давал там только шесть концертов в сезоне, обычно без солиста. Однако местный гамбургский оркестр приглашал меня регулярно.

Я часто встречал Никиша на репетициях, концертах и памятных воскресных обедах у Германа Вольфа, которые бывали у него каждое воскресенье после утренней открытой репетиции понедельничного концерта. Эти обеды были наслаждением и для тела и для души: изысканное угощение, вина и блестящее, увлекательное и вдохновляющее общество.

Никиш, насколько я его знал, был неразговорчив. Он казался скорее любезным, чем сердечным, и всегда соблюдал дистанцию. Я никогда не видел его рассерженным. Он был заядлым игроком в покер. Я же, кроме неудачного опыта в Норвегии, в покер не играл, так как это было мне скучно. Я просто не азартный человек. Как зритель, я иногда присутствовал при игре Никиша, это было поучительное зрелище. За игрой царил атмосфера настоящего ритуала —

* Буш Адольф (1891 — 1952) — брат Фрица Буша, немецкий скрипач, композитор и педагог.

несколько часов проходили в тишине, торжественности, предельной сосредоточенности, почти полной неподвижности (непроизвольная мимика у игрока может, как я слышал, оказаться губительной) — все это не в моем вкусе.

Из этого описания видно, что лично я мало общался и даже мало разговаривал с Никишем, к которому, тем не менее, чувствовал привязанность. Иначе обстояло дело с Рихардом Штраусом. Впервые я играл с ним в 1905 году в Берлине, с филармоническим оркестром. Это был концерт, на котором должно было решиться, подходит ли Штраус на роль постоянного дирижера для циклов симфонических концертов, ежегодно проводимых в Королевском оперном театре в Берлине. Другим претендентом был Феликс фон Вейнгартнер. Штрауса пригласил Герман Вольф, который в глубине души, видимо, предпочитал именно его. Я удостоился чести быть солистом в этом специально организованном концерте. Программа была полностью бетховенской: Штраус дирижировал увертюрой и Пятой симфонией, я играл Пятый концерт. Его исполнение симфонии было подлинным свершением. Никогда с тех пор я не слышал, даже у него самого, исполнения, которое достигло бы таких высот. Оно было вдохновенным и ошеломляющим, пламенным и непоколебимым. Его наградили грандиозными овациями, мне редко приходилось видеть что-либо подобное. До концерта Штраус отнюдь не был «звездой», всего лишь претендентом; после концерта он стал ею и, конечно, получил место.

Впоследствии он не всегда дирижировал с такой полной отдачей. Время от времени он совершал чудеса, на которые был способен, но чаще, особенно в оперной музыке, просто развлекался. Я слышал оперы, которыми он дирижировал так, будто он был один в зале. Он смаковал и оттачивал отдельные фрагменты, но равнодушно проходил мимо других, менее ярких или трогательных.

Штраус был полной противоположностью Никишу: немного заносчивый, иногда резкий и саркастичный. Он любил оживленные и даже шумные развлечения. Помню одно сборище, на котором обсуждалась тогдашняя система выборов в Пруссии. По ней избиратели делились на три класса. Избиратели высшего имели, кажется, по четыре голоса, среднего, вероятно, по два, низшего — как максимум по одному. Среди собравшихся все разделяли мнение, что эта долго

существовавшая и устаревшая система должна быть отменена. Но Штраус с этим не согласился. Он пришел в большое возбуждение, даже покраснел — я никогда его, довольно холодного человека, таким не видел — и кричал, стуча кулаком по столу, что в системе трех классов есть все же какая-то справедливость. Он считал абсурдным, что его голос будет иметь такой же вес, как и голос его булочника. Со страстью он утверждал, что если аристократия отречется от своих прав, то и культура их потеряет.

Штраус тоже любил ежедневные карточные игры — но не покер. Он играл в скат, бывший очень популярным в Германии и впоследствии вытесненный бриджем. Но тогда бридж был еще неизвестен, по крайней мере в своей современной, «научной» форме. Я играл и в скат, и в тарок — любимую игру австрийцев.

Конечно, я стремился видеть Штрауса как можно чаще, и игра в скат была самым простым способом. Многие богачи, отнюдь не принадлежавшие к аристократии (по крайней мере в Берлине), устраивали для него пышные обеды, с последующей игрой в скат. Это была единственная приманка, которой его можно было заманить к ним в дом. Сделка оказывалась обоюдовыгодной. Он получал роскошный обед, играл с высокими ставками, всегда выигрывал, оставался допоздна и не особенно интересовался хозяевами. Они в награду получали право хвастаться дружбой со знаменитым человеком.

Я ухитрился попасть в число приглашенных. После таких приемов Штраус имел обыкновение прогуливаться до дому пешком и позволял мне сопровождать его. Тут-то и начинался мой праздник. Ради наслаждения этими продолжительными прогулками и беседами мне приходилось участвовать и в самой игре. Однажды я проиграл столь значительную сумму, что стал искать менее дорогостоящий путь для общения со Штраусом, но не оказался в этом слишком удачлив. С тех пор я уже редко играл в скат и редко виделся с Рихардом Штраусом.

В конце прошлого века в Берлине возникла организация, называемая Народный театр (*Volksbühne*). Она была задумана и создана небольшой группой писателей с целью познакомить рабочий класс с такими духовными ценностями, которые до того были ему недоступны или никогда не предназначались для него. Начали они с горстки рабочих и работниц. Я долгое время не был в Берлине, когда

меня пригласили сотрудничать с ними. Я согласился и с тех пор по несколько раз в год играл для членов *Volksbühne*. Число его членов быстро росло, и вскоре он стал образцовой организацией. Программы театра, расширяясь, постепенно включали в себя все новые произведения — от весьма сложных до откровенно развлекательных.

Когда я приехал в Берлин, там был один оперный театр, кажется, три драматических, три концертных зала, театр-варьете и оперетта. Последняя функционировала только часть сезона. Репертуар всех этих сценических площадок был рассчитан на одну и ту же публику, которая составляла примерно десять тысяч человек. Когда я покидал Берлин в 1933 году, число тех, кто по вечерам ходил в театры, намного возросло, в городе было уже три-четыре оперных сцены, шесть концертных залов, бесчисленное количество театров и варьете, не говоря уже о заведениях для еды, питья и танцев, которые размножались как грибы. И конечно, кино — самая массовая форма культурного потребления.

Volksbühne существовал еще задолго до того, как возникло все это многообразие. Вначале было заключено соглашение между несколькими театрами и филармоническим оркестром: еженедельно один или два спектакля или концерта предназначались только для членов *Volksbühne*. Позже еще не достигший своего двадцатипятилетия *Volksbühne* построил свое собственное здание — одно из лучших современных театральных зданий в мире, с идеальной акустикой. Его спроектировал тот самый Кауфман, который сделал обложки для некоторых моих ранних сочинений. В 1927 году я играл в этом зале все 32 сонаты Бетховена — впервые в моей артистической карьере. В концертах этого цикла половина вместительного зала была зарезервирована для членов *Volksbühne*, другая — предоставлена широкой публике. Все места распределялись по жребию.

В Австрии была всеобщая воинская повинность, призывали на службу в 18 лет. Вследствие этого я должен был ежегодно являться в австрийское консульство, где доктор в присутствии одного военного и одного гражданского чиновника оценивал мою пригодность как бойца. Генеральный консул очень любил мою игру и был ко мне снисходителен. Он рекомендовал доктору не спешить с моей мобилизацией — у армии не было настоящей нужды именно во мне. Доктор обнаружил какое-то несовершенство в одной из моих ступ-

ней, счел более полезным для меня музыкальное поприще и ради несения службы на нем каждый раз давал мне освобождение.

Глава 7

Среди моих знакомых в Берлине было семейство Мендельсонов. Почти ежедневные домашние концерты были уже вековой традицией этой семьи. Я был близко принят в доме одного из братьев — Франца. Он играл на скрипке, а другой брат, Роберт, — на виолончели. У них были изумительные инструменты Страдивари, но звуки, которые они из них извлекали, были далеко не столь совершенны — я слышал гораздо лучшую игру на худших инструментах. Тем не менее, они были настоящими *любителями*.

Обычно в их дом приглашалось не больше музыкантов, чем было нужно для исполнения очередной программы, — в отличие от домашних концертов в другом доме, о котором я рассказывал*, где во множестве собирались музыканты всех возрастов — аудитория, весьма вдохновлявшая исполнителей. В своем отношении к музыке Мендельсоны были очень консервативны. В этом они следовали Йозефу Иоахиму, который в последние годы жизни совершенно «отгородился» от новой музыки. У Мендельсонов она тоже не приветствовалась, хотя в том, другом доме, ее, напротив, просили исполнять. Уровень исполнения был очень высок и тут и там, может быть, у Мендельсонов даже несколько выше, так как у них в концертах принимали участие и *любители*. Домашнее музицирование, я считаю, тогда достигает наилучших результатов, когда в нем одновременно участвуют и профессионалы и любители, движимые бескорыстной любовью к музыке**.

Несколько раз мне выпадала честь играть вместе с самим Иоахимом. Я был слишком молод, чтобы по-настоящему оценить эту при-

* См. с. 73.

** Из книги «Музыка и линия...» читатель узнает, почему Шнабель столь высоко оценивает «любителя» и что он вкладывает в это понятие.

вилегию и насладиться ею. Видите ли, я как бы бунтовал против признанных авторитетов и героев — своих современников; поэтому я был, вероятно, предубежден против Иоахима, считая его стиль устаревшим. Только спустя тридцать лет до меня дошло, что я был совершенно неправ.

Иногда я играл с Изаи, который был значительно моложе Иоахима и принадлежал к другой школе. Для него исполнение камерной музыки было путешествием в неведомую страну, в то время как Иоахим был, напротив, ее авторитетнейшим знатоком.

Во Франкфурте-на-Майне у меня был друг по имени Луис Кох. Я вспомнил о нем из-за его замечательной коллекции драгоценных рукописей, в том числе и музыкальных. Каждый раз, когда я приезжал во Франкфурт, он приглашал меня посетить его дом, где я мог в одиночестве проводить долгие часы. Его домоправительница получила указание пускать меня всюду и предоставлять все, что меня заинтересует. Таким образом, в этом доме я мог читать и играть по рукописям такие произведения, как последние сонаты Бетховена или три последние сонаты Шуберта. Это был неоценимый опыт.

Я хочу еще рассказать вам о музыкальных фестивалях в Германии того времени. Во всех концах страны многие города устраивали регулярные музыкальные празднества. Некоторые — ежегодно, другие — реже. Регулярно проводились баховские праздники в Лейпциге, Регенсбурге, Бреслау и Кенигсберге. Были силезские, шлезвиг-голыштейнские, рейнские музыкальные празднества, а также, основанные Листом в период его деятельности в Веймаре, ежегодные фестивали Всегерманского музыкального союза — национальной ассоциации немецких музыкантов. Задачей этих фестивалей было исполнение современной музыки, организация для немецких и других композиторов премьер их сочинений. Подобным союзам присуще то, что они становятся оплотом ретроградов, как только перешагивают через определенный возраст. Поскольку со временем Всегерманский музыкальный союз стал абсолютно эклектичным и игнорировал все лучшее в современной музыке, после Первой мировой войны было основано Международное общество новой музыки.

На одном из таких музыкальных праздников я познакомился с принцем Фридрихом Вильгельмом Прусским, молодым, очень обра-

зованным человеком, страстным любителем музыки, жившим в какой-то средневековой крепости. Он обладал прекрасной коллекцией скрипок, из которых извлекал чудовищную какофонию. Для музыканта слушать эти ужасные звуки, извлекаемые из таких хороших инструментов, было поучительно и в некотором смысле доставляло удовлетворение, так как лишний раз подтверждало, что творит музыку все-таки не инструмент.

Время от времени меня приглашали принять участие в камерных концертах, устраиваемых принцем. Иногда он заходил и ко мне домой. Я не мог ему в этом отказать, потому что он был в высшей степени властным человеком и мог сильно рассердиться, если кто-то противоречил ему даже в предметах, столь отдаленных от искусства, как, например, количество выпитых гостем бокалов. (Кстати, он был владельцем великолепного виноградника, самого лучшего в Рейнской области.) На одном из музыкальных праздников он дал завтрак непосредственно перед концертом, на котором в три часа я должен был играть. Я сидел прямо напротив него. Подавали разные вина. Он пил за мое здоровье, мне приходилось пить тоже, но когда я вежливо отказался от третьего бокала, он отвернулся и до конца трапезы со мной не разговаривал.

Среди музыкантов, которые за время моей жизни (кроме детских лет) произвели на меня наиболее сильное впечатление, были Бузони, Шенберг — оба старше меня; позже — Кшенек, бывший на 18 лет моложе; Хиндемит также оказал на меня большое влияние, хотя мы расходимся с ним во многих, пусть и несущественных, вопросах, касающихся главным образом оценок тех или иных музыкальных явлений.

Бузони был величайшей фигурой — подобного ему нет. Он очаровывал и как пианист, и как композитор, и как человек. К сожалению, я не мог видеть его так часто, как хотелось бы, потому что обычно он был окружен людьми, с которыми мне трудно было общаться. Бузони имел явное пристрастие к чужакам и сумасбродам, симпатизировал им. Каждый день после завтрака он два или три часа проводил в этой странной компании. Составляли ее люди не слишком одаренные, но он был с ними весьма обходителен, хотя имел обыкновение с каким-то мефистофельским весельем говорить им совершенные глупости относительно музыки, которые тут же выдумывал. Они слепо согла-

шались с его фантазиями и позже распространяли их как последние откровения. Однажды, когда мне удалось побыть с ним наедине, я сказал ему: «Ваш молодой знакомый имярек сказал мне, что вы говорили то-то и то-то». Он осклабился и обозвал этого знакомого насекомым. Определенно было что-то проказливое в его характере, но во всем остальном он был замечательным человеком, необыкновенно жизнерадостным. Если бы можно было совместить в одном человеке его и Эжена д'Альбера — тоже замечательную личность, — получился бы величайший музыкант всех времен, поскольку д'Альбер воплощал собой непосредственность и стихийность, а Бузони — изысканность и утонченность. Но друг о друге они высказывались весьма иронично и не без раздражения.

Д'Альбера с его стихийной натурой считали «бетховенианцем». Его соперником, унаследовавшим это звание, был Фредерик Ламонд*. Еще позже честь нести этот нелегкий титул досталась мне. Мы трое гораздо более непохожи друг на друга, чем вам может показаться, но Бетховен нас объединил.

После сорока лет и д'Альбер и Бузони постепенно оставили исполнительство — оно значило для них все меньше и меньше — и предпочли ему композиторскую деятельность. В Соединенных Штатах ни тот, ни другой не были по-настоящему счастливы. То было время расцвета славы Падеревского, и, возможно, они чувствовали себя подавленно, сознавая, насколько они непохожи на него. Сохранилось несколько интересных писем Бузони (который вообще любил писать) о его переживаниях в Америке.

Никогда не забуду последнюю встречу с ним. Это было после Первой мировой войны, незадолго до его смерти, когда он уже был тяжело болен. Войдя в комнату, я застал его в одиночестве. Он посмотрел на меня и сказал: «Шнабель, Вы обретаете лицо». Эта драгоценная похвала глубоко меня тронула. Она означала, однако, что до тех пор лица у меня не было, а ведь мне было уже сорок.

Поскольку моя карьера в Германии развивалась быстро, я, будучи еще молодым, достиг некоторого положения, которое позволяло мне иногда пытаться помочь другим музыкантам. Как-то раз, в

* Ламонд Фредерик (1868 — 1948) — известный шотландский пианист.

Любеке, я присутствовал на концерте, где дирижировал молодой человек по фамилии Фуртвенглер. Он привел меня в восхищение. В другой раз, в Страсбурге, я познакомился с молодым дирижером по фамилии Клемперер, который тоже чрезвычайно мне понравился. И о том и о другом я сразу же написал Вольфу, моему импресарио, делаясь с ним своими впечатлениями и настойчиво рекомендуя ему этих молодых людей. Не уверен, что это было прямым следствием моих советов, но, когда я вернулся в Берлин, они оба уже были приглашены туда Вольфом, дабы продемонстрировать свои таланты. Обоих ждала быстрая и блестящая карьера. В последующие годы Фуртвенглер стал моим близким другом. Иногда я получал от него по несколько писем в неделю: он любил обсуждать со мной малейшие детали исполнения.

Около 1910 года всеобщее внимание привлек один вундеркинд — композитор Эрих Вольфганг Корнгольд*. Его сравнивали с молодым Моцартом. Отец его работал музыкальным критиком в ведущей венской газете; он был преемником Ганслика, признанного лидера музыкальной критики прошлого века в германоязычных странах. Я первый исполнил сонату Корнгольда, написанную им в 12 лет. Музыка действительно была замечательная, конечно, с учетом его возраста: невозможно с одинаковыми оценками подходить к работам двенадцатилетнего композитора и шестидесятилетнего. Но даже и сегодня, по прошествии многих лет, я считаю эту сонату прекрасным произведением. Корнгольд, с которым я поддерживал дружеские отношения, впоследствии уехал в Голливуд и стал писать музыку для фильмов.

В 1905 году в Берлине я был свидетелем первого триумфа Макса Рейнхардта, который принесли ему чрезвычайно убедительные и сделанные с большим вкусом театральные постановки. Я видел все эти спектакли и хорошо помню их. Рейнхардт был выдающимся человеком, но в скором времени он полностью перешел в шоу-бизнес и подобно другим отправился в Голливуд.

К этим же годам относятся мои первые опыты редактирования. Вместе с моим другом Карлом Флешем, с которым мы сыграли мно-

* Корнгольд Эрик Вольфганг (1897 — 1957) — австрийский композитор и дирижер.

жество дуэтов и трио, я сделал редакцию скрипичных сонат Моцарта для издательства «Петерс». Я не склонен особенно защищать результаты этой первой своей редакторской работы, поскольку мое отношение к задачам редактора с тех пор изменилось. Однако я не думаю, что эта редакция хуже других подобных ей, «плохих», как я их теперь называю, редакций.

В 1909 году на свет появился мой первый сын, в 1912 — второй. Когда разразилась война, они были еще маленькими детьми. Начиная со второго года войны жизненные условия в Германии резко ухудшились. Многие продукты, которые здесь, в Америке, считаются просто необходимыми для здоровья и даже для жизни, — исчезли. Почти не было мяса, молока, масла, сахара, шоколада, растительного масла; многих других вещей тоже нельзя было достать. Не знаю, как мы все это пережили. Я помню, что после того, как мы три года ели совершенно невозможный хлеб военного времени, однажды утром мои жевательные мускулы мне отказали — они забастовали.

При этом мы находились еще в привилегированном положении. От воинской службы я был по тем же причинам, что и раньше, освобожден. Я много путешествовал по странам, которые не находились в состоянии войны с Германией и были доступны. Я играл в Голландии, Швейцарии, скандинавских странах и везде встречал друзей, предлагавших прислать мне продукты. Так что нам все-таки приходилось несколько легче других. Наверное, два раза в год мои мальчики получали по плитке шоколада. Несмотря на все невзгоды, они выросли большими и сильными.

Я вспоминаю, как в апреле 1915 года давал концерт в Милане. Поскольку именно в это время Италия решила объявить Германии войну, обстановка там оказалась чрезвычайно неприятной для меня. Так как я явился из Германии, меня во всех нейтральных странах просоюзническая пресса именovala не иначе как «музыкальным представителем прусского милитаризма». Критику, которая публиковалась в этих газетах, просто невозможно цитировать. Самые замечательные «букеты» я получал в Швеции и Голландии. Один критик в Амстердаме начал свой разнос на сорока строчках с замечания, что для прослушивания моей игры не стоило изнашивать подошвы ботинок, и добавлял к этому, что кукла из «Сказок

Гофмана»* имеет больше души и сердца, чем я. Он спрашивал, почему, собственно, я не выступаю в качестве фельдфебеля на фронте, а в конце констатировал, что я играл, как «заключенный, пересчитывающий горошины».

К концу войны вследствие плохого питания и недостатка топлива для обогрева нашей квартиры я заболел тяжелым невритом плеч и рук, возникшим, вероятно, еще и из-за того, что я переутомил руки, постоянно напряженные от холода. В последующие годы у меня было еще несколько таких приступов, затем все это, к счастью, исчезло без следа.

В 1916 году, когда стало ясно, что австрийцы уже не так охотно и не с такой энергией и воодушевлением участвуют в войне (в первую очередь это касалось мобилизации всех пригодных для войны мужчин), немецкие военные чиновники стали относиться к нам с подозрением. Я был снова вызван к врачу, который меня обследовал в предшествующие разы, и он сказал: «Я знаю, вы были здесь уже несколько раз и мы всегда признавали вас негодным, поскольку больные ноги не позволяют вам участвовать в походах». Я ответил: «Отнюдь нет. Я страстный альпинист. Я совершал самые разнообразные восхождения в Альпах». До сих пор не понимаю, кой черт дернул меня все это сказать. И мгновенно я понял фатальность этих слов. У доктора уже не оставалось другого выбора, как признать меня годным. То, что я все-таки избежал призыва, труднообъяснимо. Мне было тогда 34 года. Германское министерство иностранных дел, желавшее мне помочь, «реквизировало» меня для пропаганды за границей. Это означало необходимость играть и в странах, оккупированных Германией. Мне предложили ехать в Брюссель вместе с оркестром Берлинской филармонии под управлением Ф. Вейнгартнера. Пришлось, конечно, согласиться. Не могу уверенно сказать, сделал бы я это добровольно или нет, — не хочу выглядеть сейчас в лучшем свете, чем я того заслуживаю. Но при том положении вещей я не мог отказаться. Я играл перед публикой, которая состояла из людей в немецкой униформе.

Некоторое время немецкая военная администрация высоко ценила эту деятельность. Затем меня снова вызвали на освидетель-

* Опера Ж. Оффенбаха (1881 г.).

ствование. На этот раз меня принимал не врач, а немецкий офицер, который сказал мне следующее: «Носить кайзеровскую форму — это более высокая честь и более важное дело, чем служить искусству и духовным ценностям». К счастью, австрийский МИД был настолько любезен, что каждый раз, когда немецкие власти просили прислать мои документы, сообщал с опозданием в несколько месяцев, что их не могут найти. Между тем время шло, и в результате война закончилась прежде, чем меня успели призвать.

Но у меня были и другие трудности. Например, должно было состояться празднество по поводу двухтысячного представления оперетты «Dreimäderlhaus»* под патронажем Ее Королевского Высочества кронпринцессы. Одному лейтенанту, занятому организацией этого празднества, пришла в голову блестящая мысль, что я должен выступить в роли Шуберта, соответствующим образом одетый и загримированный, и сыграть в таком виде одну или две пьесы. Когда я об этом узнал, мне подумалось, что уж лучше бы меня призывали на войну. У меня был друг, замечательный человек, занимавший высокий пост в германском МИДе. Я поспешил к нему, умоляя о помощи и говоря, что с удовольствием сыграю для кронпринцессы столько шубертовских сонат, сколько она захочет, но просто не в состоянии выступать в оперетте. Он помог мне и, кажется, даже сделал замечание лейтенанту, которому пришла в голову такая идея. После он прислал мне очаровательное письмо, где говорилось: «Разве не прекрасно, когда высокому интеллекту сопутствует и высокий пост?»

Глава 8

Дважды в моей жизни были продолжительные периоды, когда я не занимался композицией. Первый длился с 1905 по 1914 год. До 1905 года я писал музыку, которая не огорчила бы даже самых ре-

* «Дом трех девушек» — популярная оперетта австрийского композитора Г. Берта (1858 — 1924), в которой используется музыка Шуберта.

акционных профессоров. Первое сочинение после этой паузы было написано для контральто и фортепиано на текст Р. Демеля и называлось «Ноктюрн». Сегодня его можно охарактеризовать как довольно консервативное, но еще в 1922 году оно расценивалось как продукт большого воображения и бесстыдного насилия над хорошим вкусом, лишенное признаков собственно музыки, искренности или таланта. С того момента до 1925 года, когда я вновь прервал работу по композиции, я сочинил три струнных квартета, фортепьянный квинтет, струнное трио, одну сонату для скрипки соло, одну для виолончели и одну для фортепиано. Вот, пожалуй, и все.

Первый струнный квартет — единственное из этих произведений, которое было издано; несколько других публично исполнялось. В этих сочинениях прослеживается переход от гармонических к преимущественно мелодическим, ритмическим и структурным организующим принципам композиции.

В годы Первой мировой войны я познакомился с одним немецким майором, сыном дирижера Прусской высшей музыкальной школы. Его отец своим положением был обязан некоторым связям во влиятельных сферах, иначе, поскольку он был еврей, он не получил бы такого поста. Эти связи позволили также и его сыну начать профессиональную военную карьеру. Я знал майора как очень приятного человека. Он был женат на француженке-скрипачке, и я часто бывал у них в гостях. Несколько раз меня приглашали также на встречи, посвященные сеансам спиритизма. Эти встречи в доме майора устраивались, очевидно, ради его начальства в немецком генеральном штабе, увлекавшегося оккультизмом.

Начальник генерального штаба граф фон Мольтке был учеником д-ра Рудольфа Штейнера, и я встречал Штейнера у майора. Я не чувствовал себя непринужденно на этих сеансах, но, тем не менее, интересно было наблюдать руководство немецкой армии, участвовавшее в мистических ритуалах. Для меня открывалось нечто новое в своеобразной природе немецкого высшего общества, которое было очень прагматичным, агрессивным и в то же время мистически настроенным.

В 1914 году в своей речи к народу кайзер сделал удивительное заявление. «Отныне, — сказал он, — я не признаю никаких партий, отныне я знаю только немцев». Этим были созданы условия для ос-

нования союза, называвшегося «Немецкое общество» и служившего выразителем различных взглядов и интересов, существовавших в Германии. Даже коммунисты были допущены в него. В руководстве же большинство составляли социал-демократы.

Одним из главных лидеров этого общества был Вальтер Ратенау, которого я довольно хорошо знал. Это был выдающийся политик и промышленник, идеалист и либерал, обладавший глубокой порядочностью и острым интеллектом. Члены объединения принадлежали к самым разным профессиям. Собирались они для того, чтобы обсуждать всевозможные проблемы довольно общего характера, иногда затрагивали и музыку. Я тоже вступил в «Немецкое общество» и с удовольствием вспоминаю вечера, в которых участвовал. Они были ценны возможностью взаимного общения и интереснейшими беседами.

Был я также членом Союза немецких альпинистов. Я уже говорил, что всю жизнь страстно любил восхождения в горы. В 1924 году — а я уже 25 лет был членом этого союза — альпинисты на своем съезде в Берлине ввели квоту для евреев. Это был второй случай, когда я почувствовал стыд за свое поколение, — ведь горы не делают разницы между нациями. Первый раз такое произошло в 1917 году, когда состоялось учредительное собрание патриотической партии, куда я не вошел. Соединенные Штаты вступили в войну, и уверенность в победе у немцев быстро испарялась; на первый план вышли худшие представители твердолобых реакционеров и демагогов. Я никогда не забуду их диких криков (громкоговорителей тогда еще не было). Ораторами были важные личности, представлявшие все профессии. Один из них, бургомистр большого немецкого города, сказал: «Германия проиграет войну, если мы не последуем примеру наших врагов, которые не моргнув глазом распространяют всяческую ложь о нас. Мы, немцы, слишком честны в нашей пропаганде. Наш единственный шанс улучшить свое положение заключается в том, чтобы превзойти наших врагов во лжи». Я не могу вспомнить, чтобы когда-нибудь испытывал такое чувство стыда и отвращения, как в тот вечер.

В сентябре 1918 года я должен был ехать в Бельгию, чтобы выступать 28-го, 29-го и 30-го числа этого месяца в Брюсселе и Антверпене. В поезде, следовавшем из Кельна в Брюссель, ехало много старых немецких солдат, откомандированных в Бельгию для охраны

вокзалов или для других подобных занятий, которые можно было поручить ветеранам — людям пятидесяти лет и старше. Они были абсолютно откровенны, высказывая свое мнение о положении дел. Рассказывая мне о речи, произнесенной кайзером несколько дней назад перед рабочими крупновского завода в Эссене, они передразнивали его и отзывались о его выступлении в самых грубых выражениях. Я не могу повторить их, поскольку это выходит за рамки того, что вы можете себе вообразить, но из их слов я почувствовал, что войне — конец. Крайнее недовольство режимом и предчувствие поражения были очевидны.

В Брюсселе я оказался гостем начальника немецкой военной администрации в Бельгии. Это был отвратительный человек и абсолютный дурак, но необыкновенно увлекающийся. За 20 лет до этого он взял у меня несколько уроков игры на фортепиано. Потом он пробовал себя в самых разных областях — сделался писателем и даже издавал весьма модный журнал. Он был невероятно заносчив, ничто не могло удержать его от этого. Его чудовищный цинизм шокировал меня так же, как цинизм всех немецких офицеров и чиновников, которых я встречал в Брюсселе.

После одного из моих концертов состоялся ужин, на котором присутствовал также и тот майор, в чьем доме происходили спиритические сеансы. Этот вечер остался для меня незабываемым. Мы разговаривали всю ночь напролет — майор, один профессор и я, — главным образом о вещах, не связанных с политикой и войной. Но, кроме того, в эту ночь майор открыл нам, даже без каких бы то ни было наших вопросов, что вся документация военного управления в Бельгии уже отправлена в Германию.

Мне стало совсем ясно, что приближается конец, и я почувствовал необыкновенное облегчение. На обратном пути из Брюсселя в Кельн я сидел рядом с одним немецким офицером, с которым познакомился еще в Брюсселе. Мы были одни. Этот офицер был художником, довольно молодым, интеллигентным и абсолютно таким же циничным, как и все остальные. Он был женат на дочери одного из крупнейших немецких промышленников, связанного с химическим концерном «ИГ Фарбен». Этот человек сообщил мне, что через 4—6 недель в Германии вспыхнет революция, — именно так и сказал. Я подумал, что, наверное, он хорошо информирован, и промолчал.

На подъезде к кельнскому вокзалу в вагоне вдруг погас свет, все купе погрузилось в темноту, поезд остановился и простоял целый час. В небе вспыхивали причудливые огни. Офицер решил, что это воздушная атака на станцию, но, поскольку ничего не произошло, пришел к выводу, что это были какие-нибудь учения.

Через несколько дней, 5 ноября 1918 года, я оказался в Мюнхене. В шесть часов экстренные вечерние выпуски газет с сообщением о капитуляции Германии заполнили улицы. В этот вечер я решил пойти послушать лекцию Максимилиана Хардена*, одного широко известного публициста и комментатора. Многие годы он издавал журнал «Будущее» и был довольно заносчив и тщеславен. Пошел я из чистого любопытства — обычно меня забавляли его выходки, но в тот вечер вся идея его лекции была опрокинута сообщениями, появившимися в экстренных выпусках. В семь часов должна была начаться лекция, но за полчаса до того он узнал новости, которые сводили к нулю все, что он собирался сказать. Он был бледен как мел и весь дрожал. Его выступление было смесью пораженчества, скулежа, обвинений и домыслов. Среди тысяч присутствующих царил невероятное напряжение, потому что для каждого из них очень многое изменилось после того, как поступили эти сообщения. Все происходило на грани взрыва, однако он не случился.

7 ноября (эти числа — единственные даты, связанные с моей профессиональной деятельностью в последние дни войны, которые сохранились в моей памяти) я дал с моими друзьями Флешем и Беккером концерт в Бонне. Это был очень приятный вечер фортепианного трио, и сразу вслед за ним мы устроили не менее приятный ужин в симпатичном отеле, где подавали великолепное вино. В полночь к нам подошел старший официант и сказал, что только что получено телефонное сообщение из Кельна о том, что разразилась революция. Вот так! Видите, как можно пережить революцию: к вам подходит официант и сообщает о том, что он слышал по телефону.

У меня, конечно, сразу возникло беспокойство: смогу ли я вернуться в Берлин к своей семье и как туда теперь попасть? Кроме того, мне нужно было 9 ноября играть в Касселе. Из Бонна до Кас-

* Харден Максимилиан (наст. имя Феликс Витковский) (1861 — 1921) — немецкий актер, журналист, театральный критик.

селя не очень далеко, но все-таки началась революция, и я не знал, как мне действовать. Тогда я обратился за советом к тому официанту. Он сказал: «Я бы завтра с самого утра пошел за билетом на Кельн, если, конечно, еще будет движение». Так я и сделал.

Когда я прибыл в Кельн, на платформе стояли тысячи людей со своим багажом — полный хаос. Я, понятно, не мог сам унести все свои вещи, поскольку, как и все пианисты, берег руки. Так я и стоял среди этой толпы и ждал, что будет дальше.

А дальше было вот что: молодые — по 16 лет — и старые солдаты абсолютно спокойно подходили к генералам и полковникам и, не говоря ни слова, срезали у них эполеты и отнимали сабли. Генералы тоже сохраняли молчание. Все это происходило так спокойно и бесшумно, как будто заранее было предписано и теперь корректно и послушно исполнялось. Наконец какой-то старый железнодорожник проявил ко мне сострадание и спросил: «Вам нужен носильщик? Вы хотите сдать багаж на хранение?» Я отвечал, что это было бы замечательно. Тогда он сказал: «Ладно, я позабочусь об этом. Подходите сюда каждый час и узнавайте, не отправляется ли поезд». «Хорошо, я так и сделаю», — сказал я. «Насколько мне известно, — добавил он, — отсюда пока что не идут никакие поезда».

Я пошел в зал ожидания и увидел сломанные ружья и карабины, составленные в пирамиду. Ружья были переломлены пополам и заботливо сложены. Затем их грузили на тележки и отвозили к протекавшему рядом Рейну, куда и сбрасывали. Вот так происходила революция. Это было очень впечатляюще.

Я вышел из вокзала и полюбовался великолепным Кельнским собором, стоявшим прямо напротив. С левой стороны находился большой новый мост через Рейн. Я заметил, что всем руководили пять-шесть дикого вида моряков с красными гвоздиками в петлицах; они приехали с морской базы в Киле. «Что же мне делать?» — подумал я, затем прошелся кругом и стал наблюдать за революцией. Я не заметил явного возбуждения, но какие-то атмосферные вибрации чувствовались повсюду. Через каждый час я возвращался на вокзал и искал моего знакомого железнодорожника. Но поезд так и не собирался отправляться.

Через некоторое время я направился в отель «Эксцельсиор», где очень хорошо пообедал. Посетители сидели совершенно спокойно и,

видимо, были мало обеспокоены происходящей революцией. Когда я после обеда вернулся на вокзал, то встретил своего благодетеля, который сообщил, что в 4 часа должен отправиться поезд. Он упомянул, что этот поезд должен проходить через Кассель, и тогда я сказал: «Это почти чудо, потому что как раз туда мне и нужно». Однако мы обнаружили, что этот поезд уже совершенно переполнен. По ступенькам через двери войти было невозможно. Тогда мой друг протолкнул меня в купе через окно. У меня был билет первого класса, который давал мне право на проезд в купе еще с тремя пассажирами. Когда я влез в окно, там уже сидело не меньше десятка солдат. Меня встретили доброжелательно и не без юмора, и так, в тесноте, мы начали наше очень долгое и неторопливое путешествие.

Я вступил с солдатами в разговор. Все они оказались недавними арестантами или больными и только что покинули госпитали или тюрьмы, узнав о революции. Мне стало немного не по себе, потому что двое солдат, между которыми я сидел, беспрестанно глотали хининовые пилюли и делились со мной рассказами о своей малярии. Я заметил, что у них была новехонькая экипировка и масса багажа, тоже совершенно нового. Я спросил: «Вы что, везете это для своих жен и семей?» «Ну, — сказали они, — ведь произошла революция. Мы пошли в магазин и взяли себе кое-что». Говорили они об этом совершенно наивно и спокойно. Вот так все и было.

В час ночи мы прибыли в Кассель. Я пошел в гостиницу, где для меня был заказан номер. Все было в порядке. В Касселе царило совершенное спокойствие. Революция сюда еще не добралась.

На следующее утро я посетил директора гостиницы, чтобы узнать, состоится ли мой концерт. Он ответил: «Этого никто не может сказать. Никто ничего толком не знает».

Моросил дождь. Я помню, что прошелся по городу — хотел посмотреть, как Кассель отреагирует на окончание войны и на революцию. Город был сумрачен, ленив, словно сонный, но когда я вышел на главную улицу, кто-то сунул мне в руку листовку, призывающую явиться на главную площадь города в 12 часов.

Я направился туда и, когда пришел, там собралось уже 20—30 тысяч человек, чего-то ожидающих. Среди толпы резвились дети. Вскоре после двенадцати на площадь на полном ходу ворвался автомобиль, в котором сидело пятеро матросов, очень похожих на тех,

кого я встретил в Кельне, — может быть, это они и были. Шестой прибывший был одет в гражданское. Он поднялся и объявил: «Кайзер отрекся от престола!» И тогда случилось нечто неопишное: все 30 тысяч реагировали так, будто перед человечеством предстало безоблачное розовое будущее. На всех лицах сразу появилось выражение облегчения. Казалось, все были убеждены, что с этого момента начнется счастливая жизнь и никаких проблем никогда больше не будет.

Это было 9 ноября. Мой концерт состоялся, и все билеты были распроданы. Это был очень хороший вечер. На следующее утро я уехал поездом в Геттинген, где у меня после обеда был запланирован концерт, а спустя сутки, 11 ноября, уже вернулся в Берлин. Из Геттингена я между делом позвонил домой, и жена сообщила мне, что революция в Берлине началась тоже 9 ноября. В этот день, в субботу, она обещала нашим мальчикам, что вечером они пойдут на оперу «Гензель и Гретель»*. Ей посоветовали не покидать дома, но когда она увидела расстроенные лица детей, у нее не хватило решимости отказать им в обещанном удовольствии. Поэтому они все же пошли и в день революции слушали эту оперу. Там было много детей, и они полностью наслаждались представлением.

Вскоре после первых дней революции армия вернулась домой, образовалось новое правительство, а старые властители между тем уже начали тайком готовиться к реваншу.

Я много ездил, хотя в то время в Германии это было сопряжено с трудностями. Возникло множество банд грабителей, которые называли себя волонтерами, и, приезжая в город, вы не имели никакой гарантии, что внезапно не окажетесь в центре какой-нибудь перестрелки. Поезда не отапливались и были всегда переполнены. Носильщиков нельзя было найти, а если вы посылали свой багаж заранее, то он не приходил. Поэтому я брал с собой как можно меньше вещей и, поскольку царил пронизывающий холод, одевал на себя много теплой шерстяной одежды.

Вспоминаю один из концертов в Киле в феврале 1919 года. Я выслал заранее свой багаж, что было, конечно, очень легкомысленно, но я просто не мог его носить, а носильщиков, как я уже гово-

* Опера Э. Хумпердинка.

рил, не было. Этот багаж, естественно, на место не прибыл, а у меня ничего с собой не было, кроме маленького чемоданчика для нот, где лежали также щетка и расческа. Таким образом, я не имел возможности переодеться к концерту. Но это была не единственная проблема, с которой я столкнулся в Киле. Мне сообщили, что в городе началась всеобщая забастовка, что большинство людей живет в предместьях и вряд ли концерт состоится. В довершение всего не было света.

Я сказал: «Ну, ладно». В то время я, как видите, был готов ко всему. Но тут пришел председатель концертного объединения, пригласившего меня, и сказал: «Вы не поверите, но концерт состоится. Люди собираются издалека, они идут по темным улицам с фонарями и факелами в руках».

Концертный зал находился в Доме профсоюзов и был лучшим залом в городе; по вечерам в нем бывали концерты. В непосредственной близости от него в эти дни происходили стычки с революционными отрядами, и на крыше противоположного дома были расставлены пулеметы, готовые в любой момент открыть огонь по зданию, в котором я должен был играть. Все мы вели себя довольно лихо и беззаботно, и я — с фонарем в руке и в своих твидовых одеяниях, в которых мне предстояло играть, — направился к концертному залу с каким-то провожатым. На углу улицы, где находилось здание профсоюзов, нас остановил солдат, юноша лет пятнадцати-шестнадцати. Он потребовал у меня паспорт. Я предъявил его, поскольку в те дни обычно носил паспорт с собой. Я спросил его: «Скажите, от чьего имени, если это не секрет, вы требуете у меня паспорт?» «От имени красного солдатского союза», — отвечал он.

Этот концерт доставил мне удовольствие. В зале горело несколько свечей, и все выглядело весьма впечатляюще.

Подобные, хотя, может быть, не столь красочные переживания я испытал на концертах в Бреславле, Бремене и других городах. Как правило, где-то за углом или в парке шла стрельба. Было вообще очень опасно появляться на улицах с наступлением темноты. Вы бы, наверное, назвали это романтическими приключениями.

Именно в то время я получил звание почетного профессора. Я был последним в Пруссии, кому присвоили это звание. Министр образования считал, что я его заслужил, и я получил его от нового

правительства непосредственно перед тем, как было решено, что звание профессора может присуждаться только вместе с должностью, но никак не в качестве почетного титула.

С приходом нового правительства очень многое изменилось. Отчетливо ощущался перелом настроений. В министерстве образования появился новый человек по фамилии Кестенберг — ученик Бузони — и сразу взялся за реформы, прежде всего в деле музыкального образования. Именно он позднее ввел лицензию на право преподавания музыки. Чтобы получить такую лицензию, музыканты обязаны были пройти экзамен.

Музыкальная жизнь Германии с 1920 года переживала блестящий расцвет, в котором молодежь сыграла основную роль; длился он примерно десятилетие. В 1920 году в Берлинскую государственную высшую школу музыки пришел новый директор. Он был оперным композитором, которого один очень влиятельный критик* называл «новым Вагнером». Звали директора Франц Шрекер**. Огромный успех, которым он пользовался, пожалуй, превышал его композиторские заслуги. Он был хорошим музыкантом, обаятельным и довольно наивным человеком. Став директором Высшей школы, в качестве своего помощника Шрекер выбрал выдающегося музыковеда профессора Шюнемана***.

Профессор Шрекер привез с собой из Вены нескольких учеников и среди них Э. Кшенека, которому в то время было 19 лет. Когда он впервые пришел ко мне домой, то сыграл на рояле свою первую симфонию — по-настоящему грандиозное и захватывающее произведение. У нас установились дружеские отношения, сохранившиеся и по сей день. Был там еще юноша из Прибалтики, Эдуард Эрдман****, латыш по происхождению, пианист и композитор, человек необычайного дарования. И, наконец, Алоиз Хаба, молодой компо-

* Беккер Гуго (1882 — 1937) — немецкий музыкальный критик, исследователь и публицист.

** Шрекер Франц (1878 — 1934) — австрийский композитор и дирижер.

*** Шюнеман Георг (1884 — 1945) — немецкий музыковед.

**** Эрдман Эдуард (1896 — 1958) — немецкий пианист и композитор, родом из Риги.

зитор из Чехословакии, который ввел четвертитоновую темперацию, чем наделал много шума. Последнее, конечно, не входило в его намерения, потому что он был абсолютно цельным человеком. И его четвертитоновые композиции очень интересны.

Глава 9

Годы после Первой мировой войны, с 1919 по 1924, проведенные мной в Берлине, были в музыкальном отношении наиболее плодотворными и, быть может, вообще наиболее счастливыми для меня годами. Я приближался к своему сорокалетию, и в моем отношении к окружающим произошла перемена: до того я общался с людьми только старше себя, теперь же огромный интерес во мне пробудили молодые музыканты — о некоторых из них я вчера говорил, — и они отвечали мне взаимностью.

Это были очень оживленные и полезные контакты. Молодежь собиралась у меня по крайней мере раз в неделю. Они или играли свои собственные сочинения, или слушали то, что я играл для них. Затем мы пускались в обсуждения услышанного и продолжали его до трех или четырех часов утра — прекрасное времяпровождение. Многие из них стали выдающимися людьми, некоторые добились всемирной известности.

Два молодых композитора из этой группы, Эрнст Кшенек и Эдвард Эрдман, однажды сообщили мне, что хотят написать комическую оперу, чтобы заработать какие-то деньги быстрее, чем обычно удастся при сочинении серьезной музыки. Я отговаривал их от этой затеи, чувствуя неизбежность ее провала. По моему мнению, чтобы преуспеть в комической опере, композитор должен работать на пределе своих возможностей; если он отнесется к этому как к легкому заработку, ничего не выйдет. Но они упорствовали, убеждая меня, что изучили все лучшие образцы этого жанра, будут специально им подражать и, может быть, достигнут даже лучшего результата.

Итак, они приступили к делу и часто играли мне написанные куски. Эрдман вначале очень забавлялся этой работой, но быстро ее

бросил. Кшенек, однако, был настойчив и закончил оперу сам*. Его издатель пожелал субсидировать постановку и попросил Кшенека прийти и сыграть оперу нескольким компетентным слушателям, способным ее оценить. Как потом мне рассказывал Кшенек, после первой же страницы один из экспертов встал и сказал: «Г-н Кшенек, это слишком хорошо!»

История очень поучительная. Если бы композитор, одаренный в жанре комической оперы, сочинил ораторию, то эксперты сказали бы: «Слишком плохо!»

В эти же годы, в Берлине, мы вместе с шестью другими музыкантами исполнили «Лунного Пьеро» Шенберга. Дирижировал Фриц Штидри**. Мы провели совершенно бесплатно двадцать репетиций. В этом принимали участие инструменталисты из Берлинского филармонического оркестра. Альтистом, помню, был совсем еще молодой Борис Кройт, впоследствии участник Будапештского струнного квартета.

Кройт рассказал нам, что знает одного русского виолончелиста, недавно приехавшего в Берлин, совершенно неизвестного. Жил виолончелист, несмотря на зиму, в холодной мансарде и фактически голодал. Кройт сказал, что это замечательный и многообещающий музыкант, и рекомендовал пригласить его в наш ансамбль. И вот ко мне домой привели высокого молодого человека; звали его Григорий Пятигорский. Он сыграл какую-то сольную пьесу; его исполнение, да и сама его личность обворожили нас.

Партию флейты в нашем ансамбле играл первый флейтист Берлинского филармонического, заодно исполнявший обязанности мекенджера. Так случилось, что как раз в это время место концертмейстера у виолончелистов было незанятым. Инспектор был настолько поражен игрой Пятигорского, что прямо на наших репетициях пригласил его занять место концертмейстера. Эту удивительную историю Пятигорский, как я сам слышал (и читал), часто пересказывал.

* По-видимому, речь идет об опере Кшенека «Прыжок через тень» (1923).

** Штидри Фриц (1883–1968) — австрийский дирижер. В 1933–1937 гг. был музыкальным руководителем Ленинградской филармонии.

вал в интервью, добавляя любопытные подробности. В частности, он рассказал, что на каждую репетицию приготавливались сэндвичи, чтобы перекусить в перерывах. Он был самым голодным и, кроме того, участвовал не во всех номерах. Поэтому он отправлялся в комнату, где лежали сэндвичи, и съедал их все, если верить его словам; так что, когда другие приходили туда, им ничего не доставалось.

В 1925 году Э. Эрдман исполнил мою фортепьянную сонату на фестивале Международного общества современной музыки в Венеции. Большая часть аудитории не пришла в восторг, а двое из присутствовавших музыкантов были особенно раздражены. Соната все длилась и длилась — бесконечно, как им казалось, и тогда один из них громко закричал: «*Allora basta!*» («Довольно!») Но Эрдман продолжал играть.

Тосканини тоже присутствовал на этом концерте, и спустя целых десять лет он спросил у меня: «Вы действительно тот самый Шнабель, сочинивший эту ужасную музыку, которую я слышал десять лет назад в Венеции?» Мне пришлось уверить его, что я — тот самый. Похоже, он все еще страдал, вспоминая сонату.

Такова была моя музыкальная жизнь. В других отношениях существование в Берлине в те годы не всегда было таким приятным. Эйфория после отречения кайзера длилась недолго. Вскоре наступило ужасное раздражение, нервозность, появились такие проблемы, о которых раньше я и представления не имел. Дружья расходились из-за различия политических взглядов. Повсюду царили страх и смута.

В связи с этим мне вспоминается один характерный случай. Однажды вечером Ратенау выступил с лекцией у наших друзей. С помощью бумаги, карандаша и цифр он подробно доказывал нам, что коммунизм неизбежно приведет к экономическому и моральному разрушению человеческого общества. На следующий день я отправился в Вену, где за завтраком оказался соседом одного венгерского аристократа, которого до тех пор никогда не встречал. Ему очень хотелось узнать от какого-нибудь очевидца, что происходит в Берлине. Один из многих его вопросов был: «Чем там занимается этот большевик Ратенау?»

Были и другие признаки решительных перемен в общественной жизни. Бросалось в глаза, например, что девушки в буржуазных семьях вдруг стали получать другие свадебные подарки — вместо роя-

лей, которые им дарили в течение последнего столетия, когда они выходили замуж, они стали теперь получать автомобили. Это имело дальнейшие последствия. В начале века, перед наступлением эры автомобилей, в высших слоях общества особенно престижным считалось состоять членом местных хоров, хотя бы просто числиться там. Эти хоры разучивали и репетировали в течение зимы какое-нибудь произведение, чтобы исполнить его весной. Теперь же все они были распущены, и если даже кто-нибудь был готов заплатить певцам, собрать их оказывалось очень трудным. С другой стороны, возникали новые рабочие хоровые объединения. Некоторые из них достигали исключительно высокого уровня. Лишь немногие среди их членов умели читать ноты, другие просто пели на слух довольно сложные произведения.

В декабре 1921 года я поехал в Соединенные Штаты, где в свои 39 лет еще ни разу не бывал. Я немного побаивался этого предприятия. Мои коллеги, уже прославившиеся в Штатах, надавали мне множество советов. Один, например, учил меня никогда не важничать и избегать обсуждения некоторых тем. Он советовал также не играть определенные произведения; к примеру, он говорил: «В Америке нельзя играть все Прелюдии Шопена. Максимально допустимое число — восемь, какой-нибудь набор из восьми». Правда, спустя шесть лет выяснилось, что сам он играет все двадцать четыре.

Другой знакомый утверждал, что мне не следует играть до-минорные вариации Бетховена, поскольку м-р Холл, по-видимому «авторитет» в музыкальных кругах, опубликовал следующий рассказ про Бетховена. Зайдя к своему другу, фортепианному фабриканту Иоганну Штрейхеру, Бетховен услышал, как его дочь что-то играет. Он не мог понять, что это такое, и рассержено воскликнул:

— Что это вы там играете?

— Но господин Бетховен, ведь это ваши собственные до-минорные вариации!

Я отказываюсь поверить в эту историю. Уверен, что она просто выдумана. Но даже если Бетховен действительно задал такой вопрос, это явно была просто одна из его шуток — он обожал такие. Однако м-р Холл решил, что Бетховен отрекся от своего произведения, а мой коллега на этом основании не советовал мне исполнять вариации в Америке.

Один из самых знаменитых музыкантов уверял меня, что ни в коем случае не следует уходить за кулисы в течение первого часа концерта. «Видите ли, — говорил он, — первый час — не очень важная часть программы, это «дежурное блюдо», и большинство людей слушают ее невнимательно. Публика включается, только когда появляются «заказные блюда». К этому совету я тоже не прислушивался. Но позже я заметил, что в обычае некоторых виртуозов 20-х годов действительно было играть первое отделение без перерывов. Я сам слышал, как Падеревский исполнял Сонату ор. 111 Бетховена (единственный раз, когда я был на его концерте), и публика в течение этого первого часа на самом деле была не столь внимательна, как во втором отделении.

Мой дебют в Карнеги-холле состоялся на Рождество, в сильную метель. Не могу сказать, что это был большой успех. Рецензии были неплохие. Но кое-кто сразу же начал посвящать меня в способы превратиться из того музыканта, каким я себя ощущаю и сознаю, в популярного артиста.

Помню, как управляющий фортепианной фирмы, на инструментах которой я тогда играл, сказал мне: «Послушайте, м-р Шнабель, будьте же благоразумны, раз уж вы здесь. Допустим, у вас есть десять достоинств. Будет вполне достаточно, если вы используете пока только пять из них. Мы заработаем на них порядочно. Когда же вы приедете в следующий раз, то предъявите другие пять, сохраненные про запас».

В то время я относился к таким вещам серьезно и отвечал ему: «Вы ошибаетесь. Если у меня действительно есть десять достоинств, как вы считаете, то ведь привлекают меня только те задачи, которые требуют пятнадцати». Он явно был озадачен.

Я помню также редакционную статью в нью-йоркском журнале «Musical Courier», который я тогда читал, но с тех пор перестал. Она называлась «Salesmanship» — «Как показать товар лицом». В ней говорилось: «Теперь к нам приехал прекрасный артист и музыкант м-р Шнабель. Почему же он так неблагоразумен? Почему он так упорно настаивает на своем выборе репертуара? Если бы он проявил немного гибкости, то заработал бы гораздо больше. Он приехал сюда продать свой товар, и если он хочет продать этот товар, то должен учитывать требования рынка».

Я знал, кто был автором статьи; у нас был общий знакомый. Я попросил его передать автору, что я с ним совершенно согласен. «Он ошибается только в одном. Я действительно приехал сюда, чтобы продать свой товар, но он путает меня с товарным складом».

Моим импресарио в то время был м-р Юрок* (тогда он еще до-вольствовался «звездами» не первой величины). Он договорился, что в моем первом турне я буду играть на роялях «Кнабе», и прислал мне список знаменитостей, пользовавшихся этими роялями. «Кнабе» очень хороший инструмент, но меня он не совсем устраивал. В целом, я считаю себя вполне удовлетворенным, если при исполнении мне удастся реализовать процентов 50–60 от задуманного. На роялях «Кнабе» мне не удавалось достичь этого уровня.

Во время моего дебюта с Чикагским симфоническим оркестром в 1922 году рояль меня очень подвел. Я играл ре-минорный концерт Брамса, и вдруг, посередине концерта, одна клавиша отказала. Я вновь и вновь пытался извлечь звук, но бесполезно. Тогда я ударил по ней кулаком, чтобы указать публике на причину отсутствия звука. Молоточек просто не поднимался, не знаю уж почему. В результате рояль пришлось убирать со сцены. Там был лифт, и снизу доставили другой рояль. Он был совершенно непригоден для концертной эстрады, к тому же настраивали его давным-давно. И вот на нем мне пришлось продолжать свой чикагский дебют.

Такие условия меня, конечно, не радовали. Все же я попробовал играть на роялях «Кнабе» и в следующем сезоне 1922/1923 года. Дело в том, что Стейнвей не разрешал мне пользоваться их инструментами до тех пор, пока я не откажусь от роялей Бехштейна, — а на них я многие годы играл в Европе. Фирма требовала, чтобы я использовал «Стейнвей» во всех странах, иначе мне не дадут играть на нем и в Штатах. Именно поэтому с 1923 года по 1930 я не приезжал в Америку.

После моего дебюта в Чикаго я посетил несколько небольших городов на Среднем Западе. Все было вновь для меня; иногда даже приходилось возвращаться к вокзалу, чтобы узнать название города,

* Спустя годы уроженец России Сол Юрок (1888 – 1974) станет импресарио Сергея Рахманинова, позже – Святослава Рихтера и некоторых других советских пианистов.

в котором я выступаю, — настолько похожими они мне поначалу казались.

Конечно, в это первое турне по Америке у меня брали интервью. Я не привык к ним и, возможно, говорил не то, что надо. В Европе было принято считать, что, сколько ни брать интервью, меньший все равно больше. Хотя после Первой мировой войны эта практика стала популярна и в Европе, особенно в форме вопросников, рассылаемых известным личностям. Я хорошо помню некоторые из них. Я всегда старался ответить так, чтобы это было непохоже на ответы других, — просто ради шутки. Хотелось увидеть свои ответы среди всех остальных.

Был, например, один смешной вопрос: «Как вы проводите свои выходные дни?» Я отвечал: «Доля артиста — не знать будней. Каждый день для него — праздник. Поэтому я не могу ответить на данный вопрос». Я был очень доволен, когда читал другие ответы, серьезно повествующие о поездках в «роллс-ройсе» на побережье или выражавшие возмущение: «Какие могут быть выходные при такой напряженной работе, как у меня!»

Другой вопрос был: «Назовите вашего лучшего ученика». Мне он очень понравился, так как позволил ограничиться одним единственным словом: «Jeder», что по-немецки значит «каждый».

В 1923 году, то есть в год гитлеровского пивного путча, я впервые посетил Советскую Россию. В то время все иностранные гастролеры приглашались только официальными государственными органами. Ввиду того, что я резко отреагировал на шумное, наглое и возмутительное поведение тех, кто нажился на войне, у меня появилась в Германии репутация большевика. Я даже получил в то время довольно много угрожающих анонимных писем. Возможно, что именно из-за подобной репутации меня пригласили в Россию.

Я полагаю, что анархист и аристократ сосуществуют в каждом художнике, и когда он начинает ощущать чрезмерное присутствие какой-то одной из этих сторон, то невольно обращается к другой. Наверное, по этой причине вызывающее поведение людей, нажившихся на войне, пробуждало во мне нечто анархическое. Но когда в России попытались принять меня в свои объятия в качестве «товарища», я не реагировал в соответствии с их ожиданиями, потому что на первый план уже выступила моя аристократическая сторона.

Конечно, в Советской России все было совсем иначе, чем до революции. Тогда существовали состоятельные слои общества, я встречал многих очень любезных, жизнерадостных, элегантно одетых людей. Теперь же я не обнаружил никого, кто бы выглядел привлекательно или элегантно. Раньше я замечал лишь отдельные проявления нужды только среди низших слоев. Теперь же все эти люди стали выглядеть гораздо благополучнее, но многие мои старые друзья оказались в нужде.

Для меня был выделен специальный человек, который должен был составлять мне компанию и одновременно контролировать все мои протокольные встречи. Он заявил, что мой концерт состоится не в заранее оговоренные сроки, а на четыре дня позже. Тогда я спросил его (дело происходило в Москве): «А что же будет с моим концертом, назначенным на субботу в Ленинграде?» Он ответил: «Мы это уладим». Видно было, что все контролировалось какой-то центральной организацией. В итоге мне пришлось бездельничать четыре дня в ожидании концерта, при том, что я ни слова не понимал по-русски.

Каждый день я часами просиживал в кабинете чиновника, отвечающего за музыкальные дела. Кажется, раньше он был зубным техником и вряд ли отличил бы рояль от других инструментов. Но зато он был чрезвычайно любезен. Моего присутствия в его кабинете никто не замечал. Я просидел четыре дня в углу на диване и наблюдал этих счастливых людей, которые, видимо, впервые в жизни получили в свое распоряжение телефон. Обычно в комнату набивалось человек по тридцать; они то курили, то что-то ели и говорили, говорили, говорили. Мне это очень нравилось: в этом проявлялась настоящая, по-детски непосредственная радость жизни.

По вечерам я ходил в театр. Это было завораживающее зрелище. Завораживало не происходящее на сцене, а то, как вела себя публика, поскольку она была так же активна, как и занятые в спектакле актеры. Публика до такой степени соучаствовала в действии, что наблюдать за ней было страшно интересно. Между прочим, там я впервые познакомился с новаторскими сценическими приемами, которые тоже оказались очень интересными. Нечто подобное происходило и при посещении оперы, где все средства музыкального театра были поставлены на службу пропаганде.

Наконец, в этом же театре* я дал свой клавирабенд в присутствии пяти тысяч человек. Все билеты были распроданы. В зале стояла совершенная тишина. Но в конце, когда прозвучал заключительный аккорд бетховенской Сонаты ор. 111, завершавшей программу; и прежде, чем стихли последние звуки, с галерки уже кто-то кричал: «Кампанеллу!» Другие тоже подхватили: «Кампанеллу, Кампанеллу!» Мне это показалось весьма странным. Позднее я получил разъяснения. Дело было в том, что единственный зарубежный пианист, выступавший здесь до меня** и приобретший большую популярность, завершал все свои концерты неизменно Кампанеллой, и публика, видимо, решила, что это некая обязательная часть программы. Полагаю, что они кричали даже не потому, что хотели услышать этот этюд Листа, но скорее из вежливости или по привычке.

На следующее утро мне перевели некоторые критические отклики из ведущих газет. За это время они уже поняли, что я, вопреки их ожиданиям, не был большевиком. Один московский рецензент писал, что в буржуазном мире моя интерпретация могла бы иметь успех, но совершенно ясно, что революция не оказала ни малейшего влияния на мое представление о Бетховене. Два дня спустя я сыграл ту же программу в Ленинграде, куда еще не успел проникнуть слух о том, что я вовсе не большевик. Здесь критика утверждала, что мой ритм выражает атаку рабочих батальонов на бастионы капитализма.

В то время огромным успехом в России пользовался девятнадцатилетний Горовиц. Он играл мне в одном частном доме и произвел на меня глубокое впечатление. Позднее я помог ему выехать из России.

Глава 10

Важным музыкальным событием 1920 года был малеровский фестиваль, проходивший в Амстердаме. Насколько я знаю, это был единственный малеровский фестиваль, когда-либо имевший место. В 1907 или 1908 году состоялось, правда, особое исполнение его

* По-видимому, в Большом театре.

** Вероятно, Э. Петри.

Восьмой симфонии в Мюнхене, названной организаторами «Симфонией тысячи участников», но на этом фестивале в Амстердаме были исполнены *все* симфонические произведения Малера. Он длился десять дней и сопровождался дополнительным циклом концертов, посвященных исключительно современной музыке. В этих концертах прозвучало и одно из моих сочинений.

Особенностью фестиваля в Амстердаме было присутствие на нем сотен музыкантов из разных стран, а также людей, пишущих о музыке или в той или иной степени причастных к ней. Они считались гостями города с первого до последнего дня их пребывания на голландской земле. Все те, кто приехал из стран, расположенных к востоку от Голландии, на протяжении долгих военных лет хронически недоедали. В Амстердаме они получили чудесную возможность вознаградить себя за эти лишения и, конечно же, использовали ее. Некоторые были приглашены гостеприимными голландцами в семьи, другие получили купоны, которые принимались в любых ресторанах и отелях. Для всех это было славное время.

Знаменитых скрипачей и виолончелистов, приехавших на фестиваль, приглашали выступать в качестве концертмейстеров оркестра, и они с энтузиазмом принимали участие в симфонических концертах.

Нужно признать, что не все иностранные гости, наслаждавшиеся редкой возможностью досыта поесть (причем еда была превосходной), проявляли должную умеренность. Придя на концерт, они подчас едва могли дышать — так наедались — и вскоре засыпали: еда поглощала все их силы. И все же это был замечательный праздник музыки.

В сезоне 1922/1923 года состоялось мое второе турне по Соединенным Штатам. На этот раз я пересек страну от побережья до побережья. В целом поездка оказалась какой-то бесцветной, а я чувствовал себя подавленно. Было ли отсутствие ярких событий причиной моей подавленности или, наоборот, сама она привела к отсутствию таких событий — остается неясным. Во всяком случае, успех мой был весьма умеренным, но большего я и не заслуживал. Как видите, американцы были в то время хорошими ценителями.

Возможно, какая-то заторможенность и предубежденность помешали мне достичь всего того, что позволяли обстоятельства.

Мне никогда не нравилась система «звезд», и я всегда считал, что наиболее популярные в то время в Америке исполнители принадлежат к иному типу, к иной сфере музыки, нежели я. Возможно так же, что мое понимание общественной музыкальной жизни в Соединенных Штатах было ошибочным, и вследствие этого я не верил в свои силы и играл недостаточно хорошо. Вероятно, поэтому мои воспоминания об этой поездке довольно скудны и не слишком значительны.

Тем не менее, я был упоен звучанием Филадельфийского и Бостонского симфонических оркестров, равно как и совершенством их исполнения, подобного которому я нигде не встречал. Это не означает, что я не слышал интерпретаций того же уровня или даже превосходящих его, поскольку совершенство исполнения и интерпретация — едва ли нужно об этом напоминать — не одно и то же. Когда я первый раз играл с Бостонским оркестром, дирижировал Бруно Вальтер. Это был его дебют в Соединенных Штатах.

Огромное впечатление в путешествии к западному побережью на меня произвели бескрайние ландшафты Америки, столь непохожие на пейзажи Центральной или Западной Европы. Но мой личный опыт общения с природой был довольно скромным. Помню, например, как по пути в Колорадо Спрингс я узнал, что один из портье моего отеля — уроженец Вены. Он пригласил меня на экскурсию в своей машине и свозил на вершину какой-то горы.

По приезде в один из городов штата Монтана я обнаружил телеграмму, присланную мне из расположенного неподалеку места, где был назначен следующий концерт. В ней говорилось, что концерт не состоится, поскольку накануне вечером на собрании комитета было решено распустить концертное общество из-за отсутствия средств. Поскольку мой ангажемент был подписан еще год назад в Германии, я подумал, что поздновато отменять концерт за два дня до него. Мой маршрут все равно проходил через тот город, и я решил, что, по крайней мере, припугну этих людей и позабавлюсь. Итак, я телеграфировал: «Не принимаю отмену, приезжаю». В ответ сообщили: «Но у нас нет зала, нет инструмента». Я вновь телеграфировал: «Настаиваю выполнении контракта. Приезжаю».

И вот я приехал. В этих гастролях меня постоянно сопровождал настройщик, и совместными усилиями нам удалось обнаружить трех

дам — членов комитета: казначея и председателя, должность же третьей я не смог определить. Они явились в отель очень взволнованные и заявили: «Мы крайне сожалеем, но у нас совершенно нет средств — не осталось абсолютно ничего. Видите ли, это первый год нашей концертной деятельности. Общество было организовано в прошлом году, и мы пригласили артистов на десять абонементных концертов. Ваш должен был быть седьмым, но все деньги ушли на предыдущие шесть». Я сказал им: «Я приехал сюда из Германии, из Берлина. Наш контракт был заключен год тому назад, и вы хотите, чтобы я просто так отказался от концерта?» «Мы ничего не можем сделать, у нас нет денег», — отвечали они.

Тогда я пошел к нотариусу, чтобы подтвердить свое присутствие в городе, а после этого вместе с настройщиком и еще одним свидетелем направился к концертному залу. Конечно, войти в него нам не удалось: он был заперт и погружен в темноту. На этом мы прекратили свои попытки и уехали. По крайней мере, я посмеялся.

По приезде в Солт-Лейк-Сити я увидел большой молитвенный дом, о котором мне сообщили, что потолок в нем сделан из воловьей кожи и акустика настолько замечательна, что можно услышать даже эхо шепота. Для музыки это, конечно, не очень-то хорошо. Помнится, мы приехали в город после обеда. Только я вошел в свой номер в гостинице, как позвонили из редакции газеты и сказали, что корреспонденту и фотографу необходимо срочно меня увидеть. Я выразил согласие принять их и узнал, что они уже выехали. Через несколько минут раздался стук в дверь, вошел корреспондент и спросил: «Как ваша фамилия?» Я немало удивился, но ответил, и он взял у меня интервью.

Следующий концерт должен был состояться в Калифорнии. Забыл название города — он находился где-то за Сакраменто. В то время были сильные метели. Из Сакраменто нам с женой — она сопровождала меня в этом втором путешествии по Америке — пришлось ехать на автобусе, переполненном и явственно благоухавшем чесноком, но на концерт мы прибыли вовремя. Пока моя жена распаковывала в гостинице вещи, я, как обычно, вместе с настройщиком отправился в зал посмотреть инструмент. По дороге туда мы проходили мимо газетной редакции, в витрине которой я заметил свою фамилию. Я остановился и прочел следующее: «Мистер Шнабель

из-за сильных метелей не может приехать в срок, поэтому его концерт переносится на пять дней». Представляете себе мое удивление? Я вошел в редакцию и сказал: «Я приехал». «О, но мы уже ничего не можем сделать», — отвечали они. Все же они позвонили руководству концертной организации и сообщили, что Шнабель в городе. Меня подозвали к телефону, и я услышал: «Мы искренне сожалеем, но ваш антрепренер в Сан-Франциско сообщил нам, что ваш приезд невозможен или, по меньшей мере, маловероятен, поэтому он и передвинул концерт на пять дней. Он хотел бы также, чтобы следующим автобусом в восемь часов вы поехали в Сан-Франциско. Это лучший вид сообщения, экспресс».

Итак, я устремился обратно к моей бедной жене: «Скорее упаковывай вещи, у нас нет времени даже на еду — мы опаздываем на автобус!» Стояла крошечная тьма. Водитель автобуса по дороге пассажиров не выпускал, хотя сам по меньшей мере трижды выходил, чтобы поболтать, выпить или по другим надобностям. Мы же были вынуждены просидеть в этом темном автобусе до самого пункта назначения, куда приехали после полуночи. Как оказалось, это был не Сан-Франциско, а Окленд, расположенный на другой стороне залива. Откуда мне было знать это? Никто мне ничего не сказал. Номер был заказан где-то в Сан-Франциско, а мы оказались на автовокзале в Окленде. У нас было много багажа, но носильщики, понятно, отсутствовали. Тут кто-то закричал: «Поспешите! Последний троллейбус к последнему парому отходит через три минуты». Конечно, я не был предупрежден об этих обстоятельствах, но каким-то образом нам удалось запихнуть весь наш багаж в этот последний троллейбус, а потом и на последний паром, и в половине третьего ночи мы прибыли в Сан-Франциско. В гостиницу мы добрались уже к трем. Я чувствовал себя так, словно я не человек, а тук с багажом, и потребовалось известное время, чтобы прийти в себя от последствий такого путешествия.

Наши комнаты оказались необычайно большими. Я помню, там были двери, широкие двери с зеркалами: когда вы их открывали, возникали три дополнительные кровати.

В Лос-Анджелесе я встретил свою старую венскую знакомую, с которой мы не виделись больше пятнадцати лет. В нашу последнюю встречу в Берлине (примерно в 1905 году) я подарил ей свою фото-

графию — не обычный снимок для газеты, но что-то вроде портрета. Существовало только два экземпляра этой фотографии, одна — у нее, другая — та, что хранится в моей семье. Моя знакомая позвонила мне и пригласила на обед. Когда я приехал, первое, что она мне показала, была старая выцветшая газетная страница с этой фотографией. Нет никакого сомнения, что это было то же самое фото: совпадала каждая деталь одежды, каждая складка на пиджаке. Она подобрала эту газету на улице лет пять тому назад. Она заметила мою фотографию и решила, что это объявление о моих гастролях в Америке. К ее немалому изумлению, под фотографией стояла совершенно другая фамилия, а в заметке говорилось, что накануне этот человек был найден в парке убитым. Посмотрев внимательнее, она обнаружила, что газета была из другого города и весьма старая.

Она отдала эту газету мне, и я до сих пор храню ее. Меня утешает то, что я оказался все-таки не убийцей, а жертвой. Это недоразумение так и осталось необъясненным. Может быть, фотографы продают иногда свои старые негативы редакциям газет, а те их используют, если не могут достать какой-то необходимый снимок. Риск при этом, спустя много лет, да и в далекой стране, очень невелик. И все-таки совершенно непостижимо, каким образом единственный человек в Америке, обладавший такой же фотографией, нашел эту газету, попавшую в другой город, и к тому же через много времени после ее выхода.

Будучи на обратном пути в Нью-Йорке, я получил яркие впечатления от дружбы с миссис Хэрриет Лэньер, замечательной личностью, женщиной с умом и характером. Она организовала Общество друзей музыки. В Обществе исполняли редко звучащие хоровые и оркестровые произведения. Дирижером был Артур Боданьский. Я поддерживал контакты с миссис Лэньер до ее кончины в 1932 году. Каждое лето она посещала Европу, а в 1931 году мы три недели жили вместе с ней в Венеции, в готическом замке XIV века, и чудесно проводили время. Мы собирались прожить там еще некоторое время, но я так стосковался по траве, деревьям и зверюшкам, которых Венеция совершенно лишена, что вынужден был уехать.

Перед тем как покинуть Соединенные Штаты в 1923 году, я имел незабываемый разговор с директором фирмы «Кнабе». Он сказал мне, что со мной невозможно сотрудничать, потому что я не чув-

ствую ситуацию. Для того чтобы удовлетворить «человека с улицы» и «усталого бизнесмена» (два мифических, конечно, существа), следует действовать совершенно иначе, нежели я. «Все ваши знаменитые коллеги стремятся понравиться и послужить простому человеку. Почему бы и вам не делать этого?» — вопрошал он. Помнится, я ответил: «Не хочу беспокоить этого человека», — и ушел. Все же он прислал мне на пароход коробку хороших сигар. Но, тем не менее, я в Америку не возвращался до 1930 года по причинам, которые уже объяснял.

Когда я вернулся в Германию, инфляция была в самом разгаре. Вы даже не можете себе представить, что это такое. Это было самое безумное из всего, что мне пришлось пережить. Разногласия между немцами, возникшие после Первой мировой войны, как ветром сдуло. Инфляция объединила всех. Все были бодрыми, резвыми, в прекрасном настроении. Каждый был озабочен тем, как побыстрее избавиться от денег, причем любым способом. Стоимость денег падала с каждым часом, и с утра до обеда они могли обесцениться наполовину. Все носились с сумками, набитыми деньгами. В конце этого периода проезд в автобусе стоил несколько миллиардов марок. Я получал свои гонорары целыми пакетами купюр. Однажды, когда я выступал с филармоническим оркестром в Берлине, мне пришлось просить кого-то помочь донести мой гонорар до дому. По пути нам встретился магазин деликатесов, и чтобы облегчить ношу моего помощника, я половину денег истратил на пару сосисок. Наутро я узнал из газет, что второй половины мне не хватит уже и на одну сосиску. Я смеялся от всего сердца. Как, впрочем, и все остальные.

Это было действительно нечто невообразимое. Горожане бросились в деревню, где купали все, что им могли предложить крестьяне. Платили самые высокие цены, так как через полчаса они стали бы еще выше. Крестьяне продавали все те хорошие вещи, которые они веками создавали: мебель, произведения ручного ткачества, украшения, а затем спешили с этими деньгами в город и опустошали универмаги. Приезжали иностранцы и за несколько фунтов стерлингов приобретали по множеству квартир.

Но музыкальная жизнь в то время продолжалась как ни в чем не бывало. В Берлине функционировало три или четыре оперных те-

атра, где, кроме классического репертуара, ставили оперы Рихарда Штрауса, Пфицнера, Стравинского, Шенберга, Хиндемита, де Фаллы, Кшенека, Шрекера, Ратгауза, Корнгольда, д'Альбера и многих других. Большинство из этих произведений было абсолютно неизвестно в Германии.

Вследствие инфляции я вторично за несколько лет потерял все свои сбережения. Это имело тогда небольшое значение и поскольку случалось неоднократно, я постепенно привыкал к таким потерям.

В последующие годы — с 1923 по 1926 — я снова выступал в России. Я играл там в каждом сезоне. После этого я туда больше не ездил*, поскольку считал неприемлемым то, что там происходило. Некоторые из моих старых друзей так сильно пострадали, что для меня было невыносимо видеть это.

В один из таких приездов я познакомился с А. К. Глазуновым. Это был самый добрейший и обходительнейший пожилой человек из всех, кого я когда-либо встречал, очень корректный, державший себя так, словно после революции ничего не изменилось. У него была просторная квартира, но она не отапливалась, и семья жила в единственной комнате, где топилась печка. Но и в этой комнате было так холодно, что я вынужден был оставаться в пальто, и даже водка, которой он меня всякий раз угощал, мало спасала. Кроме того, я, естественно, не всегда с ним полностью соглашался. Например, он огорчался тем, что некоторые его коллеги, высоко им ценимые, отказывались разделять его мнение, что определенные ноты в классических партитурах, скажем, в Большой симфонии C-dur Шуберта или у Бетховена, являются опечатками, поскольку звучат необычно и неожиданно. Он по-настоящему страдал, когда я и некоторые другие музыканты говорили, что эти ноты абсолютно правильны, и именно потому, что так неожиданны и непривычны. На мой взгляд, в творении гения неожиданное более вероятно, чем ожидаемое.

Не знаю, стоит ли мне рассказывать один случай, но он настолько мил и характерен, что я, пожалуй, преодолею свои колебания и расскажу вам его. Глазунов любил показывать мне собственные сочинения. Однажды вечером его приемная дочь играла пьесу, только что им сочиненную, в то время как мы с ним сидели двумя комната-

* Последний раз Шнабель побывал в СССР в 1935 г.

ми дальше — там, где топилась печка, и слушали. К счастью, его дочь обладала достаточно сильным звуком. Она играла эту довольно невыразительную вещь, и вдруг он схватил меня за руку и воскликнул: «Вы слышали? Диссонанс!» Честно говоря, я ничего не заметил.

Его смущало и обижало то, что такой человек, как Стравинский, мог иметь успех. Он сказал мне: «Из двух тысяч учеников, которые прошли через мои руки в Санкт-Петербургской консерватории, у Стравинского был самый плохой слух!»

В 1926 году мой визит в Россию совпал с праздником Пасхи. Я столько слышал о запретах на богослужения, что решил заходить в каждую церковь, которая окажется открытой. Вместе с моим другом мы посетили в пасхальную ночь 26 церквей, и все были переполнены. Присутствовало и много красноармейцев в форме, которым, по-видимому, это не запрещалось. Должен добавить, что не заметил на лицах молящихся особого религиозного экстаза, но они все же пришли туда. У меня сложилось впечатление, что эти люди бывают там регулярно.

В 1925 году, в первый раз после двадцатилетнего перерыва, я поехал в Англию. Мои концерты были организованы фирмой «Бехштейн». Им очень хотелось, чтобы я играл в Англии: их инструменты высоко ценились там и были широко распространены. У фирмы были там даже мастерские для окончательной сборки и ремонта роялей. Я дал два сольных концерта в небольшом зале в Лондоне и имел заметный успех. С тех пор и до того момента, когда разразилась Вторая мировая война, я каждый год возвращался туда и давал множество концертов как в самой Англии, так и в Шотландии и Ирландии. Я всегда чувствовал себя там счастливым. У меня появились близкие друзья, например, Сэмюэль Курто и его жена. Иногда я у них останавливался — в прекрасном доме с замечательной коллекцией картин.

Однажды миссис Курто пожаловалась мне, что несколько устала от необходимости постоянно субсидировать оперу Ковент-Гарден, чем она занималась непрерывно со времени Первой мировой войны, и поинтересовалась, не могут ли они каким-то иным образом оказать поддержку симфонической музыке. Тогда я предложил им план концертов Курто—Сарджент, которые вскоре стали проводиться регулярно, пользовались огромным успехом и, по-моему, заслуживают подражания. Я убежден, что такие концерты имели бы успех

повсюду, стоит только попытаться. Идея, вкратце, состоит в том, чтобы организовать цикл симфонических концертов для тех любителей музыки, которые не в состоянии платить большие деньги за посещение обычных симфонических концертов. Предприятие было названо клубом Курто—Сарджента, потому что сэр Малькольм Сарджент* был постоянным дирижером этих циклов. В члены клуба допускались служащие универмагов, магазинов, лавочек, банков и других учреждений и фирм. Каждое из таких учреждений должно было подписаться не менее чем на шесть абонементов. Им следовало выяснить, много ли их служащих интересуется музыкой, и принять соответствующее решение. Циклы состояли из шести концертов в год, каждый из которых повторялся дважды. Абонементы расходились полностью, и аудитория была чудесной.

Конечно, ежегодно возникал дефицит, но он не превышал двух тысяч фунтов. Главная его причина заключалась в расходах по оплате оркестровых репетиций, которые мистер Курто великодушно взял на себя. К каждому концерту проводилось пять-шесть репетиций, а если приглашались Хиндемит или Стравинский, чтобы продирижировать своими последними произведениями, то семь или даже восемь. А ведь вы знаете, как дорого обходятся репетиции с полным симфоническим оркестром.

Насколько я могу себе представить, организация подобных концертов даже с меньшим количеством репетиций будет убыточна и потому должна опираться на субсидии. Но в применении к камерной музыке такое предприятие вполне сможет себя окупить. Я неоднократно предлагал организовать подобное в Соединенных Штатах, и я абсолютно уверен в полном успехе. Но до сих пор никто не выразил такого желания, и причины этого мне непонятны.

В Англии у меня возникла также длительная дружба с Уолтером Дж. Тернером**, писателем и поэтом, и с сэром Робертом Мейером***, уроженцем Германии, с детских лет жившим в Англии. Он

* Сарджент Малькольм (1895 — 1967) — английский дирижер и музыкальный деятель.

** Тернер Уолтер (1889 — 1946) — австралийский поэт и музыкальный критик.

*** Мейер Роберт — известный меценат.

впервые организовал специальные концерты для детей, и в 1939 году его деятельность достигла такого расцвета, что охватила двадцать восемь английских городов. Учителя отбирали детей для посещения концертов и специально подготавливали их для очередной программы; они же сопровождали группы детей на концерты. Это великолепно организованное дело могло служить образцом для подражания.

В 1924 году один немецкий газетный издатель, достигший к тому времени такого успеха, что публиковал уже книги и журналы, решил включить в сферу своей деятельности и музыку. Фамилия его была Ульштейн, и свои музыкальные издания он называл «Tonmeister Ausgabe» («Издания мастеров»). В это издание входили только фортепианные сочинения от Баха до Брамса. Ульштейн обратился ко мне с просьбой сделать для него редакцию всех фортепианных произведений Бетховена. Я согласился, но в конечном итоге отредактировал только тридцать две сонаты и Вариации на тему Диабелли.

В это время, как уже говорилось, я перестал сочинять музыку и полностью посвятил себя редакторской работе, гастролям, записям на пластинки (это были мои первые записи), а также работе в Берлинской государственной высшей школе музыки, куда я был приглашен преподавать в этом же, 1924 году. Условия там были идеальные: все, о чем бы я ни попросил, выполнялось. Например, в других классах минимальное количество студентов было восемнадцать, мне же разрешили ограничиться семью. Больше семи человек у меня никогда не было, но зато на каждом уроке присутствовали все семеро. Я обнаружил, что это очень эффективный метод преподавания, при условии, конечно, что у вас не сотня учеников. Поскольку мои гастролы не могли быть согласованы с расписанием занятий, я просил разрешения проводить уроки и во время летних каникул, у меня дома. Мне это тоже разрешили. Более того, мне было позволено заниматься в школе поздно вечером, с девяти до двенадцати или даже позже. В эти часы, кроме меня и моих студентов, во всем здании оставался только сторож.

Я был глубоко признателен за то, что мне так шли навстречу. Но, тем не менее, в 1930 году подал в отставку, главным образом потому, что среди большинства преподавателей распространился германский националистический дух, в конце концов вызвавший у меня не

приянь к нашему учебному заведению. Все считали, что я делаю большую глупость, отказываясь от такого идеального места с хорошей оплатой и полной свободой, — но, видите ли, каждый раз, когда я заходил на кафедру, я попадал в атмосферу этих трений, конфликтов, несогласия во мнениях, выражаемого агрессивно и с ожесточением. Я предпочел уйти.

Глава 11

Кроме тридцати двух сонат Бетховена, редакцию которых я выполнил в конце двадцатых годов, я отредактировал и некоторые другие произведения. Вместе с Карлом Флешем для издательства «Петерс» мы подготовили три сонаты для скрипки и фортепиано Брамса, а я сделал клавираусцуги скрипичного концерта и двойного концерта для скрипки и виолончели того же автора. Ульштейн издал тридцать две сонаты по отдельности, но когда «Саймон и Шустер», американское книжное издательство, девять лет спустя совершило один из своих нечастых экскурсов в музыкальную область, было решено не следовать немецкому примеру, а издать все сонаты в двух томах. Если в немецком издании каждая новая соната начиналась с первой страницы, то оба тома американского издания состояли из 400—500 страниц каждый, так что их общая нумерация доходила до 900. Но, к сожалению, издатели забыли соответствующим образом изменить нумерацию страниц и в моих подстрочных примечаниях. Поэтому тот, кто пользуется этим изданием, может обнаружить, например, в одной из поздних сонат, напечатанных во втором томе, примечание на странице 812, отсылающее к «аналогичному пассажи на странице 7»; обратившись к этой странице, он обнаружит, что она является частью Первой сонаты в первом томе. Ввиду явной бессмыслицы это вызывает замешательство. Но я надеюсь, что со временем каждый музыкант разберется в этой путанице.

В 1927 году я впервые сыграл все 32 сонаты Бетховена в цикле дневных концертов на сцене прекрасного Народного театра в Берлине. В 1928 году вместе с моей женой мы дали шесть концертов, в

которых были исполнены произведения Шуберта: его вокальные циклы, множество *Lieder*, сонаты и другие фортепианные вещи.

Берлин в те годы становился все менее и менее приятным городом. На улицах все чаще можно было видеть пожилых лысых толстяков, одетых в коричневую униформу со свастикой, марширующих гусиным шагом и скандирующих свои ужасные песни — мечты о славных днях, когда мир будет принадлежать им и «еврейская кровь обогрит их ножи». Это дословная цитата.

В 1929 году ко мне в очередной раз обратились с предложением сделать записи на пластинки. До тех пор я неизменно отказывался от подобных проектов. Одной из главных причин было то, что мне не нравилось само отсутствие контакта с живой аудиторией, невозможность каким-либо образом контролировать восприятие музыки будущими слушателями, невозможность представить себе, как они будут одеты, чем еще будут заняты во время прослушивания, сколько именно прослушают. Я чувствовал также, что звукозапись противоречит самому существу исполнения — акта уникального, мгновенно проходящего и неповторимого. Не думаю, что вообще могут существовать два совершенно одинаковых исполнения одной и той же пьесы одним артистом. Это немыслимо.

Однако со временем я пришел к выводу, что, невзирая на все присущие им недостатки, ценность записей будет достаточно велика, чтобы оправдать их существование. Кроме того, я был польщен предложением — первым в таком роде — записать все фортепианные произведения Бетховена.

Пластинки распространялись только среди подписчиков. Дело было новым и удалось, на мой взгляд, очень хорошо. Руководство фирмы было поражено тем, как много желающих подписаться оказалось в Англии, в странах Британского содружества и на Европейском континенте. В Соединенных Штатах записи разошлись много позже, и то не до конца. Не знаю, в чем тут дело.

Воспоминания о первом годе работы над записями, проходившей в Лондоне, одни из самых тягостных. Каждый эпизод этой работы причинял мне невероятные страдания и приводил меня в отчаяние. Я чувствовал себя измученным до полусмерти и совершенно несчастным. Все было неестественным — свет, воздух, звук. Множество времени я потратил, чтобы убедить фирму приспособо-

бить, хотя бы отчасти, ее оборудование к требованиям музыки, и еще больше — чтобы самому приспособиться к этому оборудованию, при всем его совершенстве. Впоследствии я стал снисходительнее: я уже не ожидал и не требовал столь многого. Тем не менее, однажды, после семи лет работы с этой фирмой, мне сказали, что среди сотрудников и инженеров меня по-прежнему называют «мистер Чейнджер» (то есть требующий изменений).

В течение десятилетия, с 1929 по 1939 год, я работал с одним и тем же звукоинженером, так что под конец мы достигли полного единства. Никаких разногласий между нами уже не было, и дух всего дела мне очень нравился. За эти годы многое изменилось — улучшились акустические условия, усовершенствовалась техника записи.

В 1930 году Сергей Кусевский лично пригласил меня в Бостон для участия в брамсовском фестивале. Я согласился с большим удовольствием, но оставался вопрос об инструменте. Стейнвей по-прежнему отказывал мне в своих инструментах, пока я не соглашусь перейти на них и в Европе. Выход был найден в том, что Бехштейн решил отправить для меня два рояля в Соединенные Штаты за свой счет, поскольку фирма в это время делала попытки открыть там свое отделение. (Эти попытки не увенчались успехом из-за начавшейся тогда Великой депрессии.)

В американских справочниках написано, что фестиваль в Бостоне происходил в 1933 году — на столетие Брамса, но в действительности он состоялся в 1930. Впрочем, это неважно — ведь даты ничего не меняют.

Восемь раз я играл с Бостонским симфоническим оркестром — это было захватывающим переживанием. Стоял май, чудесное время, и на несколько недель я оказался буквально фаворитом бостонского музыкального «общества». К сожалению, это длилось недолго. Должно быть, я не гожусь на такую роль. Например, я никогда в жизни не получал писем от поклонников. Не то чтобы я очень мечтал о них, но я их *вообще* не получал.

В рецензиях меня часто называли исполнителем «для мужчин». Не знаю, считать ли это комплиментом в мой адрес или комплиментом в адрес женщин. Что бы ни имелось в виду, это, конечно, вздор. Но вспоминается другой эпитет, которым пресса меня награждала на протяжении всей моей карьеры. С самой юности, где бы я ни иг-

рал впервые, на следующее утро я читал: «Этот молодой человек (или, позже, — «этот г-н Шнабель») — *серьезный* музыкант». Я никогда не уставал поражаться этому, ибо уверен, что все исполнители — *серьезные* музыканты, других просто не бывает.

Я бы сказал, что Джек Хилтон* или г-н Костелянец**, допустим, слишком, на мой взгляд, серьезны, почти *смертельно* серьезны. Я бы назвал их типичными представителями интеллектуального снобизма, прототипами «высоколобых». Это действительно так: ведь, к примеру, г-н Костелянец прилагает огромные усилия, чтобы за изощренностью скрыть незамысловатость. Именно таких людей я и называю «высоколобыми». Но, парадоксальным образом, этим же словом называют и тех, кто всю жизнь борется за простоту. Путаница возникает из-за того, что сама область деятельности последних более возвышенна и менее доступна.

Мою игру всегда характеризовали как «строгую», «профессорскую», «академичную», «рассудочную». Изредка меня называли «the tipsy-Gipsy» (подвыпившим цыганом) или же «сверхэкспрессивным и напыщенным неоромантиком-вагнерианцем», а то и просто «дилетантом». Последний «комплимент» мне преподнесли в Нью-Йорке.

Что меня больше всего интересовало во время короткого пребывания в Соединенных Штатах в 1930 году (помимо Бостонского симфонического оркестра и бостонского общества), так это обстоятельства, сопутствовавшие сухому закону. Тайные забегаловки и спекулянты — опасная и увлекательная игра, в которой все участвовали, чтобы обойти закон, — очаровывали меня. Конечно, я понимал, как сильно все это подтачивает мораль, но ничего подобного я не видел нигде в мире.

По окончании фестиваля я вернулся в Германию, но играл там уже мало. В эти последние три года — а эмигрировал я в 1933 году — мне приходилось много ездить с гастрольями. Я играл в Италии, Испании, Греции, Турции, Палестине и набирался новых впечатлений, особенно в Палестине. Я никогда не забуду потрясения, которое испытал при посещении церкви Гроба Господня в Иерусалиме. Я уви-

* Хилтон Джек (1892 — 1965) — английский джазовый дирижер.

** Костелянец Андре (1901 — 1980) — американский дирижер и композитор популярной музыки.

дел там более дюжины молелен (точного числа не помню), расположенных вокруг гробницы. Я удивился и спросил знакомого, который привел меня: «Зачем столько молелен?» Он ответил: «Затем, чтобы разъединить людей, которые приходят сюда молиться, но принадлежат к различным христианским общинам; иначе они будут ругаться и дело кончится рукоприкладством». Помню, как неприятно подействовали на меня эти слова; впоследствии я узнал, что во время турецкого владычества в Палестине молящиеся в пасхальные дни нередко разгонялись в разные стороны плетками стражников-мусульман.

Я был поражен ландшафтами Палестины, домашним бытом арабов и бедуинов, который практически не изменился за две тысячи лет. С восхищением я убедился в замечательных успехах, достигнутых молодыми еврейскими поселенцами, особенно в области сельского хозяйства.

Должен признаться, что мои концерты были не очень популярны. Они не вполне соответствовали вкусам тамошних жителей и не вызывали у них особого восхищения. Расскажу несколько запомнившихся мне эпизодов.

В некоторых городах, где я играл, служители концертных залов испытывали неловкость от того, что меня не принимали с таким же энтузиазмом, как одного скрипача-виртуоза, совершавшего здесь незадолго до меня концертное турне. Эти люди самым очаровательным образом пытались меня утешить. Один из них подошел ко мне и сказал: «Г-н Шнабель, рояль, знаете ли, не еврейский инструмент. Настоящим еврейским инструментом всегда была скрипка». Еще изысканнее выразился один молодой человек, который пробыл в Палестине, как мне кажется, ненамного больше меня. Он подошел ко мне и сказал: «Г-н Шнабель, не могу выразить, как мы вам благодарны за то, что вы привезли сюда Бетховена. Мы ждали его две тысячи лет!»

Помимо этих путешествий я каждый год ездил в Англию. В английских концертных залах вы подвергаетесь испытанию совершенно особого рода. Их общей отличительной чертой являются искусственно созданные сквозняки, гуляющие по сцене. Слушатели, уютно устроившиеся в своих креслах, закутанные в шерстяные фуфайки, свитера и пальто, хотят сочетать наслаждение музыкой со свежим воздухом. По отношению к исполнителю это безжалостно.

Однажды — это было в Бристоле — холодный ветер на эстраде буквально пронизывал, и мне подумалось: «Эта эстрада — смертельная ловушка». В артистической я согрел руки, но когда начал играть, они становились все холоднее и холоднее, пока мои пальцы не превратились в сосульки. А тем временем окружавшие меня пальмы в горшках раскачивались на ветру. Я решил, что, не обладая сложением шетландского пони, недостаточно подготовлен для таких испытаний. Под конец я так устал и был в таком отчаянии, что поклялся никогда больше не возвращаться в это место.

Мой импресарио, м-р Тиллет, не пытался со мной спорить. Он тотчас согласился, когда я выразил свое нежелание играть в залах, где существуют подобные условия. Он признал мои доводы разумными и не включал такие места в план гастролей. Если оттуда просили моего приезда, он отвечал: «Г-н Шнабель не принимает приглашения. Он беспокоится о своем здоровье», — или что-нибудь в этом роде.

Но спустя пять лет после того печального случая в Бристоле мой импресарио спросил меня, не приму ли я приглашение в этот город. Он рассказал, что речь идет о том самом зале, где я решил больше не играть, но за прошедшее время зал отремонтировали, затратив сотню тысяч фунтов, и сейчас он представляет собой идеальное место. «Если вы так говорите, — отвечал я, — поеду с удовольствием».

В тот момент я совершал турне по Англии вместе с Брониславом Губерманом*. У нас было десять сонатных вечеров. Меня всюду сопровождал немецкий настройщик, нанятый представителем фирмы «Бехштейн» в Лондоне. Он знал все мои причуды, и в особенности нелюбовь к порывам холодного ветра. По приезде в Бристоль он с утра отправился в зал посмотреть рояль. Когда я там появился, он подошел ко мне и прошептал мне на ухо: «По-прежнему такой же сквозняк. Я даже знаю, откуда он, — я обнаружил дыру в стене». Так что я был готов к худшему.

Зал был великолепен. В артистической лежал толстый ковер, одна стена была целиком зеркальной — крайняя степень роскоши. Мы вышли на эстраду; по ней так же свободно гулял ветер, как и до ремонта стоимостью в сорок тысяч фунтов. Но на этот раз вокруг исполнителей на сцене сидела публика. Поскольку я играл по нотам,

* Губерман Бронислав (1882 — 1947) — польский скрипач.

мне пришлось воспользоваться услугами кого-то, кто переворачивал страницы. Ветер постоянно трепал ноты, и этот человек должен был все время придерживать их левой рукой, что, конечно, не облегчало мою задачу.

Положение становилось трагическим. Губерман и я откровенно и достаточно громко высказались в том духе, что подобные условия не способствуют приливу вдохновения. Мы старались как могли, но дело было безнадежным. Когда мы подошли ко второй сонате, нам было уже не до того, чтобы играть *con amore* (это была соль-мажорная соната Брамса). В моих нотах в первой части где-то была пометка, что в этом месте тот, кто переворачивает мне страницы, должен подойти к скрипачу и перевернуть страницу ему. В тот момент, когда этот человек направился к скрипачу, ветер быстро перелистал мои ноты, распахнув их на последней части. К счастью, я хорошо знал сонату на память и мог продолжать. Тут вернулся мой помощник и стал искать в нотах то место, где мы играли. Все это крайне раздражало.

Публика, сидящая вокруг нас, прекрасно видела эту плачевную ситуацию. По окончании первой части какая-то девушка, сидевшая во втором ряду на сцене, застенчиво подошла ко мне, протянула шпильку и сказала: «Может быть, это поможет?» Аудитория зааплодировала. Губерман направился к ассистенту и объяснил ему, как пользоваться шпилькой в качестве зажима для страниц. После этого мы продолжили концерт в несколько лучшем настроении.

Я думаю, что сопоставление цены шпильки и сорока тысяч фунтов, потраченных на ремонт, наводит на размышления.

В Оксфорде зал не ремонтировали, поэтому после 1934 года я больше там не играл. Я отказывался, потому что этот зал, используемый также как гимнастический, находился на третьем этаже очень старого здания, выстроенного в узком тупике, а его первый и второй этажи занимал полицейский участок. Такое расположение было неблагоприятным во многих отношениях.

Мой первый концерт в этом зале был дневным и состоялся в будний день. Окна, конечно, были открыты (несмотря на зиму), и снаружи доносился шум — люди гуляли, напевали, разговаривали, — но это еще можно было терпеть. Напротив зала находилась собачья конура, и в тот раз ее обитатели безмолвствовали — я даже не подозревал об этом соседстве.

Однако в следующий раз мне пришлось играть в субботу вечером, когда вся добрая старая Англия пробуждается к жизни. Что творилось во время концерта, не поддается описанию. Во-первых, где-то все время лилась вода, может быть, это было связано со спортивными функциями зала. Время от времени в полицейском участке звонил телефон. К этому добавлялись звуки шумного веселья множества людей на улице.

Когда я сел за рояль, чтобы играть вторую часть программы, на колокольне раздался звон. Я подумал: «Сейчас, должно быть, девять часов» и спокойно ждал, считая про себя: «Раз, два, три... девять, десять, одиннадцать, двенадцать, тринадцать...» Аудитория хихикала, потому что все, кроме меня, были в курсе происходящего, я же не знал, в чем дело. Досчитав до семидесяти пяти, я подумал: «Да, это может продолжаться всю ночь», и начал играть. Но тут что-то случилось в конуре, и сидевшие там щенки пустились в отчаянный лай, некоторое время соперничая с колоколом, а когда он смолк — в одиночестве. Они не прекращали свой концерт, пока не окончился мой. Поскольку окна были распахнуты, все это звучало громко и отчетливо. Так что музыка, я думаю, была единственным, чего никто не слышал на этом концерте.

Позже люди очень мило извинялись. «Мы должны были предупредить Вас, что “Большой Том” Крайстчерч-колледжа в девять часов бьет, чтобы оповестить о закрытии ворот. Он бьет сто один раз, потому что именно столько студентов было здесь изначально. И к тому же, — сказали они, — нам, конечно, следовало дать снотворное щенкам».

В этих двух случаях мне достались самые суровые испытания. Были у меня и другие, например, когда я играл в Фолкстоне. Я приехал туда на поезде в три часа пополудни; концерт должен был начаться в пять. Моросил типичный английский зимний дождик. Таиси отсутствовало. Из багажа у меня был только небольшой саквояж, поэтому я решил пройти пешком. Фолкстон летом — очаровательный морской курорт, но зимой там остаются в основном постоянно живущие пенсионеры.

Концертный зал в Фолкстоне встроен прямо в скалу; вход в него расположен наверху и ведет вниз. Когда я пришел туда, там было много дам, поглощенных едой и чаепитием. В дни таких пятичасовых концертов они приезжали к трем.

Мой настройщик занялся роялем. Сцена была заполнена цветами, словно на похоронах, и цветы были соответствующие. Мне это никогда не нравилось. Я попросил настройщика узнать, будут ли подавать чай и во время концерта. (Вязание, например, довольно бесшумно, но про чаепитие этого не скажешь.) Его заверили, что без четверти пять это прекратится.

Рядом с эстрадой было нечто вроде люка с лестницей, ведущей вниз, в артистическую. Следующие два часа я провел в этой артистической, сидя на неудобном стуле. Что мне еще оставалось делать в Фолкстоне под моросящим дождем? Никто не заходил ко мне. Окно комнаты было прямо над пляжем; оно выходило на Ла-Манш — прекрасный, должно быть, вид в хорошую погоду.

Без десяти пять, наконец, появился какой-то человек и сказал:

— Я администратор этого представления. Рад вас приветствовать. Сколько времени длится ваша программа?

— Приблизительно два часа.

— Какая досада! Какая досада! — вскричал он. (Никогда я не мог этого забыть.) Затем он спросил:

— Но ведь можно убрать один номер из программы?

— Хорошо, если хотите, я сыграю на одну вещь меньше.

— Я ведь только администратор. Если придет наш председатель, я ему предложу это. Видите ли, здесь люди привыкли обедать в строго определенное время и будут сильно расстроены, если этот порядок нарушится. Они очень пунктуальные люди, знаете ли, очень пунктуальные.

Вскоре пришел председатель, седовласый пастор, которому администратор просто сообщил: «Второй номер программы (это была Соната ор. 110 Бетховена) м-р Шнабель играть не будет. Пожалуйста, объявите это публике». Председатель, ничего не спрашивая, вышел на сцену и сказал, что второй номер программы исполнен не будет. Никакой реакции не последовало. Не будет так не будет.

«Что ж, — сказал администратор, — вы можете стартовать ровно в пять часов, если угодно». Я вышел и «стартовал». Публика сохраняла полную безжизненность, тщательно избегая всякого проявления эмоций. Я играл и чувствовал, что моя музыка произрастает, как дерево в пустыне.

Закончил я программу за четырнадцать минут до того момента,

когда слушатели обычно покидали зал. Администратор сказал: «Мы хотим получить все, за что уплатили. Вы можете играть еще тринадцать минут». «Хорошо! Чудно! Прекрасно!» — сказал я. И, подумав про себя: не все ли равно? — «прогнал» несколько интермеццо Брамса, которые мне вскоре предстояло играть в другом городе. После этого публика разошлась.

Я вернулся в артистическую. Вошли двое, вручили мне чек и ушли. Мой поезд в Лондон отходил только в восемь, и я не торопясь переоделся. Когда затем я поднялся по лестнице, больше похожей на трап, и вылез в «люк», помещение было погружено в абсолютную тьму. К счастью, у меня были спички — тогда я еще курил.

Я стал искать выход. Во всем огромном здании света не было нигде, это было похоже на лабиринт во мраке. По крайней мере четверть часа, таская с собой саквояж, я блуждал, одинокий скиталец, в потемках, пока не израсходовал все спички. Наконец я увидел какой-то свет и устремился на него. К своему удивлению, я встретил еще одного одиночку. Я спросил его: «Не скажете ли вы мне, как выбраться отсюда». «Конечно, скажу, — ответил он. — Вам надо подняться вот здесь. Везучий вы парень, — продолжал он. — Если б я не оказался внутри, вы сидели бы здесь взаперти всю ночь». «Слава Богу», — сказал я и сбежал.

Все под тем же моросящим дождем я отправился на вокзал. У меня еще оставалось время, и я спросил у продавца в газетном киоске: «Где здесь можно перекусить?» Он сказал: «Как жаль, что вы не пришли во время ленча. Прямо напротив вокзала есть отличное место, но вечером они закрываются».

Как вы уже поняли, в английских концертных залах почти всегда открыты окна и постоянный сквозняк. Поэтому если на улице стоит густой туман, то он может проникнуть и в зал. Вспоминаю, что однажды в Глазго я просто *не видел* публики. Однако она там *была*.

Весь цикл сонат Бетховена, тридцать две сонаты, я играл четыре раза в жизни: дважды в Берлине, по одному разу в Лондоне и в Нью-Йорке. Каждый цикл состоял из семи концертов. Второй раз в Берлине я играл его в сезоне 1932/1933 года в зале филармонии, где обычно проходили концерты Берлинского филармонического оркестра. Цикл начался, я помню, в ноябре, а закончился в апреле.

Право транслировать эти концерты было приобретено Государственной радиовещательной компанией. Тем временем к власти пришли национал-социалисты. Когда Гитлер взял бразды правления в свои руки, очевидно, было приказано прекратить трансляцию этих концертов, поскольку последние три из них, начиная с февраля, уже не передавались. Я узнал об этом только от людей, которые надеялись услышать меня по радио (билеты были полностью распроданы); радиовещательная компания меня об этом не предупредила. Они выполнили все свои обязательства передо мной, не сказав ни слова. По радио просто объявили (без объяснения причин), что концерты транслироваться не будут.

Через день после заключительного концерта я покидал Германию (куда с тех пор уже не возвращался), и двое директоров музыкального отдела радиовещания пришли проститься со мной. Они были несколько смущены и сентиментальны, но даже не упомянули о том, что мои последние концерты не передавались по радио. Я оценил их такт в полной мере.

Осенью 1932 года в Берлине начались приготовления к фестивалю Брамса. Он должен был состояться в 1933 году, в столетний юбилей со дня его рождения. Представитель городского совета, возглавлявший подготовку и проведение фестиваля, был очень любезным человеком. Кажется, он был социал-демократом; организация фестиваля была для него общественной обязанностью. Еще в 1932 году он приходил ко мне, чтобы посоветоваться насчет фестиваля, и мы договорились тогда, что все камерные ансамбли Брамса с участием фортепиано будут исполнены Губерманом, Хиндемитом, Пятигорским и мной.

Но теперь, когда у власти оказался Гитлер, мы, конечно, понимали, что если фестиваль вообще состоится, то мы в нем участвовать не будем. Поэтому я не удивился, когда перед самым моим отъездом из Германии раздался телефонный звонок и этот человек сказал мне: «Г-н Шнабель, должен вам сообщить, что я больше не руководжу проведением фестиваля, и планы поменялись. Если вы хотите договориться с новым руководителем...» Я прервал его, ответив: «Я этого ожидал». И, наверное, последними словами, произнесенными мною в Германии, были такие: «Пусть я, возможно и не *чистокровный*, но, к счастью, я *хладнокровный*. Желаю вам удачи».

Глава 12

В 1932 году, во время летнего отдыха, после нескольких недель, проведенных в горах Швейцарии, мы с женой направились в Италию, чтобы навестить друзей, живших в городке Тремеццо, на озере Комо. Мы были настолько очарованы красотой природы и образом жизни в этих местах, что попросили наших друзей подыскать для нас дом, где мы могли бы провести следующее лето.

В первые месяцы 1933 года в Германии установился новый режим, и, хотя я был иностранным подданным, я все-таки решил немедленно покинуть Берлин. Но до этого мне было необходимо завершить цикл из тридцати двух сонат Бетховена. Последний концерт состоялся 28 апреля. Между тем наши друзья нашли для нас дом на озере Комо, и мы уже приготовились отправиться туда на летний период раньше намеченного срока.

Моя семья уехала из Берлина в мае. Мы купили машину — нашу первую машину, и мои сыновья только что научились водить. Им пришлось везти свою мать в Италию через все высокогорные перевалы. Это было первым испытанием их новоприобретенных навыков, и, к счастью, они ухитрились благополучно доехать.

Я в это время был на гастролях и присоединился к своим родным несколько позже, приехав прямо на Комо. Нам до такой степени понравилось там, что мы решили арендовать дом на долгий срок, так, чтобы можно было возвращаться туда в любое время. В первое лето мы не привозили своих вещей, поскольку в доме уже была мебель. Но осенью мы распорядились, чтобы все наше имущество, которое можно было забрать из Берлина, было отправлено в Италию.

Мы оставались в этом доме до 1938 года и были там очень счастливы. Каждым летом, в течение трех или четырех месяцев, мы преподавали — моя жена, я и даже мой старший сын. Только у меня одного занималось не меньше пятнадцати молодых пианистов. Можете себе представить изумление туристов, когда они проходили по поселку, где почти из каждого дома доносились звуки фортепианной классики — сложнейших произведений, и по большей части в хорошем исполнении.

Все мы прекрасно проводили время, особенно студенты. Единственную трудность представляли собой две сотни ступенек, кото-

рые им надо было преодолеть, чтобы попасть ко мне на урок. Это было не очень приятно, но и мне каждый раз, когда я откуда-нибудь возвращался, приходилось взбираться по этой длинной лестнице на склон холма, где стоял наш дом.

Зиму мы проводили в Англии. Мой младший сын, только что окончивший школу драматического искусства в Берлине, приехал с нами в Лондон и поступил в труппу театра «Олд Вик». Он провел в ней четыре года. Сперва он только учился, но очень скоро ему дали возможность играть в спектаклях, на первых порах поручая второстепенные роли. Эта практика была для него неоценима.

В мае 1933 года я играл на брамсовском фестивале в Вене. Я уже рассказывал, что мое участие в таком же фестивале в Берлине не состоялось. Поэтому Вена, в то время еще не аннексированная Германией и независимая, пригласила нас на свой фестиваль. Вместе с Губерманом, Хиндемитом и Казальсом мы играли трио и квартеты Брамса. Я исполнил также его си-бемоль-мажорный концерт. Дирижировал Фуртвенглер.

Г-н Шушниц, в то время бывший министром юстиции и образования, произнес на открытии торжественную речь, в которой приветствовал гостей, особенно зарубежных. Я запомнил эту речь еще и потому, что он три раза сказал «Брукнер» вместо «Брамс». Это было очень заметно. Он оговорился не потому, что был несведущ в музыке, но из-за того, что Брукнера любил гораздо больше. Когда он ошибся во второй и в третий раз, нам всем стало не по себе: все-таки мы приехали на фестиваль *Брамса*.

Концерты проходили прекрасно; для репетиций у нас было достаточно времени, и мы работали с радостью и удовольствием. Как-то раз, после одного из вечерних концертов, мы отправились в популярный ресторан, расположенный в подвале отеля. Я рассказываю вам этот случай как весьма любопытный и многозначительный. Кроме нас там было еще человек пятьдесят. Около полуночи пришел Фуртвенглер с двумя приятелями. Его поведение показалось мне демонстративным и преднамеренным. В присутствии всех этих людей он обратился ко мне и Губерману с вопросом, не передумаем ли мы и не вернемся ли в Берлин для выступлений с ним следующей зимой. Речь об этом уже заходила ранее, и мы, конечно, отказались тогда по причинам, о которых нетрудно догадаться.

Губерман попросил меня ответить первым. Я сделал это очень просто и сказал, что, если все музыканты, изгнанные из Германии или уволенные по политическим и расовым мотивам, будут приглашены обратно и восстановлены на своих прежних местах, то и я соглашусь вернуться. В противном случае мое решение остается, как и раньше, отрицательным. Я был поражен, когда Фуртвенглер на это заметил, что я смешиваю искусство с политикой, причем то был явно спонтанный, не подготовленный заранее ответ. Вот так.

В начале 1933 года я получил письмо из Манчестерского университета, в котором мне сообщали, что университет намеревается наградить меня почетной докторской степенью и до окончательного решения хотел бы узнать, согласен ли я принять ее. У меня никогда не было никаких контактов с этим высшим учебным заведением, и я не знал ни одного из его профессоров. Я ответил, что чувствую себя весьма польщенным и даже удивлен, но приму эту степень с благодарностью. Они пригласили меня приехать для ее получения в тот день, когда будут вручаться дипломы и другим докторантам. К сожалению, эта дата совпала с брамсовским фестивалем в Вене, поэтому я извещил их, что не смогу приехать.

Тогда они предложили провести церемонию специально для меня в тот день, когда мне будет удобно. Однако, поскольку церемония вручения диплома только одному человеку вместо пяти-шести, как обычно, должна была оказаться слишком короткой, они попросили меня выступить с речью или сыграть, чтобы каким-то образом заполнить время. Я отвечал, что постараюсь, и приготовил речь, потому что играть мне по этому случаю не хотелось.

Когда я приехал на церемонию, проходившую в большой аудитории, обстановка там была очень торжественной. Я помню, что был вынужден передвигаться с осторожностью, так как шапочка доктора, которую мне надлежало носить в это время, была мне мала и едва держалась. Я поднялся на подиум, где уже находились два профессора — тот, кто предложил удостоить меня докторской степени, и другой — ректор университета.

Один из профессоров прочел документ, в котором излагались причины, побудившие университет оказать мне такую честь. Это был короткий документ; в нем отмечалось, что почетная степень присуждается мне не только за то, что я уже сделал, но и за то, что я

еще должен совершить. Подробно этот вопрос не рассматривался, а в заключение меня называли «Аристидом* музыки». Мое классическое образование было не настолько обширным, чтобы понять, что имеется в виду. Мне пришлось воспользоваться словарем, дабы убедиться, что это, конечно, не оскорбление.

В том же 1933 году фирма «Стейнвей» изменила свою позицию по отношению ко мне и разрешила пользоваться их инструментами в Соединенных Штатах, даже если я буду во всех остальных странах по-прежнему играть на роялях Бехштейна. Поэтому с тех пор я приезжал в Америку каждый год.

В 1935 году я вновь посетил Россию и был поражен грандиозными переменами. Больше восьми лет прошло с тех пор, как я был там последний раз. Теперь я услышал первое в России исполнение Страссей по Иоанну с полным текстом. Пел русский хор. В музыкальном и художественном отношении не все было вполне удовлетворительно, поскольку певцы никогда еще не имели дела с музыкальными произведениями такого рода, но радостно было наблюдать, как серьезно и самозабвенно русские пели свои партии.

Когда я был в России в 1925 году, Бехштейн отправил туда рояль для меня, предполагая, что по окончании гастролей его пошлют обратно в Берлин. Но когда я уезжал, Ленинградская государственная филармония связалась с фирмой, желая узнать, нельзя ли оставить рояль в России, поскольку филармония намеревалась вскоре приобрести инструмент Бехштейна. Было обещано, что до покупки он использоваться не будет. Бехштейн согласился, и рояль через некоторое время действительно был куплен. Но даже после этого инструмент использовался очень редко, только на больших праздничных концертах. Все остальное время он стоял в надежном месте, и за ним надлежащим образом ухаживали. Так что, когда я приехал в Ленинград в 1935 году, я обнаружил свой старый рояль, пребывавший в прекрасном состоянии.

В этот приезд я принял приглашение посетить Россию еще раз в 1937 году, но позднее вынужден был отказаться, так как началась

* Аристид (прибл. 540 — 460 до н.э.) — древнегреческий государственный деятель, прославившийся своим благородством и справедливостью.

волна враждебности к иностранцам. Эта враждебность привела к тому, что все иностранцы-дирижеры, руководившие оркестрами повсюду, от Тифлиса и Одессы до Москвы и Ленинграда, вынуждены были покинуть страну. Некоторым предложили остаться, но при условии принятия советского гражданства. Насколько мне известно, ни один из них не воспользовался этим предложением. Большинство из этих людей потеряло работу в Германии в связи с приходом к власти национал-социалистов. Они были радушно приняты в России, выступали там с большим успехом, великолепно работали, а потом оказались уволены и вынуждены были снова эмигрировать.

Я отказался от гастролей задолго до намеченного для концертов срока. Но русские не пожелали принять мой отказ и продолжали меня зазывать, где бы я ни находился; они посылали мне телеграммы повсюду: как им удавалось меня выследить, уму непостижимо. Я отказался от турне по России, находясь в США, но как только вернулся домой, в Тремеццо на озере Комо, мне тут же позвонили. Я велел моему секретарю передать им, что не смогу приехать.

Вскоре я навестил мою мать в Вене. Это была последняя встреча с нею. Я еще не пробыл и часа в Вене, как портье в отеле «Бристоль» позвонил мне в номер и, к моему великому удивлению, сообщил, что меня вызывает Москва. Я попросил его сказать, что меня нет дома. Он так и сделал. Из Вены я отправился в Варшаву, а затем в Прагу, куда я запланировал поехать в связи с русским турне. В Варшаве меня уже ждала телеграмма из Москвы. Это было невероятно, — откуда они знали маршруты всех моих поездок? Очевидно, русские располагали хорошей информационной службой.

За это время я дважды играл весь цикл бетховенских сонат: в 1934 году в Лондоне и в 1936-м — в Нью-Йорке, в Карнеги-холле. В том же году в Нью-Йорке возникло «Общество новых друзей музыки». Его организовали одна моя ученица и ее муж. Позволю себе сказать, что я оказал большую помощь в разработке планов этого общества и в его основании. В каждом сезоне оно проводило по шестнадцать концертов камерной музыки.

Другая моя ученица, также со своим мужем, основала аналогичное общество в Питсбурге. В небольшом городе это было гораздо труднее, но, тем не менее, общество там все еще существует. Питс-

бург был единственным городом, кроме Нью-Йорка, где были организованы такие циклы концертов камерной музыки, продолжающиеся до сих пор. В этом, 1945 году, после консультаций со мной, возник Союз музыкантов в Лос-Анджелесе. У него хорошие перспективы, особенно потому, что в нем представлена и Торговая палата.

Году в 1937 — да, это был 1937 год — я сыграл в Лондоне цикл концертов из произведений Моцарта, Шуберта и Шумана*. Этот цикл я больше нигде не повторял.

В марте 1938 года я гастролировал в Соединенных Штатах, и один из концертов был в Сент-Луисе. Я только что переоделся к концерту и спустился в холл, когда мне вручили «молнию», извещающую о вторжении германской армии в Австрию и об аншлюсе. Иными словами, я узнал о потере отечества. Как вы знаете, после Первой мировой войны Австрия уже была весьма усеченной. Теперь даже эта усеченная Австрия перестала существовать.

В тот вечер я был не в лучшем настроении. Сам не знаю, как я играл, поскольку мысли мои были полностью заняты этим событием. По возвращении в Нью-Йорк я сразу начал хлопотать о въезде в Америку для меня и моей жены. Оба моих сына были здесь уже с 1937 года и к этому времени получили американское гражданство. С помощью советов друзей и концертных агентов мне удалось получить американскую иммиграционную визу в Гаване и уже оттуда переехать в Соединенные Штаты.

Хотя я родился в Австрии, место моего рождения после Первой мировой войны оказалось на территории Польши, и поэтому по американским иммиграционным правилам я попадал в квоту приезжающих из Польши. Но паспорт у меня был австрийский. Моя жена, родившаяся в Германии, попадала в немецкую квоту. Однако и у нее был австрийский паспорт. Все это кажется очень запутанным, но тогда эту проблему удалось решить довольно быстро и без большого труда. Была договоренность, что я отправлюсь 1 мая в Гавану и получу там визу. Поэтому я продлил свое пребывание в Нью-Йорке, чтобы дожидаться этой даты. Когда я приехал в Гавану, американский консул очень любезно сообщил мне, что, к великому сожалению, польская иммиграционная квота в этом месяце уже заполнена

* Биограф Шнабеля Ц. Серчингер датирует этот цикл 1934 г.

и он может включить меня только в июньскую квоту. Он сказал, что провести целый месяц в Гаване — большое удовольствие, и посоветовал мне ждать. Но у меня были обязательства в Европе, и поэтому я спросил, нельзя ли мои документы отправить в Милан. Он ответил, что это возможно, и обещал послать их. Когда же я посетил американского консула в Милане, тот сказал, что ему ужасно жаль, но этими вопросами ведаёт консул в Неаполе. «Ну, хорошо, — сказал я, — если вы будете любезны отправить эти документы в Неаполь, то я спланирую свои поездки так, чтобы там оказаться». Но тут я узнал, что существует правило, по которому виза действует только три месяца. Поэтому если моя виза будет относиться к июньской квоте, то мне нужно прибыть в Америку самое позднее в сентябре, иначе она будет просрочена. Однако мои контракты делали невозможным мой переезд в Америку до февраля. Поэтому мне пришлось просить консула передать мое место в июньской квоте кому-нибудь другому, кто наверняка будет счастлив получить его, а меня поставить в декабрьский список. Консул был очень любезен и все это сделал. После чего я договорился о концерте в Неаполе на 21 декабря, чтобы уже 22-го иметь возможность пройти собеседование в консульстве и получить свою визу. Но в конце октября итальянское правительство под давлением немцев ввело дискриминационные законы против евреев. В этих условиях я уже не мог и не хотел играть в Италии и не желал там долее оставаться. Итак, я отказался от концертов в Неаполе и обратился к тамошнему американскому консулу с просьбой переслать мои документы в Лондон. Это было сделано, и таким образом закончилось их длинное путешествие по маршруту Гавана—Милан—Неаполь—Лондон.

В Лондоне также возникли некоторые сложности. Наши австрийские паспорта были уже недействительны, поскольку Австрии больше не существовало, а немецкие паспорта мы брать не хотели. К счастью, нам удалось получить английские удостоверения личности — что-то вроде промежуточного паспорта, — с которыми можно было путешествовать.

В течение всех этих месяцев я продолжал играть, и каким-то образом, несмотря на все трудности, связанные с быстрым изменением ситуации в Европе, мне удалось выполнить большинство своих контрактов. В начале 1939 года, во время моего последнего посеще-

ния Англии, я встретился со своим старшим сыном, который приехал из Америки на гастроли.

Наконец, в феврале того же года, я прибыл в Америку, а месяц спустя туда приехала и моя жена. Так как на лето 1939 года у меня было приглашение из Австралии, мне пришлось почти сразу после прибытия в качестве иммигранта получать теперь уже выездную визу — документ, который давал иностранцам право на въезд и выезд. Затем из Лос-Анджелеса я отправился в Австралию. Это было замечательное лето (или зима, если угодно). Все эти райские острова — Гавайи, Самоа, Фиджи, а затем Новая Зеландия и, наконец, сама Австралия. Там не было видно признаков недовольства и трудностей, свидетельств вражды и конфликтов. Все выглядело таким счастливым и прекрасным.

Музыкальная жизнь в Австралии не имеет больших традиций, и концертные залы там не слишком хороши. Но у них существует образцовая система радиовещания. Я был гостем австралийского радиокomiteта. У них было более миллиона слушателей, каждый из которых платил в год по одному фунту стерлингов. Конечно, владея такой годовой суммой, радиокomiteт мог независимо от любых спонсоров составлять самые лучшие программы, давать самую лучшую музыку. Их концерты происходили не в студиях, а в концертных залах.

Я давно надеюсь, что когда-нибудь подобная система будет введена и в Штатах. Полагаю, что никто не отказался бы вносить небольшой месячный взнос ради того, чтобы музыкальные и другие программы звучали без вторжения рекламы и, прежде всего, независимо от вкуса спонсоров и рекламных агентов. Я спрашивал многих людей, и никто не сказал, что он был бы против.

Мой обратный путь из Австралии должен был проходить через страны Востока и Суэцкий канал в Англию, где у меня был ангажемент на осень 1939 года. Но в конце июля положение в мире стало настолько угрожающим, что я изменил маршрут, опасаясь, что в случае войны я могу застрять где-нибудь в Бомбее или Калькутте. Кроме того, я получил телеграмму от своего младшего сына из Нью-Йорка, в которой он сообщал, что женится на американке. Поскольку я еще не видел ее, мне хотелось с ней познакомиться, и это было дополнительной причиной перемены маршрута. Я приобрел билеты на рейс через Тихий океан в Калифорнию и затем из Нью-Йорка

в Англию. Плыть через Атлантику я предполагал на пароходе компании «Кунард-лайн». Но к тому времени, когда я только достиг Гонолулу, Вторая мировая война была уже на пороге. Это было 2 сентября. Я направился в Лос-Анджелес и с тех пор вот уже несколько лет не покидал Соединенных Штатов. За эти годы мы с женой получили американское гражданство.

Начиная с 1939 года я делил свое время между сочинением, преподаванием и исполнительством. С 1935 по 1939 год я написал несколько крупных произведений, но после 1939 года — гораздо больше. Моя педагогическая деятельность заключалась в том, что я имел несколько частных учеников в Нью-Йорке и в течение пяти лет вел курс в Мичиганском университете в Анн Арбор. Эти курсы не являлись собственно университетскими, они были организованы по инициативе преподавателей фортепиано из музыкальной школы при университете. Последний только предоставлял помещение, инструменты и необходимое оборудование. Во всем остальном это были частные курсы, на которые я каждый раз принимал только шестерых студентов. Но число слушателей (то есть «неиграющих учеников») было не ограничено. Я проводил этот курс пять раз, и всегда с большим удовольствием.

Моя жизнь в Нью-Йорке с 1939 года приобрела иной характер, нежели имела в предшествующие приезды туда, — я стал постоянным жителем. Мы переехали в меблированную квартиру: ведь все наши вещи остались в Италии, и во время войны перевезти их было невозможно. Я уже решил, что никогда их не увижу, поскольку Италия была тогда враждебной страной. Но после войны я узнал, что чудесным образом все наше имущество, включая мои ноты, книги и рукописи многих моих сочинений, сохранилось. Наши друзья успели вовремя спрятать их на какой-то ферме в горах.

Что еще отличало мою новую жизнь в Нью-Йорке, так это огромное количество людей, с которыми мне приходилось общаться. Это были беженцы, приехавшие из разных европейских стран, из разных городов, где я в своих гастрольных поездках пользовался их гостеприимством в те времена, когда они жили в достатке. Большинство из них, конечно, не были моими близкими друзьями. Люди просто приглашали меня, когда я приезжал в их город — Будапешт, Прагу, Рим, Гамбург, Амстердам или в другие, бесчис-

ленные небольшие городки, где я когда-то играл. В своем прежнем окружении это были важные люди. Здесь же они оказывались безвестными и нищими. Я не мог и не хотел отказывать им во встречах. Все же, как вы понимаете, это требовало огромного времени, потому что их было очень много. С другой стороны, благодаря их присутствию Нью-Йорк становился по-своему очень привлекательным.

Когда я еще жил в Тремеццо на озере Комо, я получил однажды телеграмму из Чикагского университета. Это была необычайно длинная телеграмма, и размер оплаченного ответа был столь велик, что телеграфиста чуть не хватил удар — в этом маленьком поселке он никогда не видел и даже представить себе не мог такую огромную телеграмму, да еще из такого далекого места. В ней меня спрашивали, не соглашусь ли я в принципе обсудить возможность какой-либо деятельности здесь, в университете, — бесед, лекций или чего-то иного. В ней также говорилось, что м-р и м-с Свифт приедут в Тремеццо, чтобы обсудить со мной этот вопрос. Они действительно приехали как-то днем, и переговоры закончились тем, что в 1940 году здесь, в Чикаго, в Мэндел-холле, я прочел три лекции, которые позже были изданы в Принстоне*. Таково было мое первое сотрудничество с вашим университетом.

С 1943 года я отказался от услуг импресарио в моей пианистической деятельности. Я бы сказал, что мои отношения с американскими импресарио никогда не были слишком благоприятными и дружественными. Видите ли, они совершенно не похожи на Германа Вольфа, о котором я здесь так часто вспоминал. Эти люди не проявляют большого интереса к музыке, не чувствуют ее и равнодушны к качеству. По крайней мере, таково мое мнение о них. Они прежде всего продавцы определенного товара, и их цель — продать как можно больше, как можно скорее и как можно большему числу потребителей, идя по линии наименьшего сопротивления. Конечно, не все искусства могут процветать в таких условиях.

* Имеется в виду книга «Музыка и линия наибольшего сопротивления».

Мой импресарио сказал, что он не в состоянии понять человека (и как продавец он совершенно прав), который отказывается «быть проданным» так много раз, как это только возможно. Я же, скорее, стремился ограничить свои публичные выступления, предпочитая играть реже, но исключительно то, что мне нравится, и там, где мне нравится.

Он также не раз говорил мне, что я — музыкант только для музыкантов. Я понимаю, что теперь концерты даются не для музыкантов, но тогда какой смысл в посредничестве такого импресарио? Он называл меня «неизлечимым мегаломаньяком», когда был мной недоволен. Я никогда не сердился на него, но в конце концов мы расстались, и, думаю, к взаимному облегчению.

Я быстро заметил, что все эти мнимые «требования карьеры», все предпосылки успеха, считающиеся необходимыми, все это — иллюзии. Я по-прежнему выступаю в американских концертных залах безо всяких импресарио и без рекламы. Людям с достаточным интеллектом не составляет труда найти мой адрес или телефон; они связываются со мной и спрашивают, не соглашусь ли я выступить перед их аудиторией. Обычно нам требуется не более пяти минут, чтобы прийти к соглашению.

Сейчас я напрямую контактирую с руководителями организаций, которые приглашают меня играть, между нами нет никаких посредников. Но, конечно, в каждой организации есть «директор по общественным связям». С таким названием этой должности я сталкивался только в последние годы — раньше эти люди именовались «заведующие рекламой». Наверное, какие-то «высоколобые», стремясь все усложнить, придумали этот титул, потому что старый, по их мнению, звучал слишком просто.

После того, как мы договариваемся о конкретной дате концерта, мое имя сообщается директору по общественным связям, и он просит меня предоставить рекламные материалы, фотографии и отзывы прессы о моей игре.

Я думаю, что существует какой-то временной предел, до которого такая информация еще необходима или полезна. Мне кажется нелепостью, что музыкант, пятьдесят лет выступающий перед публикой, должен предъявлять доказательства того, что он способен воспроизводить «журчащие пассажи» или обладает «прекрасным

звуком», тем более в тех городах, где он неоднократно играл. Те, кто еще не знает, что я за пианист и чего можно ожидать от моего исполнения, наверняка этим и не интересуются.

Поэтому, когда ко мне обращаются с просьбой предоставить такую информацию, я отвечаю, что, к сожалению, ничем помочь не могу, поскольку никакого рекламного материала у меня нет. Затем я иду и играю, и залы оказываются заполнены не меньше, чем на концертах артистов, у которых подобный материал есть.

Думаю, однако, что такое отношение к рекламе может быть признано антиобщественным: ведь если ею не пользоваться, то в обороте находится меньше денег, а это очень важный момент.

Иногда эти рекламные деятели просят у меня очень странные вещи. Недавно я получил письмо, в котором мне предлагалось срочно выслать восемь тысяч *dodgers*. Я справился в словаре и обнаружил, что это означает: «скользящая личность», «мошенник». «Да, — подумалось мне, — я знаю многих проходимцев, но восемь тысяч!..» Конечно, потом выяснилось что *dodger* на сленге означает рекламную листовку.

И вот я подошел к окончанию моей истории. Надеюсь, что те отрывки, что я вам рассказал, каким-то образом «сложатся», и вы увидите, что все они — части единой картины. И я также надеюсь, что эта картина поведаст вам о судьбе музыканта, который всегда стремился достичь максимально возможного.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ*

(вопросы и ответы)

1

Меня всегда интересовало, почему никогда не исполняют Второй фортепианный концерт Чайковского?

Я никогда не играл и Первого.

Различаются ли они по качеству?

Мне кажется, что Второй концерт менее удачен, чем Первый. Он очень неровен в отношении композиторского мастерства. Вообще, ни один пианист не может переиграть весь фортепианный репертуар. Что определяет его выбор, что толкает его в том или ином направлении? Это покрыто тайной. Мы приобщаемся к этой удивительной тайне, когда нас захватывает любовь. Это очень точное выражение: именно «захватывает».

Что заставляет вас придерживаться исключительно старых мастеров и избегать современных? Ведь вы специализировались почти исключительно на Моцарте.

Когда я был моложе, то играл много современной музыки, но мне не совсем ясно, понимаете ли вы под современной музыкой определенное качество или просто время создания? Кстати, я всегда думал, что считаюсь специалистом по Бетховену, а не по Моцарту.

Мне никогда не приходилось слышать в ваших концертах произведений Дебюсси или Равеля.

Как я уже говорил, не следует думать, что музыка, которая не входит в мой концертный репертуар, мне не нравится. Я должен ограничивать себя. Я не рискую играть Баха на публике, потому что концертные залы слишком велики для исполнения большей части его глубоко интимной клавирной музыки, например, несравненного «Хорошо темперированного клавира». Когда-то я играл почти все произведения Шумана; часто исполнял сонату си минор Листа. Я играл и совре-

* Двенадцать разделов этой части книги соответствуют двенадцати предшествующим главам-лекциям.

менную музыку, особенно камерную; но с возрастом человек начинает жить более углубленно. Стремление охватить все, жить «на перекрестке всех ветров» — удел молодости. Я тоже наслаждался такой жизнью и еще расскажу об этом периоде моей карьеры.

Вопрос, подобный вашему, мне задавали и раньше. Ответ мой состоит в том, что сейчас меня привлекает такая музыка, которая, как мне кажется, всегда остается лучше, чем ее исполнение. Поэтому я чувствую, что если произведение не представляет для меня проблемы, вечной проблемы, то оно меня не слишком интересует. Например, этюды Шопена очаровательны, блестящи, но я просто не могу тратить на них время. Я убежден, что понимаю их; в то же время, играя сонату Моцарта, я никогда не уверен, что постиг ее полностью. Поэтому я могу работать над ней бесконечно. Может быть, это будет понятно только тому, кто сам чувствовал нечто подобное. Многие мои коллеги подняли бы меня на смех. Они бы сказали: «В чем, собственно, проблема? Не вижу никакой проблемы». И здесь мы подходим к абсолютно не исследованной области: границе между качеством и количеством, между «быть» и «казаться». Однажды меня спросили: «Почему вы с таким уважением и даже благоговением говорите о глубине Моцарта?» Этот вопрос задала супруга одного виртуоза, кому я однажды в преднамеренно утрированных выражениях говорил о поистине бездонной, трансцендентной глубине моцартовской музыки. «Мы тоже любим Моцарта, — сказала она, — но считаем его музыку просто благозвучной, красивой и грациозной. Если согласиться с вашей оценкой, м-р Шнабель, — продолжала она, — то как объяснить, что все дети так хорошо играют Моцарта?» «Что ж, — отвечал я, — у детей есть по крайней мере одно общее с Моцартом свойство, а именно — чистота. Они еще не испорчены, еще лишены предубеждений и личного интереса. Но, конечно, не поэтому учителя задают им Моцарта, а потому, что в его музыке не слишком много нот. Взрослые же избегают играть Моцарта из-за огромной значимости этих нот; она-то и делает его музыку такой трудной.

Вы не удовлетворены моими программами? Они вас утомляют? Разве они не приносили вам удовольствия?

Они доставляли мне огромное наслаждение, — мне просто было интересно узнать.

Почему все должны играть один и тот же репертуар? Гораздо лучше, если будет два, три или несколько типов репертуара. Например, вы никогда не услышите очаровательный и блестящий Полонез до мажор Бетховена. Вам даже не известно о его существовании. Многие профессионалы тоже никогда о нем не слышали, но играют марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» — пьесу, которая, я думаю, не может сравниться с бетховенским полонезом даже по эффективности.

Однажды я играл программу из пяти сонат Бетховена. По окончании какой-то студент, явно подготовивший свой вопрос заранее, спросил меня: «М-р Шнабель, не доставляете ли вы себе удовольствие в часы одиночества, играя Фримля* и Баумгартнера?**» Незабываемый момент! Как его осенила такая мысль? Я буквально онемел — редчайший случай в моей жизни. Наконец я сказал: «Почему бы вам не пойти к г-ну Фримлю и не поинтересоваться у него — не улаживает ли он себя в часы уединения, играя Гольдберг-вариации?»

Позвольте мне задать вам вопрос: кого бы вы назвали более великим: карлика на верхней ступени или великана на нижней?

Великана.

Верно, но все-таки разница в уровнях остается.

В вашей программе я слышал произведения, например сонаты Шуберта, которые никто больше не играет, за редчайшими, может быть, исключениями.

Возможно, я был первым, кто публично и неоднократно исполнял сонаты Шуберта. Они были в полном забвении. Если теперь они стали появляться в программах, то, может быть, отчасти благодаря моей настойчивости. Разве вы ими не наслаждаетесь?

Но если бы не вы, то мы никогда и не услышали бы их.

Вам стоило бы только приложить немного усилий и заглянуть в каталоги произведений тех композиторов, которые что-то значат для вас. Вы нашли бы там и полонез Бетховена, и сонаты Шуберта.

* Фримль Рудольф (1879 — 1972) — американский композитор и пианист, родом чех. Известен своими опереттами, особенно «Розмари» (1927).

** Известно несколько музыкантов с этой фамилией. Кто именно имеется в виду, установить не удалось.

А умея играть на фортепиано, вы могли бы проявить любопытство и ознакомиться с ними.

К сожалению, популярность музыкальных произведений определяется в основном репертуаром «звезд», но было бы гораздо лучше, если бы мы оценивали самих музыкантов в свете той музыки, которую они играют, а не наоборот. Брать за образец репертуар Падеревского — а в этом нередко виноваты педагоги — означает придерживаться того, что уже частично устарело.

Не означал ли ваш вопрос, что вы ждете от меня исполнения Дебюсси и Равеля?

Мне хотелось лишь узнать, почему вы их не играете.

А как вы сами думаете, почему?

Мне не приходило в голову размышлять об этом.

Но почему?.. Я не люблю играть одну и ту же программу на протяжении целого сезона. Конечно, при нашем техническом прогрессе какой-нибудь артист, певец например, может три года разъезжать по всем континентам с одной-единственной программой. Но я этого не понимаю. Просто представить себе не могу, как можно шестьсот раз подряд сыграть Гамлета. Мне это совершенно чуждо: если я шесть раз за две или три недели сыграю какую-то пьесу, то уже чувствую себя не в своей тарелке. Это только доказывает, что люди сильно различаются.

Что играли ученики Лешетицкого у него в классе?

Лешетицкий принадлежал к плеяде виртуозов второй половины XIX века, хотя учился он еще у Черни, который сам был учеником Бетховена. Но его виртуозность была подлинной, творческой, а не механической. Встречаясь с Лешетицким до самой его смерти, я никогда не слышал, чтобы он говорил о деньгах, об успехе, о пресесе, критиках или общественном мнении. Ни единого слова. Он был абсолютно независим. Великим достоинством Лешетицкого была его живость, его энергия. Но я думаю, что музыка для него являлась не сферой исключительно личных переживаний (о чем я раньше говорил), но чем-то, что должно быть «продемонстрировано», исполнено перед людьми. Он рассматривал музыку в качестве, так сказать, публичного действия. В его представлении не музыка дается музыканту, который принимает ее, но музыкант дает музыку публике, берущей ее. Для него музыкант как личность был дающим, а слу-

шатель — берущим. В наши же дни, если верить менеджерам и антрепренерам, покупатель дает, артист же берет. Глагол «давать» стал почти неразделим с понятием платы, хотя бы и в форме аплодисментов.

Когда Лешетицкий отказал мне в возможности стать пианистом, утверждая, что я с самого начала был музыкантом, он имел в виду, что я принадлежу к типу «берущих» у музыки. Конечно, не существует строгого разграничения между этими подходами, и я не ратую за превосходство какого-то одного из них.

Мне было десять или одиннадцать лет, когда Лешетицкий как-то сказал мне: «Шуберт написал прекрасные сонаты для фортепиано, но они совершенно забыты — их никто не знает и не играет. Тебе они могут понравиться». И вот я начал играть сонаты Шуберта — потому, что Лешетицкий сказал, что я никогда не стану пианистом. Около тысячи восьмисот учеников прошло через его руки за пятьдесят или шестьдесят лет, и среди них я был одним из очень немногих, кто не должен был учить Венгерские рапсодии Листа. Мне нравилось то, что он выбирал для меня. Я же не всегда удовлетворял его; он бывал со мной и строг, иногда даже жесток, но всегда с полным уважением относился к моим музыкальным пристрастиям.

В течение шести лет — начиная с десятилетнего возраста — я играл на всех классных вечерах Лешетицкого. За исключением летних каникул, каждую среду, а в более поздние годы — каждую вторую среду, вечером, Лешетицкий собирал всех своих учеников (человек семьдесят-восемьдесят), и некоторые из них должны были что-то исполнять. Я, как уже сказал, играл на каждом вечере, и это дало мне необходимую закуску для публичных выступлений, более того, для выступлений перед музыкантами. Часто Лешетицкий останавливал студента и делал необходимые замечания.

Я глубоко благодарен ему.

Не кажется ли вам, что в те периоды, когда вы не выступаете перед публикой, вы теряете уверенность?

Нет. Если вы боитесь потерять уверенность, нужно найти себе слушателя. Неважно, кто это будет. Можно попросить сторожа послушать вас, если у него есть время.

Я убежден, что сейчас труднее найти слушателей, чем раньше.

Зачем им ходить слушать кого-то, если у них есть радио? Пятьдесят или сто лет назад все было совершенно иначе. Когда в дом переезжал кто-нибудь, владеющий фортепиано, все соседи были счастливы и гордились этим. Как это прекрасно!

Нет нужды объяснять вам все теперешние трудности, возникающие в связи с «естественными» и «профессиональными» музыкальными шумами в многоквартирных домах.

Я думаю, что присутствие *всех* учеников на каждом уроке — самый продуктивный способ преподавания музыки в высшей школе. Однако это возможно лишь при условии, что у педагога мало учеников. Если у вас шесть или семь учеников, вы можете организовать такие занятия, но если их пятьдесят или шестьдесят — целая фабрика, — то это почти невозможно. У Лешетицкого было очень много учеников, и со всеми он занимался отдельно. Большинство из них долгое время работало с кем-нибудь из его многочисленных ассистентов.

Кстати, не существует никакого метода Лешетицкого. Это просто легенда, чистейшее заблуждение. Он никогда не говорил специально о технике, по крайней мере, я этого не слышал. Некоторые его ассистенты и кое-кто из учеников опубликовали книги о его методе, полностью противоречащие друг другу. Но пусть эти книги не введут вас в заблуждение. Не существовало никакого метода. Преподавание Лешетицкого было чем-то значительно большим, чем метод. Это было действие, направленное на то, чтобы высвободить все скрытые возможности ученика. Оно было обращено к воображению, вкусу, личной ответственности учащегося, но не содержало программы успеха и не указывало легкий путь к нему. Перед учеником ставилась задача, но рецепты ему не давались.

Был ли у Лешетицкого какой-то определенный способ звукоизвлечения, или это один из тех слухов, которые можно услышать только в Америке?

Он владел бесчисленными оттенками звука, но в основе этого мастерства лежал слух, а не пальцы. Пытаться исполнять музыку лишь пальцами — безнадежная задача. Музыку не интересуют пальцы. Эту проблему он никогда не обсуждал.

А его ассистенты?

О том, как занимались его ассистенты, я уже говорил. Рекомендации г-жи Прентнер и г-жи Брее были диаметрально противоположны. Лешетицкий за всю жизнь не написал ни единого этюда или

упражнения, в отличие от Маттея* или Филиппа**. Он был преподавателем совершенно другого типа, всегда оставаясь артистом-аристократом, вдохновляющей личностью. Он хотел, чтобы его ученики воплощали то, что казалось ему прекрасным и естественным.

Когда его ученикам не удавалось достичь этого, считал ли он, что причина лежит в их внутренней неспособности, или относил неудачу на счет недостаточной подготовки?

Если звук у вас оказывался неудовлетворительным, он считал, что ваш слух недостаточно развит. Многое зависит и от индивидуальных критериев. Есть люди, которые не выносят мощного fortissimo — они слишком чувствительны или слабы для него. Другие, услышав настоящее pianissimo, сожалеют об отсутствии полного, сочного звука. Музыка требует тысячи разных оттенков звука, а не стандартизированного звучания. Оно погубило бы музыку.

Вам известно, что техника никогда не является целью. Простой беглости совершенно недостаточно. Предложите любому мальчишке с улицы — и он тут же выполнит глиссандо, а если обладает достаточной усидчивостью, то будет в течение часа барабанить октавы со всей возможной скоростью. Но все это почти не имеет отношения к музыке. Это спорт. Звуковой баланс, необходимая артикуляция достигаются с помощью внутреннего слуха. Чрезмерные физические усилия не способствуют музыкальности исполнения. Во всяком случае, каждая техническая задача должна выполняться с минимальной затратой усилий.

Из нескольких источников мне известно, что Лешетицкий никогда не играл своим ученикам, чтобы продемонстрировать им, чего он от них хочет. Он только говорил, что нужно сделать.

Я ни разу не слышал у него целиком какой-то пьесы, хотя отдельные фрагменты он играл на каждом уроке. Когда же исполнялись концерты, он аккомпанировал на втором рояле.

В достижении своих педагогических целей он был подобен проводникам в горах: каким образом они всегда находят дорогу, неизвестно, но к месту назначения они вас все-таки доставляют.

* Маттей Тобиас (1858 — 1945) — английский теоретик фортепианной игры, композитор, пианист и педагог.

** Филипп Исидор (1863 — 1958) — французский пианист и педагог, венгр по национальности.

Как вы считаете, совершенный слух – это достоинство или недостаток?

Это достоинство, но без него можно обойтись. Я полагаю, что вы имеете в виду абсолютный слух. Достаточно просто хорошего относительного слуха, он даже более важен. Если вы знаете, с каких звуков начинается произведение, вы также определите и все последующие соотношения и модуляции. Это конечно, нельзя в полной мере отнести к музыке, которую называют (кстати, неправильно) атональной.

В детстве у меня был абсолютный слух. Но с тех пор уровень музыкального строя постоянно повышался на пользу струнным инструментам, выигрывавшим в блеске звучания, но в ущерб человеческим голосам, которые оказывались напряженными до опасных пределов. У меня в ушах еще звучит стандартное «ля» моего детства, и поэтому исполняемую ныне музыку я воспринимаю как несколько более высокую по сравнению с нотной записью. Например, если бы я не знал, что увертюра к «Мейстерзингерам» написана в до мажоре, при сегодняшнем ее исполнении я бы услышал явственный ребемоль мажор. Абсолютный слух, повторяю, полезное качество, но никоим образом не признак хорошего музыканта.

Вы упоминали этюды Шопена. Вы считаете их прекрасными пьесами, но, в отличие от сонат Моцарта, для вас они не представляют собой проблемы. Вы сказали, что некоторые ваши коллеги придерживаются противоположного мнения. Как вы объясняете такое различие в оценках?

Я считаю, что музыкальная пьеса сохраняет свое глубокое содержание независимо от того, кто к ней обращается. Но доступно оно лишь тем, кто способен его воспринять, кто знает о его существовании. Невозможно, разумеется, доказать присутствие такой глубины тому, кто ее отрицает. Разве двое путников, гуляющих по дороге, заметят непременно одно и то же из всего, что растет по сторонам? Вы думаете, что там, где растут цветы, каждый должен их увидеть?

Да, если подходить к этому прагматически.

Дело даже не в прагматическом подходе. Я сам являюсь примером того трюизма, что всякая привлекательность действует избирательно. Причины наших симпатий и антипатий, даже и равнодушия – это тайна. Есть множество вещей, которых я не замечаю, но

другие люди их видят. Это относится и к материальной и духовной сферам, к деталям и к целому.

Прелестные этюды Шопена очаровывают некоторых исполнителей, потому что дают им возможность продемонстрировать беглость своих пальцев. Исполнитель другого типа мало интересуется беглостью как таковой. Его задача — воспроизвести музыку в чистом виде: «посредник» должен как бы исчезнуть. Разумеется, он должен полностью овладеть инструментом, чтобы преуспеть в этом. Есть исполнители, которых в равной мере привлекают обе этих задачи и которые почти одинаково одарены в обеих областях. Если же обратиться к «односторонним» исполнителям, то не составит труда решить, кому из них досталась лучшая часть.

Я всегда возражал против использования слова «артист» для указания на совершенство исполнения, независимо от того, в какой сфере деятельности это совершенство достигнуто. Артист — это человек, посвятивший жизнь искусству. Естественно, не всякое искусство можно отнести к высшим типам. Относительно скромные его виды — тоже искусство. Эти понятия обычно используются как попало... Благодаря огромному разнообразию вкусов единство суждений никогда не станет реальностью

Если я проведу одно и то же время, работая над этюдом Шопена и над какой-нибудь багателью Бетховена, от этюда я устану гораздо раньше: очень скоро чисто внешние задачи начнут превалировать. И я, раб своих склонностей, просто не вижу причины, почему я должен заниматься воспроизведением музыки без внутреннего соучастия в этом процессе...

Некоторые учителя советуют своим ученикам читать книги или газеты во время упражнений за роялем. Мне это кажется абсолютно пустой тратой времени, но так делали и продолжают делать даже сегодня.

Почему же они так говорят?

Из-за ошибочных взглядов. Такие советы почти никогда не даются начинающим, редко — любителям, главным же образом — продвинутым студентам, профессионалам. Им это преподносится как жизненное правило. В основе этого лежит убеждение, что так называемые «упражнения», ежедневная многочасовая тренировка пальцев, кистей, рук, не отягощенная вмешательством каких-либо музыкаль-

ных, художественных намерений, незаменима для приобретения и поддержания техники. Первый педагог, кому пришла в голову мысль читать во время таких «внемузыкальных» движений, сам, вероятно, убедился, как смертельно они скучны, даже если заниматься ими недолго. Правда, они и не считаются музыкой. Но, к сожалению, этот способ применяется для разучивания быстрых эпизодов из настоящих музыкальных произведений. Эти эпизоды, вырванные из контекста и без конца повторяемые, в свою очередь, низводятся до уровня упражнений. Как я уже говорил, такой подход совершенно бессмыслен.

Для того, чтобы передать смысл какой-то музыки, требуется техника, которая с самого начала служила бы именно этой цели.

В прошлом почти каждый музыкант был одновременно и композитором, и педагогом, и исполнителем. Со временем грандиозное расширение музыкальной деятельности вызвало, к несчастью, разделение этих функций. Обучение множества учеников, не слишком одаренных и с весьма скромными амбициями, постепенно упрощалось. Мне это представляется неизбежным последствием духа коллективизма. Педагоги, уровень которых тоже, естественно, различался, оказались перед лицом новых задач. Возникли правила, условности и стандарты, доступные для учащихся, даже не имеющих необходимых музыкальных способностей.

Характерно, например, что в традиционной аппликатуре до-мажорной гаммы (на фортепиано), которой все еще придерживаются с величайшим почтением, большой палец — сильнейший — используется в правой руке на субдоминанте, а в левой — на доминанте. Аппликатура для правой руки при движении вверх в пределах одной октавы получается 3+5, для левой — 5+3; в обратном направлении — 5+3 и 3+5. Это, конечно, остроумное решение, но *музыкально* оно только для левой руки, причем совершенно случайно. Левая рука начинает с пятого пальца, что для до-мажорной гаммы является преимуществом. Правой руке следует компенсировать свое неудобное положение героической жертвой пятого пальца и исполнять гамму четырьмя пальцами, с большим — на «соль». Если же правой рукой, одной или, что еще хуже, в унисон с левой, играть гамму как принято — с первым пальцем на «фа», — то он как самый сильный легко может создать на субдоминанте музыкально неоправдан-

ный акцент. Такое смещение гармонической опоры является хорошим примером того, как, оставаясь в плену устаревших стандартов, мы наносим ущерб музыке.

Правило никогда не использовать большой палец на черных клавишах не только не разумно, но попросту глупость. Почему не взять черную клавишу большим пальцем, если при данном положении руки это наиболее удобно?

Подобный педантизм существует, конечно, и в общем образовании. Понятия, идеи, знания подвергаются упрощению, сводятся к клише, уводятся от цели. Истина потеряна или забыта. Но человек может вновь обрести ее, коль скоро в нем есть «внутренний свет».

Я не огорчусь, если наши беседы пробудят некоторый скептицизм в тех из вас, кто был его лишен. Я уверен, что большинство из вас уже не воспринимает все напечатанное как святую истину только потому, что оно напечатано. Вера в себя делает человека богаче, а легкое верие обедняет.

Каков, по-вашему, лучший способ подготовиться к концертной карьере? Стать учеником знаменитого педагога, поступить в известную школу или что-то иное?

Обязательное условие — талант. Педагог может только выявить и развить его, но не может наделить талантом. И гарантировать мировую славу своим ученикам он тоже не в состоянии. Педагог — не волшебник; сам учащийся гораздо важнее. Что может сделать педагог? В лучшем случае он раскрывает дверь — пройти в нее должен ученик.

Недавно в одной радиопередаче слушателям преподносилась идея, что великий артист никогда не сможет быть хорошим преподавателем. Кто-нибудь из вас слышал эту передачу? Что вы об этом думаете?

Бывают исключения.

Я вижу, вы склонны принять подобный взгляд, хотя и с оговорками. Он высказан по радио кем-то, кто уж наверное должен знать, раз выступает по радио, не так ли? Вам трудно представить себе, что такой человек может быть очень далек от истины. Я же считаю это утверждение совершенно необоснованным, и легко могу доказать это. Лучше уж допустить, что даже «звезды» иногда ошибаются.

Разве преподавание не отделено полностью от исполнительства? Кому то, может быть, удастся преуспевать и в том и в другом, но все-таки функции остаются разделены.

Действительно, не каждого выдающегося артиста-исполнителя привлекает педагогическая деятельность. (Говоря об артистах, вы, очевидно, имеете в виду только исполнителей.) Конечно, для того, чтобы быть хорошим педагогом, нужно любить свою работу. Но говорить, что великий артист вообще не может быть таким педагогом, явно необдуманно.

В другой радиопередаче тот же автор высказал утверждение, показавшее мне весьма странным. Он сказал, что хорошая музыка – это та, которая вам нравится. Он несомненно пытался как бы успокоить всех на этот счет.

Это опасная, нигилистическая теория. Она утверждает, что ценности определяются только вашим отношением. То есть все, что вам нравится – годится в пищу. И бифштекс, и отравя.

Вы редактировали многие сочинения Бетховена. Как вы подходите к редактированию музыки композитора, которого уже нет в живых?

Творения композиторов редко редактируются при их жизни. Я редактировал тридцать две сонаты Бетховена в 20-х годах. Возможно, сейчас я сделал бы это иначе. Когда в 1912 году я впервые попробовал себя в редактировании, я не был еще столь добросовестным и, конечно, был менее опытным. Что касается редакции Бетховена, которая, на мой взгляд, в целом годится еще и сейчас, то для нее я старался собрать как можно больше первоисточников: рукописей, исправленных или просмотренных Бетховеном копий, первых и вторых изданий, корректуру которых он видел. В случаях, когда рукописи расходились с такими изданиями, я отдавал предпочтение последним, так как Бетховен бывал небрежен в рукописях, зная, что будет проверять корректуру. Все мои добавления в тексте выделены мелким шрифтом. Все спорные места оговорены в сносках. Метрономические указания, кроме сонаты ор. 106, где они сделаны Бетховеном, принадлежат мне и остаются на моей ответственности; при этом они, конечно, не более чем предложение.

Аппликатура в моей редакции часто выбиралась с целью заставить студента остановиться и задуматься. Трудная аппликатура иногда служит указанием на то, что данное место требует особого внимания. При более легкой аппликатуре некоторые важные, но

не бросающиеся в глаза моменты могут ускользнуть от внимания учащегося.

3

Каким, по вашему мнению, должен быть идеал у артиста при исполнении музыки?

Я не понимаю ваш вопрос.

Я имею в виду идеал в интерпретации.

Его идеал состоит в том, чтобы воплотить все, что он хочет воплотить. Его желания, разумеется, зависят от того, насколько он в данный момент понимает, что от него требует музыка, в частности, данное произведение. Глубина этого понимания зависит только от таланта исполнителя, хотя и различна на разных стадиях его музыкального развития. То же самое относится и к его способности оценивать, насколько ему удастся выполнить задуманное. Каким бы ни было его дарование, он должен всю жизнь прилагать величайшие усилия, чтобы достичь максимума своих возможностей, а для этого тоже требуется дарование.

Вы сказали, «насколько он понимает». Что же должно быть основой для понимания?

В вашем вопросе ощущается какая-то искусственность. Я не сообщу вам ничего нового, если скажу, что, насколько мне известно, ничто в мире не растет извне вовнутрь. Основой для понимания служит внутренний мир. В нем заключены желания, силы и дар. Хотел бы я знать, получится ли хороший музыкант из человека, не имеющего никаких музыкальных талантов и никакого стремления к музыке, если его подвергнуть специальной обработке, чтобы химическим путем выработать в нем музыкальность.

Если некто задумал исполнить ту или иную пьесу, то, само собой разумеется, он должен еще до исполнения иметь идею, концепцию этой музыки. Такая идея не обязательно должна быть его собственной, она может быть чужой и даже измененной, но само ее присутствие — обязательно. Вы меня спрашивали, как получается, что некоторые произведения представляются мне неисчерпаемым источником открытий, радости, постоянным вызовом, в то время как

другие кажутся сравнительно ограниченными, устаревшими или износившимися. Не знаю, очень может быть, что там, где мне видится космос, кто-то увидит лишь частность, и наоборот.

Вы считаете, что все это определяется самой личностью?

Началом служит любовь — любовь к музыке. Одно из моих глубочайших убеждений состоит в том, что любовь всегда приводит к некоторому знанию, но знание очень редко порождает что-нибудь подобное любви.

Могут ли существовать стандартные критерии для оценки исполнения?

Вы ведь признаете, что есть разница между качеством и количеством? Но не существует никаких надежных правил, общепринятых критериев качества в искусстве. Помню, как-то в Хэрроу я провел вечер с группой молодых людей, именовавшейся «Субботние полуночники». Они приглашали экспертов по разным вопросам и беседовали с ними в неформальной обстановке. Как и здесь, там тоже проходили дискуссии. Для меня были подготовлены некоторые ловушки и каверзные вопросы. Один из них был такой: «Что создает красоту в произведении искусства?» Времени размышлять у меня не было, поэтому я просто сказал первое, что пришло на ум: «Ваша реакция на него». Никто не сможет убедить вас, что музыкальное произведение прекрасно, если вам оно таким *не* кажется. Я бы не стал и пытаться — я не смогу это доказать. И причина, и результат внутри вас.

Есть ли какая-то иная мерка, применимая к искусству? Неужели невозможно объективно оценить, что хорошо, а что плохо, кроме чисто технических деталей исполнения?

Эта свобода от жестких стандартов в критериях и в терминологии — изъясн, а может быть, и преимущество музыки. Если актер поизносит слова неправильно, если, например, он говорит «ззамычательно», всякий, кто знает язык, услышит это, и карьера актера на этом завершится. С музыкантами дело обстоит не так. Неверное «произношение» — я говорю о технических дефектах — обычное дело даже среди прославленных исполнителей, но замечают это лишь очень немногие слушатели. Карьера исполнителя от этого не страдает; музыка выражает что-то свое для каждого из слушателей. Услышанная в другой раз, та же музыка будет иначе воспринята тем же человеком, — я уже говорил об этом. Конечно, плохо, если воз-

никают динамические или ритмические отклонения от написанного текста, но это только технические дефекты, результат невнимательности или небрежности, но не свидетельство внутреннего качества музыки. Смысл и сущность музыки может передать только сама музыка. Бесплезно пытаться сделать это с помощью слов, красок или движений. И восприятие музыки никогда не будет объективным. Если вы скажете, что дождь — сухой, это будет явной нелепостью, ошибкой. Но в музыке подобная однозначность невозможна.

Каждый раз, читая аннотации к программам, я недоумеваю: в чем их смысл? Что они дают? Мне надо было бы добавить их в тот список — список предметов, не существовавших во времена моего детства. Я думаю, что в этих аннотациях нет никакой необходимости, напротив, они могут только мешать, потому что различий в концепциях композитора, исполнителя и автора аннотаций, как правило, больше, чем общего. Неважно, многие или единицы догадываются о таком несоответствии. Те, кто знают об этом, все равно в той или иной степени окажутся под влиянием написанного.

В некоторых из аннотаций к своим программам я находил невообразимые нелепости. Однажды побочная тема сонаты в аннотации оказалась помещенной в верхний голос и соответственно этому занимала два такта, в то время как в действительности она проходила в среднем голосе и занимала пять тактов. Я не сразу разгадал эту загадку.

Еще более раздражающую, хотя и не столь явную, глупость я прочел в другой аннотации. По поводу музыки, на мой взгляд, совершенно очевидно выражавшей мучительные страдания и отчаяние, было сказано: «А далее следует веселое рондо». Не знаю, кто был прав. Что меня до сих пор смущает, так это невозможность выяснить, что же в действительности слышала аудитория — веселую пьесу или трагическую. Очень может быть, что она показалась слушателям веселой — ведь так было объявлено в программе. Видите ли, в музыке — как ни в одном другом виде искусства — власть иллюзии особенно сильна. И это естественно.

Одно мне не нравится в вашем вопросе — вера в авторитеты. Если бы я или какой-то другой музыкант отвечали бы на ваши вопросы в эдаком серьезном научно-интеллектуальном духе, боюсь, вы восприняли бы эти ответы как догму.

Вы ничего не рассказали о том, где Лешетицкий получил свое образование.

Он учился у Карла Черни, больше я ничего не знаю. А Черни — у Бетховена, что вам, конечно, известно.

Он выделяется среди педагогов. Вы говорили, что школа, полученная вами у него, неоценима.

Не следует преуменьшать роль, которую играет природа в создании одаренных людей. Я бы сказал так: то, что ведет человека к образованию и куда оно его приводит, заложено в нем Провидением.

Знаете ли вы, что учителем Бетховена был Христиан Нефе? Не думаю, что это был выдающийся человек. Просто в Бонне он был доступен для Бетховена. Если бы всем хорошим музыкантам, чтобы стать таковыми, требовались в качестве учителей великие люди, боюсь, что таких музыкантов оказалось бы не много. Это относится к преподаванию во всех областях.

Но почему вас интересует, у кого учился Лешетицкий?

Потому что он до сих пор считается выдающимся педагогом, в то время как его современники-коллеги забыты.

Ваш вопрос напомнил мне забавную сценку, произошедшую после моего концерта в одном из очень известных колледжей Америки. По окончании концерта множество студентов устремились в артистическую. Первой была милая девушка лет шестнадцати, которая запыхавшись спросила: «У вас есть педагог или вы сами педагог?» «Не понял вашего вопроса» — сказал я. «Я хочу узнать, вы преподаете или сами берете уроки?» «Милое дитя, — сказал я, — я слишком стар, чтобы брать уроки, но учиться еще могу. Я учусь у вас». Ее как ветром сдуло. Директор колледжа поспешил прошептать мне: «Она не из наших!»

Как бы то ни было, вы не сможете брать уроки у того, кто учил Лешетицкого. Но природа позаботится о том, чтобы хорошие учителя появлялись. Или вы не доверяете природе?

Один из учеников Габриловича как-то говорил мне, что тот отошел от принципов Лешетицкого. Может быть, это глупый вопрос, но интересно было бы знать, какие у него могли быть основания для такого отказа.

Я вообще не слышал о том, что Габрилович занимался преподаванием. Он мне никогда этого не говорил. Он был моим близким другом, но этот предмет со мной не обсуждал. Мои взгляды

во многих отношениях отличаются от взглядов Лешетицкого, но это не умаляет моего восхищения им и его педагогической деятельностью.

Я вынужден оставаться таким, каков я есть. Видите ли, у нас нет возможности выбора. Мы просто делаем все, что в наших силах, но не имеем никаких гарантий успеха. Поэтому я назвал бы себя «активным фаталистом».

Как отличить вашу педаль от бетховенской в вашей редакции его сонат?

Все его собственные указания педали отмечены в сносках.

Не кажется ли вам, что следует со всей серьезностью учитывать разницу между фортепиано его времени и наших дней?

Да, следует. Но результатом не должен быть отказ от его весьма смелой и характерной педализации. Мне приходилось играть на старых инструментах из чудесных коллекций Вены и Берлина. Я играл на инструментах Баха, Бетховена, Вебера...

Что касается Бетховена, то педальные эффекты, предусмотренные им, на старых инструментах совершенно такие же, как и на новых. Старые фортепиано отличаются от новых тем, что на них не все возможно, что можно на новых. Напротив, на новых вы можете сделать все, что было возможно на старых.

Во всех своих фортепианных произведениях, занимающих тысячи страниц, Бетховен сделал всего тридцать или чуть больше обозначений педали. Все они поставлены в тех случаях, когда «нормальный» исполнитель — и Бетховен понимал это — счел бы их неправильными. Он делал это, конечно, не из озорства, не для того, чтобы шокировать филистеров. Он творил, в том числе и с помощью педали, непредсказуемые, фантастические, смелые звучания. Сейчас их можно было бы назвать «импрессионистскими».

«Обычную» педаль он практически никогда не ставил. Ведь она — неотъемлемая часть фортепиано и фортепианной игры и подразумевается сама собой. На рояле играют и руками и ногами. Можно произвольно менять педализацию в зависимости от акустики помещения, от настроения или иных условий — всегда, когда она употребляется постоянно, как бы автоматически, — но только не в тех случаях, когда Бетховен проставлял конкретную педаль. Именно там она обязательна. Указания Бетховена должны соблюдаться при всех обстоятельствах: в любом зале, при любом настроении и в лю-

бой аудитории; они — неотделимая часть самой музыки, и несоблюдение их приведет к ее искажению.

Эти рассуждения о различиях старых и новых инструментов очень живучи. Их преподносят вновь и вновь как оправдание для отказа от недвусмысленных указаний Бетховена относительно педализации. Одновременно пытаются оправдать и его: «Если бы он был знаком с современными фортепиано, он, конечно, написал бы по-другому».

Столь же удобным образом и с тем же постоянством некоторые якобы грубо звучащие такты в поздних произведениях Бетховена объясняют его глухотой.

Если говорить о его педальных указаниях, то, как я уже отмечал, не имеет значения, на каком рояле вы будете играть. Могу добавить, что даже его современники уклонялись от выполнения этих указаний, используя, я уверен, те же доводы. Что касается его глухоты, то не странно ли, что она проявилась лишь в нескольких тактах?

Остается непонятным, почему музыканты избегают бетховенской педали. Она все еще считается недозволенной, крупнейшие исполнители игнорируют его указания. Один из них просветил меня. Когда его спросили, почему он не берет авторскую педаль, он, побледнев, ответил: «Она меня травмирует». Раздумывая над тем, что же может его травмировать, я пришел к выводу, что это укоренившийся в поколениях страх перед одновременным звучанием двух различных тональностей, даже если бас не изменяется. Не мое дело выискивать родоначальников таких предрассудков. Я уверен, вы найдете их в библиотеке.

На вашей первой лекции вы рассказывали, как мадам Есипова, положив монету на тыльную сторону вашей руки, требовала, чтобы вы играли, не роняя ее. Тогда, по вашим словам, вам это удавалось, но впоследствии уже нет, поскольку вы изменили сам подход. В чем же эта разница?

Я не верю в чисто пальцевую игру. Пальцы как ноги у лошади: если тело не будет двигаться, то никакого движения вперед не будет, лошадь будет перебирать ногами все на том же месте. Если бы кто-нибудь посвятил свои силы разработке (вдобавок к аппликату-ре) специальных указаний для движения рук, запястий, предплечий, локтей, плеч, ног и т.д., а также комментариев по поводу длительностей звуков, артикуляции, неужели мы приняли бы такое но-

вовведение? Конечно, нет, ибо постижение музыки с помощью глаз, которое уже сейчас широко распространено, в конечном итоге сведет на нет значение ушей, а с ними и того органа, который призван руководить всей нашей музыкальной деятельностью и контролировать ее.

Вернусь на минуту к пальцам. Их не следует уподоблять молоточкам. В такой роли они потребуют слишком продолжительных упражнений и слишком пристального внимания. Тонкие звуковые оттенки становятся трудно достижимыми. Так называемая весовая игра при *статичной* руке, с моей точки зрения, антимузыкальна. Гибкость, свобода руки, естественное, непринужденное управление ею, согласованность всех действий, подчиняющихся требованиям музыкальной выразительности, приводят к гораздо лучшим результатам, чем может дать фиксация руки, и требуют меньших усилий. Экспрессия подразумевает высвобождение, взлет. Если цель пианиста — выразительность, то весовая игра, то есть движение вовнутрь и вниз, является искусственно созданным препятствием. Я знаю, что существует школа, которая отказывает фортепиано в *legato*, считает его ударным инструментом. Но фортепианная литература — лучшее опровержение этого «научного» мнения.

У меня нет опыта преподавания начинающим. Мои ученики, которые приходили ко мне уже довольно продвинутыми, легко овладевали принципом гибкости. Между прочим, я никогда (прошу прощения, человеку моего возраста не следовало бы пользоваться словом «никогда») не слушаю у моего ученика одну и ту же пьесу дважды. Я полагаюсь на его способность усвоенное в одном произведении применить в следующем. Я стремлюсь пройти с ним за несколько лет как можно больше музыки, как можно больше разных произведений. Когда я преподавал в Музыкальной академии в Берлине, мои ученики подвергались несомненной опасности. Другие педагоги в течение всего года готовили со своими учениками по одной или по несколько пьес, которые должны были быть исполнены на публичном прослушивании. Мои же ученики приходили ко мне со своими вещами только однажды. Тем не менее, они не уступали другим.

Мне кажется, что стремление к чрезмерному количеству занятий проистекает из пессимизма. Может ли быть такая основа про-

дуктивной? С моим темпераментом я не могу в это поверить. Вот почему я изменил свой подход к технике. Но это не означает, что я осуждаю тот метод, от которого отказался.

Что вы можете сказать о школе мадам Есиновой?

Я знаю, что могу сыграть этюды Черни, хотя с тех пор их не видел; но если попробую сыграть их, как тогда, неподвижной кистью, мне это будет очень неудобно. При моей же теперешней манере игры все будет свободно, пластично, с отчетливой артикуляцией. Я думаю, что движения тела должны быть такими же гибко артикулированными, как и музыка. Ведь музыка — это постоянные изменения, и, значит, при неподвижном туловище и зафиксированных руках играть гораздо труднее. Именно поэтому такая школа требует продолжительной технической тренировки — до десяти часов в день.

Много ли вы играли в ансамблях?

Очень много, но теперь гораздо реже. Я также и написал много камерной музыки. Сейчас, кроме струнных квартетов, настоящая камерная музыка не встречается в программах — факт, достойный сожаления. Дуэт фортепиано со струнными, духовыми, с другим фортепиано или голосом зачастую неправильно понимается и интерпретируется. Фортепианная партия рассматривается как аккомпанемент, хотя пианист в экстренных случаях может спасти положение, исполняя обе партии — и свою и партнера. При этом, конечно, неизбежно искажение музыки, хотя и небольшое. Фортепиано передает, так сказать, симфоническую сущность произведения; оно обеспечивает больший музыкальный вклад хотя бы уже потому, что имеет гораздо больший диапазон и целых десять пальцев в своем распоряжении. «Солист» доминирует только в более простых, популярных видах музыки. Первоначальная идея *concerto* состояла в том, чтобы дать возможность высказаться, дать слово каждому участнику.

Но вернемся к проблеме дуэтов. «Звезда» — певец или инструменталист — получает тысячи долларов за выступление, его (или ее) пианист — всего десять-двадцать или около того. Пианист может быть лучшим музыкантом, чем его партнер (или партнерша), но, чувствуя свою приниженность, слишком подавлен, чтобы реализовать все свои возможности. Даже там, где он должен играть ведущую

роль, он вынужден подчиняться. Почти все виртуозы (и скрипачи, и виолончелисты) заставляют «своих» пианистов приносить чисто музыкальные требования в жертву тщеславию или ограниченности их работодателей. Каждый струнник всегда считает, что его пианист играет слишком громко — громко не для музыки, а для его инструмента.

Даже от композиторов ожидают, чтобы они не заходили слишком далеко за традиционные границы. Вы, вероятно, знаете замечательный ответ Бетховена Шупанцигу, его другу и скрипачу, который жаловался, что один пассаж из нового квартета «просто невозможно сыграть на скрипке», — невозможно даже для такого скрипача, как Шупанциг, который прекрасно и к полному удовлетворению Бетховена исполнял все его предыдущие квартеты. Бетховен на это только фыркнул. «Какое мне дело до твоей чертовой скрипки», — сказал он.

Камерная музыка, включая *Lieder* и небольшие вокальные ансамбли, принадлежит «домашней» культуре. Все это очень редко исполняется сейчас. Записи не могут служить адекватной заменой. Вчера я нашел в газете удивительное сопоставление Ирвинга Берлина* с Шубертом: Берлин сочинил две тысячи песен, а Шуберт только шестьсот. Правда, Шуберт умер в тридцать один год. О, статистика!

Что говорили Томас Манн и Стефан Цвейг о вашей игре на фортепиано? Как вы думаете, они ощущали стремительные перемены, произошедшие в мире со дней их детства, так же остро, как вы?

Ни тот, ни другой лично мне никогда ни слова не сказали по поводу моей игры. Я даже не знаю, слышали они мои концерты или нет. Но я встречался с ними обоими и предполагаю, что наши представления относительно эпохальных событий и наши реакции на них имели много общего. Цвейг относился к музыке, на мой взгляд, несколько наивно. В своем вкусе он был слишком «всеяден», но все же он любил музыку. То же можно сказать и про Томаса Манна. Последний был убежденным вагнерианцем.

С Вагнером дело обстоит не так просто. Ганслик, Ницше, Шоу и многие другие писатели и мыслители много рассуждали по этому

* Берлин Ирвинг — американский композитор русского происхождения. Прославился эстрадными сочинениями, а также своей киномузыкой.

поводу. Манн тоже предпринял попытку исследовать его творчество. Весь этот философский, психологический и социологический анализ, по-моему, неприменим к музыке.

Творчество Вагнера — не просто музыка. Оно остается проблематичным и, может быть, служит самым точным выражением духа XIX века.

Цвейга я видел последний раз в Англии, уже во времена Гитлера. Он был в подавленном состоянии и не надеялся на будущее*.

Томас Манн в настоящее время работает над романом, описывающим жизнь одного музыканта**. Писатели обычно не способны так непосредственно воспринимать музыку, как художники или ученые. В особенности умеют наслаждаться музыкой без всяких внесмузыкальных ассоциаций физики и математики. Писатели более рефлексивны и склонны каждое переживание описывать словами. С музыкой это невозможно; поэтому их восприятию музыки нередко не хватает чистоты.

Приходилось ли вам слышать корректное описание музыки словами?

Очень редко. Например, рассуждения о музыке Эрнста Теодора Амадея Гофмана (о котором Оффенбах написал оперу «Сказки Гофмана») столь убедительны, что доставляют наслаждение даже музыкантам. Гофман был потрясающим человеком — поэтом, художником, писателем, композитором, романтиком, бонвиваном, наконец, юристом, — кем он только не был.

Две биографии У. Тернера*** — одна о Моцарте, другая о Берлиозе (хотя понимание музыки автором и не достигает уровня хорошего профессионального музыканта) — вводят читателя в сферу творческого гения; это можно считать определенным поэтическим достижением.

*Что вы думаете о Тови****?*

Он был выдающейся личностью. Я встречал его довольно часто, и эти встречи доставляли мне удовольствие. Каждый раз я многому

* С. Цвейг покончил жизнь самоубийством в 1942 г.

** Имеется в виду «Доктор Фаустус».

*** Тернер Уолтер (1889 — 1946) — австралийский поэт и критик.

**** Тови Дональд (1875 — 1940) — английский пианист, композитор и музыковед.

учился, общаясь с ним. И немало веселился, поскольку он мог совершенно неожиданно превратиться из ученого в проказника и сиял, как сорванец, если я не успевал вовремя переключиться.

Возможны ли, по вашему мнению, дружеские отношения между музыкантами и критиками?

Почему бы и нет? Я, правда, недостаточно компетентен, чтобы говорить об авторах газетных обзоров, если вы их имеете в виду. Эти люди пишут не для музыкантов, их задача — информировать публику. Я тоже, конечно, составляю часть публики, но, естественно, менее всего это относится к вопросам музыки. Поэтому я плохо знаком с работой критиков. Но потребность в ней явно существует, иначе критика не выжила бы. Среди критиков есть люди разной квалификации, так же как и среди музыкантов или представителей любой другой сложной профессии.

Если суждение критика вызывает ваше несогласие, может быть, прав критик, а может быть, и вы. Тем не менее, он выполнил свою обязанность. Если вы прочитали несколько единодушных отзывов о каком-то событии, то, значит, информация, полученная вами, до некоторой степени обоснована. Но если отзывы противоречивы и у вас нет оснований к какому-то из них отнестись с большим доверием, чем к другим, то вы вообще никакой информации не получили. Вы должны пойти и беспристрастно оценить все сами.

Однако критика нельзя осуждать за его критику.

4

Этим летом я имел удовольствие слышать одного из ваших учеников, молодого м-ра Х. Хотелось бы узнать ваше мнение о нем.

Очень талантливый мальчик. Для своих лет он играет замечательно. Главные трудности ожидают его в будущем: труднее удерживать славу, чем завоевать ее. Но я уверен, что он с этим справится.

Для своих семнадцати лет он выглядит очень зрелым.

О, я бы не использовал это выражение — зрелый. По отношению к нему это звучало бы как неодобрение, даже порицание. В его прекрасной и убедительной игре уже чувствуется индивидуальность.

Одаренность такого типа, как у него, не часто встречается. Он обладает воображением и смелостью. Он готов пробовать и не боится риска — это редкое качество в наши дни. Смелость подавляется стремлением к безопасности.

Вы сказали, легче завоевать славу, чем удержать ее?

Я думаю, да.

Почему?

Видимо, я имел в виду то время, когда для славы было еще недостаточно оплаченной рекламы. Видите ли, вы должны поддерживать тот престиж, который однажды завоевали. От молодого дебютанта не ожидают, что он произведет особенно глубокое впечатление, вызовет страстный отклик публики. Но если неожиданно такое произошло уже в первый раз, то в дальнейшем от него будут ожидать по крайней мере не меньшего результата.

Стремление к навешиванию на артистов ярлыков все усиливается. Однако, говоря о престиже, я имел в виду не это. Я подразумевал достигнутый уровень в целом, уровень дарования, а не какие-то частные особенности, оттенки. Мы вправе ожидать, что каждый артист, пока он выступает, будет развиваться, так же как и каждый слушатель. Это развитие выражается в каких-то изменениях, может быть в совершенствовании, но не в изменении уровня.

Бернарду Шоу, Рихарду Штраусу и многим другим выдающимся талантам не дано было сохранить их начальный уровень. Их слава зиждется на их самых первых триумфах. Возможно, раннее признание таит в себе опасность.

В какой-то мере слава может быть создана искусственным путем. Но такую славу сохранить, безусловно, труднее.

Не думаете ли вы, что подобные условия объясняются отчасти тем, как сегодня управляют концертной жизнью в Америке?

Именно этим. Поощряются клише, стандарты, моды. Прилагаются особые усилия к тому, чтобы управлять рынком, диктовать вкусы. Я не думаю, что существующее в этой области положение дел действительно соответствует желаниям любителей музыки. Лица, управляющие музыкальным рынком, несомненно несут ответственность за некоторые наиболее непривлекательные «товары», хотя они, разумеется, всегда перекладывают вину на «вкусы публики, которые им приходится удовлетворять, независимо от того, одобряют

они эти вкусы или нет». За всю свою жизнь я не встретил ни единого человека, который сказал бы или мог бы сказать совершенно точно, чего именно он хочет; однако люди, которые прекрасно знают, чего хотят другие, встречаются на каждом шагу.

Все это не способствует развитию искусства. Искусство — это царство сотрудничества, непосредственности, свободы, многообразия. Механистичность и руководство противопоказаны ему. Качество здесь не может быть измерено ни приборами, ни статистикой. И я уверен: мы все согласны с тем, что не всякие ценности искусства пригодны для массового употребления. Но, в конечном счете, именно художники ответственны за состояние искусства.

По поводу качества: мне вспомнилась газетная статья о Девятой симфонии Шостаковича. Там говорилось, что композитор очень боялся сравнений с Девятой Бетховена. Он боялся, что его произведение не станут оценивать само по себе. Почему люди боятся сравнения с прошлым?

Является ли Шостакович равновеликим Бетховену, мы узнаем через сто лет. Сегодня этого сказать нельзя.

Зачем же обращать внимание на номер симфонии?

Мы живем в эпоху, когда все одержимы количественными показателями. Кто вообще связал эти две симфонии — газета или, как вы утверждаете, сам Шостакович?

Он сам.

В это я не могу поверить. Шостакович прекрасно работает, делает максимум того, что он может, и он несомненно был бы весьма удовлетворен, заняв второе место после Бетховена. Кстати, вы сами верите всему напечатанному?

Нет.

Прекрасно. Репортер, пишущий о художнике или других «звездах» общественной жизни, должен — поскольку это диктует мода — добавить в свое описание так называемую «человечность». Например, изобразить Шостаковича трясущимся со страху, что он уступает Бетховену, — неглупо. Еще лучше было бы изобразить суеверный страх молодых композиторов, вызванный тем, что, как правило, тот, кто написал девять симфоний, умирает. Хотя с Бетховеном этого как раз не случилось. Он жил после того еще долгие годы и создал много произведений, но симфоний, по крайней мере достоверно ему принадлежащих, больше не написал.

Время от времени обнаруживаются или откапываются какие-то произведения прошлого, и некоторые из них выдаются за забытые или неизвестные произведения великих композиторов, чье творчество проверено веками. Кстати, вы знаете, когда создавалась Девятая?

С 1810-го по 1820-й.

Верно, если вы имеете в виду и первые эскизы. Когда он впервые стал их набрасывать, а затем вновь и вновь возвращался к этим наброскам, он, вероятно, еще и не знал, что позднее из них выстроится величественное здание Девятой. С таким же успехом он мог бы использовать этот материал в любом другом произведении. На мой взгляд, это чрезвычайно важный факт, который бросает свет на многообразие возможностей используемого композитором материала.

Здесь или где-то еще вы использовали выражение «внемusыкальньй». насколько важным может быть факт, что Бетховен закончил Девятую в 1820 году? В какой степени его можно расценивать как музыкальньй, а не внемusыкальньй факт? Я не иронизирую и не спорю, но просто спрашиваю, насколько важно это для музыканта, для любителя музыки и вообще?

Вы имеете в виду дату написания?

Да.

В принципе, это несущественно. Это всего лишь знак уважения к выдающемуся человеку — помнить даты его жизненного пути. Но знать, в какой день или час он закончил свое произведение, — совершенно неважно. Это не несет в себе никакого музыкального смысла. Отношение к Девятой в любом случае было бы тем же самым, независимо от момента ее появления.

Вы несколько раз говорили о соревнованиях. Полезны ли, по вашему мнению, такие публичные соревнования, на которых молодые музыканты борются за ту или иную награду, или в них нет никакого смысла?

Конкурсы?

Да.

Я не очень уверен в их пользе. Но вы имеете в виду конкурсы для любителей, для детей или для профессионалов?

Для профессионалов.

Я много лет был членом жюри таких конкурсов. Это была одна из моих обязанностей, когда я работал в Высшей школе музыки в Берлине, и надо сказать, ни одна другая не вызывала у меня такой

неприязни. Как правило, на подобных соревнованиях к участникам относятся с механической бездушностью, граничащей с грубостью. Условия совершенно не вдохновляющие, вся обстановка настолько деловая, что чувствительный исполнитель, — а какой молодой артист не чувствителен? — попросту не в состоянии проявить все свои возможности. Кроме того, боюсь, что эти «матчи», расплывшиеся в неимоверном количестве, по большей части не вполне честны. Хочу подчеркнуть, что высказанное мной — точка зрения человека, вынужденного работать в жюри наперекор своим склонностям. Может быть, благодаря этому я был в состоянии помочь участникам укрепить свои сердца, приобрести как бы иммунитет против неблагоприятной обстановки.

Если бы велась статистика результатов конкурсов (как в музыке, так и в других видах искусства), она показала бы удивительный итог: их победители редко достигают вершин, лучшие же представители поколения редко бывают их участниками.

Знаменитый немецкий музыкант XIX века Ганс фон Бюлов, известный своим язвительным остроумием, однажды пошутил по поводу конкурсов: «Je preiser gekrönt ein Werk, desto durcher fällt es». К сожалению, это почти непереводимо. Смысл таков: чем больше наград и почестей достается на конкурсе (или на нескольких конкурсах) какому-то произведению, тем вероятнее оно окажется пустышкой. Может быть, сказано слишком сурово, но все же в этом есть доля истины. Или вы думаете, что это совсем неправильно?

Я имел возможность побывать на одном конкурсе. Первоклассных талантов там было очень мало, и никто из них не смог победить. Это удалось лишь технически надежным пианистам, но не тем, кто обладал индивидуальностью и воображением.

Можно себе представить, как их раздражала атмосфера, лишенная сочувствия, типичная для экзаменов.

Да и членам жюри быстро наскучило слушать снова и снова одни и те же конкурсные пьесы.

А что, участники не имели возможности выбирать репертуар?

Насколько мне известно, нет.

Я считаю это еще одним из недостатков конкурсов. Тем не менее, такая практика наиболее распространена. Одна из моих учениц, не столько из желания победить, сколько ради знакомства со

всей этой процедурой, приняла участие в одном из наиболее престижных конкурсов. Она рассказала мне, что одной из обязательных пьес был эпизод из «Карнавала» Шумана — «Паганини», всего несколько тактов. Я был, естественно, поражен: ведь этот эпизод — даже не пьеса, а всего лишь короткий фрагмент, прерывающий вальс: танцующие на мгновение застывают — появляется маска Паганини. Исполняя этот фрагмент без обрамляющего его вальса, продемонстрировать какую-то одаренность совершенно невозможно, зато «намазать» очень легко.

Моя ученица рассказала также, что ей было выделено для выступления семь минут. Никому не дали больше. От жюри она получила отзывы (как, кстати, и от жюри литературного конкурса, где она вышла победительницей). Я никогда не знал, что они раздаются участникам.

Отзывы музыкального жюри были забавны. В одном говорилось: «У нее хорошие руки. Ей следовало бы дать концерт в Нью-Йорке». Другой отзыв был длинный, на двух страницах. (Точно такой же отзыв на двух страницах получила ее подруга, тоже участвовавшая в этом конкурсе.) Суть его сводилась к следующему: «Ей следует пойти позаниматься у мадам Х.» У меня нет оснований считать этот рассказ химерой.

Вы сказали, что никогда не занимаетесь с учениками одним и тем же произведением дважды. На какой же стадии готовности они должны приносить вам эти произведения?

Когда достигают ясного понимания вещи и когда она уже «в пальцах». Они приходят не за тем, чтобы я научил их, как это сделать. Их интересуют мои критические замечания, мои советы и соответствующая аргументация. Ответственность за свое исполнение они берут на себя.

Здесь присутствует несколько моих учеников, и вы можете их спросить, как это происходит. Они вам расскажут.

Некоторые музыканты становятся очень высокомерными, самодовольными, держатся отчужденно после того, как достигнут какого-то уровня. Другие, наоборот, стараются ответить даже на самые элементарные вопросы, которые им могут задать, стараются помочь разобраться в простейших музыкальных проблемах. То же относится и к художникам, философам и к любым деятелям искусства.

И к людям вообще, уверяю вас.

Да.

Высокомерие не создается музыкальным образованием, как и скромность. Эти качества определяются характером. Я думаю, что в любой сфере деятельности заносчивый человек заносчив, потому что он таким рожден.

Зададимся вопросом: как люди реагируют на успех или на то, что мы называем успехом? Вопрос трудный, потому что существуют не только бесчисленные нюансы различий между людьми, но и два различных типа успеха. Можно понимать под успехом приблизительное выполнение того, что задумывалось. Это успех, который человек имеет сам у себя, оценивая достигнутый уровень сравнением с собственными амбициями или надеждами. Успех другого типа приходит извне и показывает, что думают о нас другие люди. Когда меня спрашивают об успехе, мне всегда неясно, какой из них имеют в виду.

Успех у самого себя не обязательно означает успех у кого-то другого или у всех. Есть люди, которые легко удовлетворяются достигнутым и бросаются к следующей задаче. Другие, напротив, чрезмерно самокритичны и никак не могут завершить дело. Но успех в форме популярности едва ли вообще влияет на личность. Он теперь слишком обычен и зачастую явно сфабрикован.

Вас уже как-то спрашивали о различиях русской и немецкой школ, касающихся фортепианной техники и интерпретации.

Вопрос о «русской школе» от меня ускользнул. Что касается выражения «немецкая школа», то я его действительно употребил. Но вы знаете мою антипатию к раскладыванию всего по полочкам. Я убежден, что существует только одна школа, а именно — сама музыка. Ее многообразие неисчерпаемо, и оно соответствует бесконечному разнообразию человеческих качеств. Но все же среди людей объединяющего больше, чем разъединяющего.

Музыка знает только один язык. Ее невозможно перевести на какой-то другой. Если вы скажете «я голоден», то и по-норвежски и по-полинезийски это *означает* одно и то же, хотя *звучит* по-разному. По вполне понятным причинам человек не способен понимать все существующие в мире языки. Если же кто-нибудь, прослушав музыкальное произведение, станет жаловаться, что он не понимает *этот* язык, значит, он, безусловно, имеет ложные представления о музы-

ке и пользуется неправильным выражением. Он должен был бы сказать, что он «отключен» от этой музыки. Без сомнения, многие люди «отключены» от книг, написанных на их родном языке, несмотря на то, что они понимают каждое слово в этих книгах. Если я услышу, что музыка Баха, Вагнера и Шумана одинакова, поскольку все они — саксонцы, то я, естественно, промолчу.

Недавно я прочитал рецензию на сочинение одного современного американского композитора. Ему давали очень высокую оценку не только за то, что оно несет в себе американский дух, но и за то, что это подлинная «аппалачская музыка». Пожалуй, в этих тонкостях можно пойти и дальше. Мы должны разузнать, на какой улице, на каком этаже было сочинено произведение. Почему бы нет? Вне сомнения, на двадцатом этаже должен находиться куда более возвышенный гений, чем на втором. Тихое или шумное соседство тоже следует принять во внимание. Фантазия же оказывается не при чем. Такого рода «уточнения различий» будут все больше сокращать долю общечеловеческого в творчестве.

Как вы думаете, пианист-виртуоз эпохи Лешетичского — тип, о котором вы говорили на днях, из тех, кто «не музыкант», — имел бы он такой же успех сегодня?

Я никогда не говорил, что виртуоз — не музыкант.

Не говорили? Ну все равно, имел бы он сейчас такой же успех, как тогда? Или вы считаете, что сегодня от пианиста требуется быть не только великим пианистом, но и великим музыкантом?

Мне нравится ваше «сегодня»! Франц Лист, Рубинштейн и многие другие, «позавчерашние», были великими музыкантами.

Почему?

Они были творцами музыки. Лист был творческим виртуозом; он сочинял, дирижировал, учил, писал; он был связан с лучшими умами своего поколения. Они были его близкими друзьями; постоянный обмен идеями был свидетельством культуры этого круга и ее опорой. Современные виртуозы не принадлежат к типу Листа. Наши виртуозы смычка или клавиатуры, как правило, не сочиняют, не дирижируют, не преподают и не пишут; они не общаются друг с другом или с равными себе в иных областях.

Пользуясь самолетами, сейчас можно в течение года ежедневно выступать перед публикой каждый раз в новом месте и с одной и той

же программой. Переход от локального функционирования искусства к глобальному — феномен, требующий серьезных размышлений. Конечно, странствующие виртуозы существовали и раньше, и среди них были те, кто никакой другой музыкальной деятельностью не занимался. Однако они не принадлежали к высшей категории артистов, чье творчество было предназначено для избранного круга.

Общество двадцатого века непохоже на общество девятнадцатого. Лишь немногие среди нас могут считаться последним отблеском, исчезающей памятью великой старой школы. Большинство же соответствует представителям прошлого века, имеющим более низкий ранг. Конечно, вполне возможен свежий побег былой многосторонности. Но пока мы имеем универсалов лишь нового типа — ловких продавцов самых разнообразных музыкальных товаров.

Удовлетворяют ли они спрос — естественный или искусственно созданный? Или их восхитительная приспособляемость исходит изнутри? Выражает ли это дух нашего поколения? Я отношусь очень скептически к воздействию на музыку социальных условий. Скорость и шум, например, характерны не только для машинного века, но также и для первобытного. Если мы не можем идти в ногу с творческим уровнем предшествующих эпох — а похоже, что это так, — не лежит ли причина этого в неких стихийных силах, делающих определенные области бесплодными и порождающих «тощие годы»?

М-р Шнабель, если вы заговорили о «тощих годах», не думаете ли вы, что история развивается циклически и что мы когда-нибудь попадем в прошлые стадии?

Один и тот же уровень художественных достижений никогда долго не сохранялся в одном и том же месте. Через несколько столетий он обязательно перемещался куда-то еще, слабел или вовсе деградировал. Во всяком случае, бесполезно рассуждать о том, на каком уровне мы сейчас находимся. Я, например, и дальше буду сочинять, независимо от того, будут ли предстоящие годы «тощими» или нет.

После короткой фазы, в течение которой высокая музыка удовлетворяла индивидуальные, глубоко личные потребности, сегодня она делает поворот к общественным функциям. Сохранят ли все самые прекрасные и утонченные творения этого исключительного периода свою ценность и необходимость в нашем суровом климате — это, конечно, тревожащий вопрос.

Оркестровая музыка пользуется сейчас наибольшей популярностью. Она больше подходит для массовых представлений, чем пение или камерная музыка. Домашнее музицирование практически уже вымерло, поскольку оно принадлежит к сфере личных переживаний.

Я знаю, что пианисты имели обыкновение возить с собой собственный инструмент, собственный стул и целый вагон специальных мелочей. Они по-прежнему так делают?

Сейчас это не имеет такого значения для рекламы, как раньше. Однако опасения, что не везде найдется хороший инструмент, вполне оправданы.

Не вредят ли фортепиано постоянные перевозки?

Нет, есть способы безопасной транспортировки инструментов. Так или иначе, инструменты возят всегда, и, по правде говоря, иногда с ними обращаются удивительно небрежно. Жаль, что не существует общества защиты вещей от жестокого обращения. Что касается разных стульев и кресел, то их не так уж трудно достать в каждом населенном пункте.

Исполнителей считают, обычно, людьми с железной выдержкой, которые, если только они собрали полный зал, могут не обращать никакого внимания на множество угрожающих им помех. В этом отношении у меня накопился богатый опыт, несмотря на все внимание, которое я уделяю таким деталям. Я взял себе за правило утром до концерта проверять, в каком состоянии находятся зал, инструмент, стул, освещение и т.п. Однажды я должен был играть в театре со стеклянной крышей. Дождь, шедший в это утро, стучал по ней с таким шумом, что я и надеяться не мог перекрыть его своей музыкой. Я мимоходом заметил администратору, что будет очень неприятно, если дождь не прекратится к вечеру. Он похлопал меня по плечу: «Не беспокойтесь, публика его не услышит».

5

Вы считаете искусство Lied умирающим, но как объяснить тогда огромный успех концертов Лотты Леман прошлой зимой?*

* Леман Лотта (1888 – 1976) – немецкая певица, сопрано.

Я очень обрадовался, услышав о том, что ее *Liederabend* были встречены с энтузиазмом и здесь, и в других местах, где она выступала. Но, кстати, я не говорил, что *певцы* стали непопулярны. Я говорил, что специфическая культура *Lied* утеряла свои прежние позиции, занимаемые ею в частной и общественной жизни. Лотта Леман замечательная артистка, но она пришла из оперы и не вполне отвечает тому типу вокалистов, какой я имел в виду, когда сожалел об охлаждении к миру камерной песни.

Но люди действительно стремятся к этому миру.

Я не так в этом уверен, но был бы рад, если бы вы оказались правы. По моему глубокому убеждению, публика, во всяком случае, очень мало виновата в том, что духовные ценности в условиях общественной жизни находятся в небрежении или полностью отсутствуют. Как вам кажется, эти большие залы, в которых поет мисс Леман, подходят для камерного пения?

Определенно нет.

Вот здесь и возникает проблема. Представьте себе, что настоящий камерный певец (или многие из них, почему бы нет?) поднимет этот вопрос и откажется петь свои любимые *Lieder* в больших залах. Сможет ли он тогда просуществовать, выдержать конкуренцию, обрести широкую известность? Особенно здесь? Я думаю, что компромисс желателен: лучше слушать *Lieder* в неподходящем зале в исполнении пусть не камерного, но просто достаточно разностороннего певца, чем не слышать их вовсе.

А Клэр Дакс вы когда-нибудь слышали?*

Да.

Мне говорили, что она поет Lieder не хуже Лотты Леман, и что мисс Леман даже уступает ей.

Не думаю. Она пела очаровательно и очень музыкально, но у мисс Леман, по-моему, больше воображения. А вы слышали Элизабет Шуман**?

Да.

Она прекрасно исполняла именно *Lieder*, но поэтому имела наибольший успех, выступая в камерных залах. Трудность состоит в

* Дакс Клэр (1885 – 1967) – американская певица, сопрано.

** Шуман Элизабет (1888 – 1952) – немецкая певица, сопрано.

том, что даже если вы соберете полный зал на 800 человек, то все равно останетесь в дефиците. Стоимость аренды залов так возросла и реклама настолько дорога, что вы сможете что-то заработать, только если будете выступать в больших залах.

А как вы оцениваете мисс Тейт?*

Я слышал ее в Лондоне. Это было чудесно, но я бы сказал, что ее жанр несколько иной. Я выступал с ней в одном совместном концерте и никогда этого не забуду. С тех пор я уже не играл ни в каких совместных концертах. Мисс Тейт пела после моей сонаты Шуберта и на бис исполнила швейцарский йодль. Изображая эхо, она прикладывала ладони ко рту, как рупор. У нее замечательно это получалось, — не подумайте, что я ее критикую.

Когда в Европу пришел американский джаз, вы были еще достаточно молоды, чтобы не обязательно расценивать его как ерунду.

Откуда вы взяли, что я так его расцениваю?

Очень многие люди придерживаются такого мнения. И я полагал, что вы тоже в их числе.

Я никогда не изучал так называемой «развлекательной» музыки и не пытался ее анализировать. Мое служение посвящено другой области. Этот факт — или этот фатализм, если угодно, — никак не сказывается на моем отношении к остальным областям. Ни к танцевальной музыке, ни к развлекательной, ни даже к той, что служит просто фоном, у меня нет ни ненависти, ни презрения. Я никогда не относился к такой музыке свысока. Волей-неволей мне слишком много (а как можно этого избежать?) приходилось слушать подобные вещи. Некоторые до сих пор звучат прелестно, но большинство, как, впрочем, и в области серьезной музыки, малоинтересно. Эта общая черта — разнообразие качества, — конечно, не отменяет принципиальной разницы между самими направлениями музыки. Даже самый лучший вальс Штрауса нельзя приравнивать к моцартовскому рондо. Я понимаю, что у меня нет никаких других доказательств, кроме собственного впечатления. Но это все-таки не отменяет различий. Почему не бывает популярной всякая хорошая или всякая плохая музыка? Видите ли, даже самая лучшая джазовая пьеса не требует от меня многого, в то время как для кого-то другого

* Тейт Мэгги (1888 — 1976) — английская певица, сопрано.

пусть даже сравнительно поверхностная «серьезная» пьеса может оказаться слишком серьезной.

В биографии Бетховена я прочитал, что он часто импровизировал за фортепиано, и слушатели бывали поражены красотой этих импровизаций.

В восемнадцатом веке импровизация служила испытанием мастерства для профессионального музыканта. Ему предлагали импровизировать на заданную тему, импровизировать в форме вариаций или фуги. Однако это не являлось «излиянием чувств». Артист не сидел в одиночестве, погруженный в мечтательность, предоставляя пальцам блуждать по клавиатуре при свете сумерек. В свите аристократов-работодателей и меценатов присутствовал учитель музыки, чьей задачей являлось экзаменовать и оценивать пригодность кандидатов на музыкальные должности. Очень может быть, что импровизации Моцарта и Бетховена не всегда удовлетворяли такого учителя. Воображение и уровень дерзаний гения могли быть ему недоступны и с негодованием им отвергнуты.

Совершенно другой тип импровизации — это чаще всего то, что раньше достаточно откровенно называли «бренчаньем». Бренчанье может быть искренним и даже экстатичным, но это не искусство. Искусство — это непосредственность, преломленная через творческое сознание.

Таким образом, есть два вида импровизации: профессиональная, специальная, и подсознательная, эмоциональная. Импровизация первого типа доступна в большей или меньшей мере всякому музыканту, включая и продвинутых любителей. Импровизация второго типа остается всего лишь невнятным самовыражением.

Пусть вас не введут в заблуждение биографии музыкантов, которые часто пишутся не музыкантами. Не очень доверяйте им во всем, что касается музыки. Поверьте мне, музыканту: серьезные взрослые люди не «импровизируют» ни при сочинении своих собственных работ, ни при исполнении произведений других авторов.

Вы не допускаете, что непосредственная эмоциональная импровизация может оказаться прекрасным произведением?

Она может произвести впечатление как нечто исходящее от человека, как проявление личности, но никогда не будет тем, что мы договорились понимать под «произведением».

Вы считаете, что произведение искусства обязательно должно быть «предумышленным»?

Нет, нет! Художественное произведение должно родиться, развиваться и быть сформировано в едином потоке вдохновения — вдохновенной сосредоточенности — от начала до конца. Согласны ли вы с тем, что воображение способно творить форму?

Разве можно симпровизировать книгу? Непосредственность — только один из элементов духовного действия. Не скажу, что все произведения искусства — превосходные произведения, и все же все они созданы посредством мысли. Разница в результатах возникает из-за неравномерного распределения благодати, дара. Все композиторы сочиняют — так же, как Моцарт или другие великие композиторы, — но мало у кого есть такая же творческая мощь.

В «Справочнике рекламодателя», который я недавно видел, утверждается, что путь к уже совсем близкому процветанию настолько ясен и замечателен, что рекламное дело автоматически от искусства должно подняться до науки. «Подняться от искусства до науки!» — на какую еще высоту реклама должна подняться со следующей волной? Я бы советовал более осторожно и экономно использовать такие слова, как «искусство» и «наука».

Несомненно, «импровизация» звучит возвышенно, гораздо значительнее, чем «бренчанье». Повторяю: импровизация примитивного типа может быть привлекательной лишь ненадолго и интересна только как феномен. Но импровизации, исполняемые «на продажу», — вообще не импровизации, так же как и изданные «импровизации».

Когда вы играли си-бемаль-мажорный концерт Брамса, вы учили его совершенно самостоятельно? Наверное, в это время вы уже не занимались с педагогом?

Я играл его своему учителю еще за несколько лет до того, как получил возможность публично его исполнить. Так же было и с тремя бетховенскими концертами. Но однажды наступает момент, когда исполнитель должен принять всю ответственность за свои ошибки на себя.

М-р Шнабель, а что вы исполняли в тот день, когда княгине не понравилась ваша игра?

Я не очень уверен, но, кажется, это были Шуберт и Бах. Шуберт

та я запомнил, потому что один из гостей перепутал потом Шуберта с Шуманом. Начальное «шу» ввело его в заблуждение.

Хорошо ли было принято ваше первое исполнение концерта Брамса?

О да, хорошо, и пресса тоже была очень хорошей благодаря Никишу. Я полагаю, что он заранее дал указания проявить благожелательность ко мне. Однако мое исполнение Первого концерта Брамса, состоявшееся вскоре в Берлине и тоже под управлением Никиша, было не столь удачным. Ведущая газета напала на него за то, что он позволил мне в средней части взять слишком медленный, по мнению рецензента, темп. Автор рецензии не понимал, как человек, подобный Никишу, мог участвовать в таком искажении великого произведения. Много позже мне сказали, что Никиш написал письмо этому шокированному рецензенту, объясняя ему, что молодой артист имеет право делать неправильные вещи, почему он и не препятствовал мне.

Когда, спустя поразительно короткое время, я получил официальное признание, некоторые выдающиеся дирижеры, такие как Никиш или Рихард Штраус, стали отказывать мне в репетициях. Они объясняли это так: «Вы — юноша музыкальный, а нам репетиции не нужны. Вечером все будет в порядке».

По свидетельству молвы, несравненный Никиш не всегда с должной ответственностью относился к репетициям. Хорошо известен анекдот о том, как Макс Регер на первой репетиции одного из своих симфонических произведений через несколько минут после начала прервал Никиша и попросил попробовать сначала финальную фугу. Никиш согласился и принялся листать партитуру в поисках фуги. Наконец он обернулся к Регеру и воскликнул: «Где она? Я не могу ее найти!» И в ответ Регер с мефистофельской усмешкой прорычал: «Никакой фуги там нет!» Он, очевидно, заметил, что Никиш не знает его произведения, и отомстил ему таким образом.

Возможно, вам уже приходилось отвечать на вопросы студентов в других странах. А что вы думаете об американских студентах?

Я бы сказал, что многие ваши вопросы, особенно те, которые задают самые молодые, происходят как бы из общего корня. Они указывают на веру в существование эдакого «гарантированного пути к мудрости», на веру в книги, методы и правила как средства решить любую проблему, наконец, на веру в то, что существует

только одно решение, только единственный путь, только универсальный опыт.

Если кто-то из вас скажет мне, что самые значительные и плодотворные переживания он испытывает, когда слушает музыку, представляющую собой свободные, неорганизованные выражения чувств, я пойму его и отнесусь к этому с уважением. Но, тем не менее, я считаю, что слушать Девятую Бетховена (в первый или в пятидесятый раз) — это переживание совершенно другого рода. Важно отдавать себе отчет в разных уровнях наслаждения, которые, в свою очередь, определяются разными уровнями восприимчивости. Вполне законное удовольствие можно получать, развлекаясь на поверхностном уровне. Более глубокое удовлетворение мы испытываем, если потрясены или затронуты глубинные сферы нашего существа.

Я могу получать удовольствие, прогуливаясь по Пятой авеню и любясь витринами. Я при этом совершенно счастлив. Я счастлив и тогда, когда после многих часов подъема взойду на горную вершину. Только тот, кто наслаждался и тем и другим, знает, что это несоизмеримые вещи, и, имея возможность выбирать, выберет горы.

То, что я слышал сегодня об искусстве и импровизации, мне представляется надуманным прославлением модного бегства от реальных усилий. Многие ваши вопросы не обнаруживают ни чувства, ни мысли. Скорее они указывают на любопытство, а чаще на привычки. Очевидно, избежать отравления рекламой почти невозможно. Будьте бдительны! Я ведь вам рассказывал, по-моему, о молодом американском композиторе, который спрашивал, рекомендуется ли американским композиторам употреблять диссонансы.

Сейчас появился новый вид деятельности — выдавать готовые ответы. Те, кто этим занимается, совсем не похожи на гадалок, предсказателей будущего, фокусников. Они просто знают ответ на любой вопрос.

Пожалуй, единственное, в чем я абсолютно уверен, так это в собственной неуверенности, другими словами, я признаю плюрализм в области побудительных мотивов, намерений, целей. Я знаю, что трачу много энергии в поисках того, что я называю надличной истиной, но зачем это делаю — не знаю. Удовлетворит ли такой ответ тех, кто, надеюсь, тоже разделяет мои сомнения?

Кажется, вы как-то говорили, что не можете доказать, что Бах более великий композитор, чем Ирвинг Берлин?

Нет, не могу.

Почему же тогда вы не соглашаетесь с недавним высказыванием одного из наших ведущих газетных критиков, что лучшая музыка – это та, которая нам больше всего нравится?

Поскольку качество произведений искусства не может быть измерено линейкой, я признаю его нигилистический афоризм. В соответствии с ним то, что нам нравится меньше всего, является самым плохим. Для человека, занимающего положение критика, судьи, это необычный подход. Как при этом он может надеяться на то, что с его оценками будут считаться? И, тем не менее, вы его цитируете.

Несколько минут тому назад я предостерегал вас от того, чтобы слишком полагаться на оценки из вторых рук. Я, конечно, не имел в виду полную изоляцию от всяких влияний. Я хотел указать главным образом на то, что влияние рекламы, средств массовой информации не должно быть самым важным.

Как вы думаете, почему меня пригласили прочесть здесь эти лекции? Какие были для этого основания? Ведь могли пригласить и кого-то другого. Не хочу сказать, что я имею особые права на эту честь, но, тем не менее, попросили меня. Если вы теперь спросите у тех, кто меня пригласил: «Можете ли вы доказать, что этот человек лучше подходит для данной цели, чем кто-нибудь другой?», то как они ответят? Они скажут, скорее всего, что верили в мою способность справиться с этой задачей. Если бы я оплошал – так они никогда и не объявляли о своей непогрешимости. Вера, конечно, более скользкая почва, чем так называемые факты. Путь буквоедства, мнимой точности, псевдонаучности, псевдореалистичности, статистики и т.д. – сравнительно удобен. Кажется, что в нем есть то, чему можно поклоняться.

Вот забавные примеры, иллюстрирующие такой образ мышления. Однажды утром ко мне пришел ученик, и я обратился к нему с не слишком оригинальной фразой: «Сегодня на улице сыро». Он вежливо отвечал: «Это потому, что был дождь». Я пересказал этот блестящий диалог другому человеку, и он ответил: «Что ж, это могла быть и поливальная машина».

В другой раз некая леди спросила меня, какой из двух педагогических школ я придерживаюсь — той, которая требует играть ритмично, или той, которая требует играть в соответствии с чувством. Я на мгновение задумался, и сказал: «А разве нельзя «чувствовать ритмично»?

Тысячу раз я слышал о том, что нужно есть для того, чтобы жить. Каждый раз я поднимаюсь и отвечаю поклон в благодарность за информацию. Если соединить в себе веру, убежденность, способность переживать, усилия, направленные на идеальное, и все возможные для вас знания воедино, то вы сможете уверенно различать ценности. Очень часто то, что выдается за непреложный факт, вовсе не оказывается таковым. Однажды я услышал (и чуть не упал в обморок), как один врач сказал: «Любовь есть не что иное, как нарушение функции желез». Если бы даже так обстояло дело, разве те, кто не любит, навсегда приговорены к правильному функционированию желез? Если они захотят полюбить и им удастся нарушить эти функции, разве успех им гарантирован?

Это правда, что люди любят болтать. Я не думаю, что встречал хотя бы одного человека, который никогда не судил свысока. Я имею в виду, что, если кто-либо выносит критическое суждение, он должен иметь достаточные основания для этого или вообще воздержаться от высказывания.

Я не стал бы пользоваться термином «критическое суждение». Если вы кого-нибудь спросите, что он думает о Шекспире, и он ответит, что находит его скучным, это не критическое суждение, это просто ответ, сообщение, которое не содержит в себе ничего высокомерного. Вот если бы он сказал — это ерунда, то да, вы могли бы его пожалеть: ведь он лишен общения с тем, что для других значит так много, просто «отключен» от этого.

Меня, конечно, тоже можно пожалеть, что я «отключен», например, от таких вещей, как бокс. Но его отключенность и моя отключенность — не одно и то же. Нельзя бокс и Шекспира ставить на одну доску. Так же нельзя ставить на одну доску всех поклонников только потому, что они поклонники.

Предубеждение и воображение, если они переходят границу, не служат правильным подходом к искусству. Как-то на торжественном приеме в Париже в честь престарелого Листа одна из дам вбила себе в голову упросить его сыграть что-нибудь. Она просила, умоляла, ва-

лялась перед ним на коленях, ударилась в слезы — он все отказывался играть. Наконец она пролепетала: «Один звук, только один, пожалуйста». Чтобы отделаться от нее, Лист подошел к роялю и мягко нажал клавишу. И она упала в обморок. Видите, как опасна может быть сила воображения.

Что касается дискуссии о различии между Ирвингом Берлином и Иоганном Себастьяном Бахом, то участвовать в ней я отказываюсь. Убежден, что и м-р Берлин бы отказался.

Неужели надо ждать сто лет для того, чтобы вынести суждение?

И через сто лет вы не найдете легкого пути к истине.

Да, это верно. Но именно поэтому мне кажется, что вы себе противоречите.

Это вполне возможно.

На прошлой лекции вы сказали, что судить о том, кто выше, Шостакович или Бетховен, можно будет только через сто лет.

Да.

Следовательно, сегодняшние суждения, опирающиеся только на свое мнение, некорректны?

Вы неправильно меня поняли. Я имел в виду, что для оценки явлений искусства время и удаленность, их долгая жизнь и признание последующими поколениями являются теми критериями, которые не могут быть опровергнуты нашим личным мнением. Мы не можем отвергнуть их, даже если мы предпочитаем привычную модную продукцию сегодняшнего дня ограниченному набору совершенных произведений, достаточно могущественных, чтобы во все времена утолять духовную жажду людей и облагораживать их.

6

Вы когда-нибудь встречались с Рахманиновым?

Да, встречался. Это было вскоре после того, как в России произошла революция. Рахманинов потерял свое отечество и все, чем владел там. Перед тем как уехать в Соединенные Штаты, он провел несколько лет в Скандинавии. Там я впервые увидел его и впоследствии часто встречал в Копенгагене. Мы прекрасно ладили. Когда я

приехал в Штаты, то попытался возобновить наши контакты. Он не откликнулся, и больше мне не пришлось с ним разговаривать. Я не пытался выяснить причину его внезапно изменившегося отношения, но жалел об этом. Однажды в 1921 или 1922 году, послушав его великолепную игру, я передал ему записку с благодарностью — не слишком обычный поступок среди коллег-музыкантов, и тем особенно приятный для получателя. Он никак не отозвался. Может быть, ему не передали мое послание.

Что вы думаете о профсоюзах музыкантов?

Сперва нужно решить, является ли материальное благополучие музыкантов обязательным для духовного здоровья музыки. Сама музыка ведь развивается самостоятельно, независимо от уровня благополучия музыкантов, который представляет собой чисто социальную проблему. Первейшей задачей профсоюзов является не музыка, а защита музыканта от эксплуатации. Действия профсоюза — лишь ответ. Я не компетентен в этих вопросах, и обсуждение их меня не привлекает.

Разве профессиональных музыкантов вроде вас это не касается?

Полагаю, что нет. Все это не имеет большого значения. Есть много такого в общественной жизни, что меня возмущает гораздо больше. Я поневоле стал членом профсоюза. Вы знаете лучше меня, как к этому принуждают. Американская федерация музыкантов (АФМ) против Американской гильдии артистов-музыкантов (АГМА), или наоборот. Вам знакома эта история?

Да.

Тогда мне нечего вам рассказывать. АФМ до этого скандала никогда не предлагала нам, солистам, примкнуть к ней. Когда все утихло, они признали, что мы действительно к ним не относимся. Нас не эксплуатируют, мы не получаем почасовой оплаты, мы не работаем по твердым тарифам. Деятельность наша основана на личных контактах. После того, как я стал членом профсоюза — невольно, но с готовностью, — меня тут же привлекли к забастовке. Я уверен, что таких вынужденно бастующих, как я, — немало.

Единственный случай, когда я в Европе услышал что-то об оркестровых профсоюзах, произошел в Риге. Но я знаю, что они есть и в других местах и неплохо организованы.

Большинство оркестрантов в Германии состояло на государ-

ственной службе. Было ли им разрешено иметь профсоюз или они просто объединялись в ассоциацию, я не знаю.

Считаете ли вы, что профсоюзы правы, когда принуждают вас к вступлению? Вас это раздражает?

Мягко, но настойчиво они призывают к моему чувству солидарности. Они, наверное, думали, что я, как музыкант в сравнительно привилегированном положении, был бы рад чем-то помочь простым музыкантам. По крайней мере, мне так кажется, и это не лишено смысла. Иногда нуждающиеся музыканты приходят ко мне и говорят, что профсоюз им не помогает, если они болеют или сталкиваются с другими трудностями. Но я не знаю, правда ли это и какими основаниями руководствуется профсоюз.

Некоторые практические аспекты деятельности профсоюзов мне не нравятся. Обычай субституции, то есть замещения музыкантов другими, весьма сомнителен и приводит к деморализации. Я жду того дня, когда за несколько минут до начала концерта ко мне подойдет какой-нибудь представитель профсоюза и, представив двух местных безработных пианистов, заявит, что или я должен немедленно разделить с ними свой гонорар, или буду отвечать за последствия.

А в чем состояло ваше вынужденное участие в забастовке?

Точно так же, как и всем другим членам профсоюза, мне было запрещено записываться на пластинки.

Я понимаю. Но они не чинили вам препятствия с концертными выступлениями?

Дело было не в концертах. Если я правильно помню, забастовка состоялась в связи с трансляцией граммофонных записей по радио и была, видимо, вполне оправдана. Мы — исполнители и композиторы — не получаем ни цента от радиовещательных станций, которые постоянно пользуются нашими записями, даже в коммерческих программах. Забастовка длилась, кажется, около двух лет.

М-р Шнабель, раз уж мы коснулись социальных вопросов: различаются ли, по вашему мнению, качество музыки и свобода музыкального творчества в странах, где нет проблем с финансированием симфонических оркестров, театров и т.п., и в Америке, где все это держится на частных пожертвованиях или на самоокупаемости. Нет ли у вас впечатления, что это влияет на уровень музыкальной продукции?

Нет. Я не думаю, чтобы это имело принципиальное значение — идет ли финансирование от государства или от частных лиц. Музыкальные общества здесь, в Америке, очень перегружены комиссиями, комитетами, компаниями — молодежный комитет, женский комитет, совет управляющих, опекунский совет, — и каждый год месяцами происходит эта деловая суета, собрания, ланчи, банкеты. Нажимают на все педали рекламного органа. Нужно ли все это в самом деле? Или это просто традиция, развлечение, способ убить время или оживить бизнес? Неужели стабильности и доверия недостаточно, чтобы обеспечить аншлаги для высококвалифицированных коллективов, всегда доставляющих публике наслаждение? Существует опасность, что музыкальные руководители подобных коллективов вынуждены сильно отвлекаться из-за всей этой суеты.

Тем не менее, в Америке самые лучшие оркестры в мире. Это большое счастье, что американские оркестры — интернациональные коллективы, вобравшие в себя наследство всех европейских традиций. У нас самый большой выбор талантов.

Достигают ли они уровня, скажем, симфонических оркестров в дореволюционном Петербурге?

Конечно. Некоторые даже превосходят по звучанию и виртуозности все другие оркестры, которые я знаю. Что касается вдохновения, то отдельные зарубежные оркестры остаются на высоком уровне. Есть и такие, которые не отличаются внешним блеском, однако играют с духовным подъемом и глубоким внутренним чувством. Другим же, хотя они играют «сногшибательно», «наэлектризованно» и щекочат нервы, не хватает того, что я называю «творческим самосознанием». Иногда их блестящие достижения на меня не действуют. Они «подают» сенсацию, но сами скучают. Я слышу хорошо смазанный, четко функционирующий механизм, который отдает торговым менталитетом.

Мне кажется, что субсидируемые государством или городом оркестры с многолетними контрактами (а не на несколько месяцев, как это сейчас принято) могли бы способствовать расцвету музыки. Они, конечно, появятся. Есть много людей, которые живут этой мечтой, и их число возрастает. Еще несколько лет назад казалось, что все были против. На предложение предоставить оркестрам государственное субсидирование почти автоматически давался один и тот же ответ:

они попадут в руки политиков. В таком случае, я могу указать другие примеры применения субсидий — городские школы, больницы, музеи, которые, насколько я знаю, управляются не хуже аналогичных частных заведений. И чем, скажем, женский комитет хуже политиков? Эти стереотипные возражения не свидетельствуют о серьезном размышлении. И за последние годы уверенность в том, что субсидирование не только полезно но даже будет неизбежным, обретает все более прочную основу. Частные спонсоры могут постепенно отойти на задний план. Как я слышал, их становится все меньше.

Хорошо зная музыкальную жизнь в Соединенных Штатах, я уверен, что эта страна созрела для десятков оперных театров с сезоном, длящимся, скажем, девять месяцев в году. Они имели бы колоссальный успех. Каждый штат мог бы иметь свой оперный театр. Почему же у нас их только два и притом с очень коротким сезоном? Что это — инерция, недоверие государства? Какие возможности могли бы открыться перед нашими музыкальными талантами! Иначе, если дело будет обстоять так, как сейчас, куда деваться певцам и дирижерам?

В одной из ваших книг вы говорите, что не следует работать над фортепианной техникой как таковой; технические проблемы нужно преодолевать в тех случаях, когда они встречаются. Считаете ли вы, что этот подход годен для средних пианистов и для начинающих?

Да. Я считаю, что никакая музыка, даже и единственная нота, не должна играть без осознания ее музыкального содержания.

Большинство из нас обучалось иначе.

Тут уж я ничего не могу поделать.

А вас тоже учили иначе?

На самом деле, я не знаю, как меня учили. Возможно, так же, как и вас. Я не мог повлиять на приемы моих педагогов. Если даже у них и была какая-то система, я, будучи ребенком, не знал о ней. В то время не так стремились к системам, как сейчас. Первая книга о проблемах фортепианной игры, которую я увидел, была написана Брейтхауптом* в 1904 году в Берлине. Он был очень интерес-

* Брейтхаупт Рудольф (1873 — 1945) — немецкий пианист-педагог, теоретик пианизма, представитель так называемой «анатомо-физиологической» школы. На русский язык переведена его книга «Естественная фортепианная техника» (М., 1927).

ным, своеобразным и очаровательным человеком и выступал с критическими статьями в ежемесячном музыкальном журнале. В те первые годы в Берлине я часто виделся с ним, и он всегда просил меня играть для него. Тогда я не понимал, почему. Несколько лет спустя вышла его книга о фортепианной игре, имевшая широкий резонанс. Тогда я понял, что на этих частных встречах, на которых он так настаивал, я играл роль одной из его подопытных морских свинок. Однажды, еще до выхода книги, он как-то пришел после концерта ко мне в артистическую, возбужденный и сияющий, и торжественно объявил: «Шнабель, вы играете с участием плеч!» Все присутствующие, и я в том числе, подумали, что он сошел с ума. Что он имел в виду? Вероятно, он надеялся, что я играю именно «с участием плеч», и пришел на концерт, чтобы воочию убедиться в этом.

Я никогда не задумывался над тем, сколько требуется «участия плеч», или «веса руки», или вращения кисти, под каким углом должны находиться локти, и над другими подобными вопросами. Но ведь мы живем в эпоху науки!

Я убежден, что дети и все остальные *музицирующие* люди больше всего удовольствия испытывают именно от самого этого процесса. Будь я диктатором, я бы изгнал слово «упражнение» из словарей — ведь оно становится для детей пугалом, кошмаром. Я бы спросил их: «Вы уже музицировали сегодня? Вы уже насладились этим? Если нет, — идите и музицируйте».

М-р Шнабель, есть ли какая-то особая причина в том, что в своих программах вы ограничиваете себя Моцартом, Бетховеном, Брамсом и Шубертом, в то время как сами вы сочиняете в современной манере?

Я не могу это рационально объяснить. Я подчиняюсь таинственному зову, притяжению. И при сочинении музыки это тоже не вопрос выбора. Технически или теоретически я мог бы играть любую музыку и сочинять совершенно другие вещи. Но зачем? Почему я должен это делать? Я не рассказывал вам про одного моего коллегу, знаменитого дирижера, который, прослушав мои сочинения, пришел в дикое возбуждение? Безумно жестикулируя, он ворвался в артистическую, где было много народу, и прокричал мне в лицо: «Одно из двух — либо вы лжете, когда играете, либо лжете, когда сочиняете!» Я ему сказал: «Успокойтесь, я лгу в обоих случаях».

Позвольте мне задать вам встречный вопрос. Думаете ли вы, что между современной — я имею в виду музыку сегодняшнего дня — и музыкой ранних эпох существует какая-то принципиальная разница? Не кажется ли вам, что музыка прошлых эпох была в свое время тоже «современной»?

О да, конечно. Но то были другие эпохи. Сегодня современная музыка определенно не похожа на ту, которая считалась таковой в прежнее время.

А вы полагаете, что их музыка была также абсолютно не похожа на предшествующую?

Нет.

Что ж, я надеюсь, вы не ждете от нас, сегодняшних композиторов, что мы будем писать музыку, которая отличалась бы от музыки более ранних эпох только частностями.

Я подумал, что, может быть, на вас влияет...

На меня безусловно влияет, но что именно, я не знаю.

Тогда позвольте другой вопрос.

Пожалуйста, но разрешите добавить несколько слов к предыдущему. Я не вижу никакого противоречия в том, что я играю Моцарта, а сочиняю в манере, которую вы называете современной, потому что его музыка, по моим понятиям, тоже очень современна.

Я понимаю, что вы имеете в виду. Его музыка современна — она бессмертна.

Я провожу достаточно свободное различие между музыкой современной, музыкой модной и музыкой модернистской. Но что вы подразумеваете под словом «современный»? Конечно, вы имеете в виду не просто музыку сегодняшнего дня. Все ли ныне живущие композиторы пишут современную музыку?

Нет.

А во времена Моцарта? Все ли композиторы — современники Моцарта — писали по-новому?

Нет.

Значит, сочинения Моцарта опережали его современников?

Совершенно верно.

По этой причине я называю его музыку современной, новаторской. И то же самое относится ко всем эпохам. Что касается мотивации и самого процесса, то сегодняшние композиторы сочиняют точно так же, как и Моцарт. Для меня нет никакого сомнения в том, что сегодня мы подходим к музыке таким же образом. Разница толь-

ко в степени одаренности. Здесь действительно есть большие различия.

Я боюсь теперь, что вы спросите меня: если вы сами признаетесь в том, что обладаете гораздо меньшим талантом, чем Моцарт, и осознали, что ваши сочинения вряд ли имеют шанс вас пережить, зачем вы вообще сочиняете? И что я могу ответить тогда?

Ну, ладно, перейдем к следующему вопросу.

В течение последних десяти лет или около того вы играли в своих концертах главным образом сонаты. Почему? Не потому ли, что соната – такая музыкальная форма, которая позволяет лучше других выявить все возможности музыканта и инструмента? А может быть, вы полагаете, что на фортепиано следует играть только произведения крупной формы, потому что сам инструмент наиболее приближается к оркестру?

Пожалуйста, считайте за аксиому, что в музыке я делаю только то, что мне больше всего нравится. Я не вижу никаких оснований поступать иначе, и думаю, что ни один исполнитель не выбирает свой репертуар из нелюбимых произведений. Зачем, в самом деле? Естественно, есть определенный риск, что не все будут разделять мои предпочтения. Но все равно мои программы должны соответствовать моему вкусу. Вы можете назвать это эгоистичным. Действительно, в первую очередь удовлетворенным оказываюсь я. Но я не могу отказаться от этого, и пока мне удастся обменивать сонаты на хлеб насущный, я буду это делать. Однако кроме сонат есть много других, столь же любимых мною произведений, и я исполняю их, если они соответствуют моему представлению о хорошей программе.

Вы жили в эпоху блестящего развития философии, живописи, вообще искусства. Вы никогда не посещали школу и беседуете с нами совершенно свободно, явно не находясь ни под каким особым влиянием. Можете ли вы сказать что-нибудь о том, что вам удалось почерпнуть вне школы, то есть без школьного обучения, в области важнейших идей, представлений вашего времени и как вам это удалось?

Я уже называл несколько выдающихся людей из Вены, из Германии, в большинстве вам неизвестных, с которыми мне посчастливилось быть знакомым. Эти знакомства и «заразили» меня бациллами знаний, культуры. У меня было два блестящих педагога и множество высокоодаренных соучеников. Несмотря на это, вне сферы моей

деятельности — музыки — я в действительности знаю очень мало. Как вы думаете, почему я решил на чтение этих двенадцати лекций?

Почему?

Потому что меня привлекают приключения.

Уверяю вас, вы знаете чрезвычайно много.

Что ж, я рад, что у вас сложилось такое впечатление. Все же знай, как я их понимаю, у меня очень мало.

Наверное, вы не согласились бы читать нам лекции, если бы не предполагали, что, хотя вы знаете и немного, мы знаем еще меньше!

Пожалуй, мне следует говорить только о музыке. Начиная с семи лет я был музыкантом. Я провел свою жизнь в музыке как композитор, исполнитель и педагог. Но у меня не хватает, как и раньше не хватало, времени, склонности и, наверное, таланта для того, чтобы анализировать музыку и придумывать или обсуждать системы и методы.

По характеру я разговорчив. Но хоть это и так, я не имею времени на разговоры. На музыку я потратил гораздо больше времени, чем на слова и разговоры. Может быть, поэтому у меня развилась склонность выражаться сжато, афористически и, может быть, поэтому я не в состоянии воспринимать на слух замысловатые речи и разглагольствования.

Поэтому ни в малейшей мере не будет притворством, если я признаю, что у меня нет таланта к системам и методам. Может быть, для художника не так уж и важно быть систематичным и последовательным. И, может быть, даже если у него не аналитический склад ума и не очень обширные знания, ему все же есть что сказать людям, в том числе и с помощью слов.

Ренуар, Пикассо, французские импрессионисты — сейчас признанные мастера, и мы ходим в музеи смотреть их картины: теперь они — «искусство». Но разве этим художникам, как и вам в годы вашей юности, не приходилось бороться за то, что еще не было признано?

Я очень хорошо помню, как в одном частном доме в Мюнхене (кажется, это было в 1901 году) я впервые увидел картины Сезанна — два портрета, — а также Ван Гога. Хотя полотна Сезанна показались мне безобразными, я не мог забыть их, в то время как другие картины, приятные для глаза, быстро забываются. Портреты как бы

росли в моей памяти, превращаясь в прекрасные и выразительные произведения, и наконец, утвердившись, заняли свое место среди других шедевров, составляющих мое духовное богатство.

Я помню также, как один молодой профессор химии (о нем я упоминал в связи с концертами в его доме) в 1900 году рассказывал мне о делении атома и о Резерфорде, а годом или двумя позже, говоря об Эйнштейне, сказал, что он, по-видимому, гений.

Я всегда общался с людьми, которые привлекали мое внимание к тому, что было новым, многообещающим и важным.

Встречались ли вы с молодым Зигмундом Фрейдом?

Вы спрашиваете, был ли я с ним лично знаком?

Да.

Нет, этого не было. Но один из моих лучших друзей юности — он был среди моих венских приятелей — является ныне профессиональным психоаналитиком и преподает в Гарварде. Он, однако, знает, что я очень скептически отношусь к психоанализу. В самом деле, мне кажется, что Фрейд косвенно, благодаря далеко идущим, но поверхностным интерпретациям своих собственных открытий, очень много внес в развитие культа безответственности.

В одном сборнике карикатур, помню, был изображен Вагнер, вбивающего в чье-то ухо четвертную ноту. Когда его музыка прозвучала впервые, у публики, в том числе и у художников, было чувство, что она разрушительна для слуха. Она действительно создавала подобное впечатление?

Вагнеровская музыка в течение десятилетий кое-кем считалась невыносимой, отвратительной, непонятной какофонией. Тем не менее, многие его мелодии стали уже чуть ли не тривиальными. В самом деле, все великие композиторы встречали очень враждебный прием от тех или иных своих современников. Один из самых авторитетных музыкальных лексиконов XVIII века отзывался о Бахе как о «жалком музыкальном ремесленнике».

Это снова возвращает нас к недавней дискуссии, в ходе которой я подвергся критике, когда сказал, что не следует сравнивать современные музыкальные произведения с теми, которые прошли испытание временем. Ведь последние выдержали критику и своего времени, и следующих поколений. И если после этого они все-таки выжили, это безусловно может служить важным критерием, что я и пытался вчера вам доказать.

У Баха есть много произведений, которые никогда не исполняются. Можно ли считать их поэтому плохой музыкой? Конечно, я понимаю, что есть и другие причины их отсутствия в репертуаре — трудности исполнения, — но ведь вещей, которых мы никогда не слышим, так много! И нельзя же на этом основании отказывать им в ценности.

Выбор репертуара для публичного исполнения не определяется только качеством произведений. Значит, и отсутствие каких-то произведений в репертуаре в тот или иной период времени (как в случае с Бахом) или в той или иной стране не означает, что эти вещи оказались нежизнеспособны. Вчера я вам говорил, что, если вы действительно хотите всерьез познакомиться с такой замечательной музыкой, как кантаты Баха или песни Шуберта, вы должны делать это, играя их дома, поскольку концертная жизнь не в состоянии предоставить вам эту возможность. Мы уже говорили о причинах, по которым в публичных концертах исполняется лишь незначительная часть музыки. И из этой незначительной части многое относится к посредственной, преходящей музыке.

Конечно, не все произведения великих композиторов одинаково хороши. Интересно было бы оценить долю действительно удачных вещей у каждого композитора и сравнить результаты между собой. У Моцарта или Шуберта, например, эта доля составляет, на мой взгляд, половину, у Бетховена же и Вагнера она поразительно высока.

Под «удачными» вы имеете в виду признанные публикой?

Нет, безусловно нет! Неужели вы так это поняли?

Нет, я не думал, что вы подразумевали именно это.

Конечно, нет. Помните, я говорил о двух видах успеха? Здесь я имею в виду «успех у самого себя».

Когда вы были молодым, у вас были какие-нибудь трудности при восприятии новейшего искусства и музыки?

Когда я впервые, в ранней молодости, услышал некоторые произведения Регера и Рихарда Штрауса, то не мог уловить структуру их музыки. Позже, на премьере «Электры» Штрауса, я был потрясен и испытал почти физический шок. В этой музыке было что-то совершенно новое. Когда двенадцать лет спустя я снова услышал ее, она показалась мне плоской. Дело в том, что за это время появилось много подражателей, и я как-то привык к подобной фактуре. Таким

образом, когда мне удалось проникнуть вглубь, к тому, что скрывалось за поверхностью, опера показалась мне довольно слабым сочинением.

Я не люблю, слушая современную музыку, анализировать ее по правилам, которые к ней не подходят. Правила почти всегда постулируются. Но великие композиторы не работали, следуя правилам, изложенным в книгах, — скорее, правила выводились из их произведений.

Проблема современного слушателя, как я пытался недавно ее сформулировать, по-моему, такова. Если в течение последних трехсот лет музыка развивалась в соответствии с системой, в которой гармония являлась основой, а мелодия лишь вытекала из гармонии, то в последние десятилетия появилась музыка, в которой гармония сама следует из мелодии. Эта музыка называется атональной — очень неудачное название, потому что оно звучит так, как будто происходит от слова «тон», то есть «звук», а музыкальный звук не может быть атональным. В действительности оно происходит от слова «тональность», поскольку эта музыка не имеет связи с тональностью старой гармонической системы.

Новая структура музыки, конечно, звучит непривычно для ушей, привыкших исключительно к старым стилям. Слушатели всегда ожидают в музыке знакомых приемов, и если их ожидания не сбываются, они говорят: «Это не музыка», что, конечно, несправедливо. Это музыка, но они от нее как бы «отключены». То обстоятельство, что неподготовленные слушатели не воспринимают ее, вовсе не означает, что это не музыка.

Музыка, которая пользуется новыми способами построения материала, потребует еще много времени, многократных исполнений и многочисленных заинтересованных слушателей, прежде чем можно будет сказать, способна она доставлять наслаждение или нет. Я с этими способами знаком, поэтому, слушая подобную музыку, стараюсь вникнуть только в содержание, и иногда сочинения такого рода кажутся мне плоскими и тривиальными, а иногда — живыми и вдохновляющими. Впечатление, как и всегда, производит не только внешняя сторона музыки, но и ее сущность.

Если вы хотите ближе познакомиться с этой техникой, я опять советую домашнее музицирование.

Есть еще какие-то вопросы? Надеюсь, я вас не напугал?

Кое-что из написанного Стравинским кажется мне намного слабее других его произведений. Недавно вы сказали, что композитор сочиняет так, как он должен сочинять. Но у меня складывается впечатление, что Стравинский нередко сочиняет, как бы позируя.

Я бы этого не сказал. Он экспериментирует, подобно Пикассо в области живописи. Возможно, что здесь есть некая параллель — Стравинский с его разнообразными стилями и Пикассо — со своими. Я убежден, однако, что во всех случаях он старается сделать максимум того, на что он способен.

Вы думаете, он ощущает необходимость писать именно так, а не иначе?

Да, и лучше этого он не может. Но я согласен с вами, что некоторые его произведения весьма разочаровывают. Вспоминая искрометную свежесть «Петрушки», его живость, энергию и темперамент, а также некоторые более поздние сочинения, высоко мной ценимые, — я пришел в полное уныние, когда в прошлом году услышал на концерте произведения Стравинского, уровень которых явно не оправдывает ожиданий.

7

*В*ы были знакомы со Штраубе*, который редактировал Баха для издательства «Петерс»?

Да, я хорошо его знал. Он был чудесным, одухотворенным человеком, вроде д-ра Швейцера, и обладал превосходной репутацией. Однако как исполнитель он был несколько сентиментален. Я не знаком с его редакциями, но уверен, что они пробуждают творческий интерес.

Да, это так.

По-видимому, у него были некоторые идеи относительно интерпретации Баха, типичные для XIX века. Даже редакция Бузони, интересная и увлекательная, может быть опасна для того, кто не знаком с изменениями в принципах трактовки Баха, произошедшими

* Штраубе Карл (1873 — 1950) — немецкий органист и дирижер.

с тех пор. В прошлом веке эти принципы, по-видимому, были неверны.

Чувствуете ли вы предубеждение против фортепианных транскрипций органических произведений Баха?

Я не люблю их. Видите ли, я вообще не люблю транскрипции. Большинство этих шумных переложений баховских произведений было создано тогда, когда господствовали ложные, на мой взгляд, представления о музыке Баха. Нужны изрядные усилия, чтобы узнать Чакону в переложении Бузони. В таком виде она напоминает Сезара Франка; она потеряла чистоту и приобрела чувствительность и напыщенность, совершенно чуждые Баху.

Существует два распространенных подхода к Баху: как к собору и как к чернильнице. Но Бах был человеком; подобно всем людям он любил гулять по лесу, петь и слушать пение птиц.

Позже появились оркестровые транскрипции; они воплощают некоторые идеи XX века. Когда я их слушаю, особенно те, что сделаны Стоковским, то испытываю, мягко говоря, ощущение физического неудобства. Услышав ре-минорную токкату в исполнении оркестра, я подумал, что играет цыганский ансамбль: она звучала, как венгерская народная музыка.

Не кажется ли вам, что музыка Вагнера и увеличение состава оркестра, произошедшее с тех пор, сильно изменили характер звучания оркестра и, возможно, манеру дирижирования; может быть, даже повлияли на интерпретацию многих старых сочинений?

Думаю, уже возникла обратная реакция. Тенденции развития, существовавшие во второй половине XIX века, легко приводили к некоторой фальсификации или вульгаризации музыки, написанной до Вагнера. Это происходило не только в результате изменения звучания, но в большей степени из-за введения «внутренней динамики», как я бы это назвал. Ее придумали для упрощения музыкального преподавания, и использовалась она как замена подлинной экспрессии. Позвольте привести такой пример. В мелодической последовательности из пяти нот — четверти, восьмой, паузы восьмой, четверти, восьмой, опять паузы восьмой и четверти — вторая и четвертая ноты (восьмушки) должны, в соответствии с этим правилом, быть укорочены и облегчены до такой степени, что мелодическая линия совершенно потеряется.

В то же время подчеркнутая динамическая контрастность создает впечатление эмоциональности, однако — сентиментальной и поверхностной эмоциональности, что еще более затемняет намерения композитора.

Линия в музыке должна безусловно сохранять целостность; независимо от указаний *legato* или *staccato*, от длительности нот, от ритмической конфигурации музыкальная фраза должна оставаться сама собой.

Однако все еще есть немало дирижеров, пользующихся приемом «внутренней динамики».

Можно ли приписать это в известной мере влиянию Вагнера?

Да, но ведь Вагнер был театральным композитором. И даже при исполнении его музыки этим злоупотребляли. Я думаю, что современная, гораздо более сдержанная, чем во времена моей молодости, трактовка его произведений идет только на пользу его музыке.

Считаете ли вы, что Бетховен, скажем, больше принадлежит к классическому периоду?

Я сожалею об этом разделении на «классику» и «романтику». Невозможно провести такое разграничение. Всякое яркое выражение в искусстве содержит романтические элементы, и, поскольку всякое выражение организовано в какую-то форму, вы можете называть его классическим.

Все это началось в XIX веке, когда мы принялись все просеивать, раскладывать по полочкам, классифицировать. Затем началось разделение всех произведений на «аполлонические» и «дионисийские»*. Это неудачный путь; он не соответствует реальности и удобен только для школьных учителей.

Все великие композиторы классифицированы: Бетховен — вечный борец, безо всякой сдержанности кричащий о своих страданиях; Моцарт — что-то вроде маскарада и музея мебели; Бах — старая чернильница или же кафедральный собор; Шуберт — очаровательный король *Lieder*. Все это, конечно, полнейшая чушь. Тем не менее, это до сих пор используется в обучении и пишется в книгах.

* Вероятно, Шнабель имеет в виду известную работу Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», в которой проводится такое разделение.

Можете ли вы порекомендовать нам какие-либо биографии Бетховена, Баха, Брамса и других великих композиторов?

Биографии, которые я бы рекомендовал как лучшие, обычно наименее читабельны — это сухие отчеты; романтизированные биографии, подобные тем, которые написал Эмиль Людвиг*, — это по большей части сплошная подделка. По-моему, самая лучшая книга о Бетховене — это «Бетховенский лексикон», двухтомник, составленный в алфавитном порядке. Где бы вы его ни раскрыли, вы обязательно узнаете что-нибудь о жизни и творчестве Бетховена. Он не содержит никаких интерпретаций — одни только факты.

Из биографий Бетховена лучшей я считаю написанную Тейером**. О Моцарте и Берлиозе я бы порекомендовал книги Уолтера Тернера. Не за то, что в них говорится о музыке (это иногда невыносимо — Тернер не был музыкантом), но за то, что ему удалось воссоздать атмосферу творческого гения. Его книги проникнуты естественной теплотой и независимостью суждений. Они были для меня наиболее убедительными.

Эти книги вышли на английском языке?

Да. Тейер и Тернер писали по-английски. Тейер, как вы знаете, был американским консулом в Триесте и любил музыку. Он собрал весь материал, но умер прежде, чем успел закончить свой труд. Завершил его Герман Дейтерс***. Книга состоит из пяти томов. Два последних были изданы на немецком языке Риманом, лейпцигским музыковедом, в то время как первые три тома, написанные Тейером, изданы на английском.

*А что вы можете сказать об эйнштейновской биографии Моцарта?*****

Первая половина — биографическая часть — мне очень нравится. Она захватывает, хорошо читается и содержит много нового. Но когда он начинает рассуждать о музыке, я чувствую, что отключаюсь, — музыковед и музыкант очень редко сходятся. Музыковеды имеют со-

* Людвиг Эмиль (1881 — 1948) — немецкий писатель, публицист и драматург.

** Тейер Александр (1817 — 1897) — американский музыковед.

*** Дейтерс Герман (1833 — 1907) — немецкий музыковед.

**** Имеется в виду биография, изданная в 1945 г. немецким музыковедом Альфредом Эйнштейном (1880 — 1952). В русском переводе опубликована под названием «Моцарт. Личность. Творчество». М., 1977.

вершенно другой подход, которого я не понимаю. После того, как вы прочтете биографическую часть — поскольку вас интересует, в каких кругах вращался Моцарт, о чем он думал, — было бы гораздо полезнее, по-моему, прочитать его письма. Существует трехтомное собрание замечательных писем Моцарта, переведенных на английский язык мисс Андерсон. Читать их — истинное наслаждение.

Не является ли музыка функциональной частью общества, нашей жизни, наших развлечений?

Социальная функция музыки — это лишь результат ее применения или ее действия, но к музыке как таковой она не имеет никакого отношения. Общество потребляет все формы музыки. Вы никогда не сможете получить представление о ценности музыки, если будете опираться на статистику, которая изучает лишь то, какая музыка хорошо продается, а какая нет. Эта статистика говорит только об использовании музыки, но не о ней самой.

Можно ли сказать, что сама музыка происходит из адаптации абсолютных классических ценностей к слуху?

Я думаю, что музыка происходит из стремления, возможности и потребности выразить что-то в звуках.

Является ли вся великая музыка, чистая музыка всеобщей, всемирной, или часть ее национальна?

Не только великая и вечная музыка всеобща; я бы сказал, что сиюминутная точно так же всеобща, только она эфемерна, и в этом вся разница. Журналистика так же всемирна, как и вечные творения. Правда, в век, когда только журналистика считается всемирной, мы двигаемся, по-моему, в ложном направлении. Но не согласитесь ли вы со мной, что временное тоже бывает всеобщим. Хлам так же всемирно, как и истинные ценности. Но, хотя и то и другое всемирно, они, естественно, не равны между собой.

Когда вы говорите, что даже хлам всемирно, то вы имеете в виду, что обыватели из отдаленных, может быть неразвитых, стран получают такое же удовольствие от буги-вуги, как и наши подростки?

Я думаю, что подростки действуют так потому, что они стремятся своим поведением вызвать к себе интерес. Если никто не будет обращать на них внимание и обсуждать их, они будут вести себя по-другому. Что касается обывателей, о которых вы говорили, то, наверное, у них появится со временем нечто вроде буги-вуги. Где-то

буги-вуги могут нравиться обывателям, а где-то о такой музыке никогда и не слышали. Но везде есть нечто на нее похожее. В отсталых странах может не существовать столь низкосортной продукции, как в развитых, и «хлам» там еще не обязательно коммерциализирован. Но все равно, хлам есть везде.

Что вы можете сказать о широко распространенном в Соединенных Штатах обычае исполнять оперы на языке оригинала?

Я стою за то, чтобы использовать в опере язык той страны, где она исполняется. Даже в песнях, я думаю, это желательно. Хотя при этом произведение звучит несколько отлично от первоначального варианта, композитор, когда использовал слова, без сомнения подразумевал, что они будут восприняты и поняты аудиторией. Я думаю, что все оперы здесь должны исполняться на английском языке.

В Европе была именно такая традиция: в Италии все пели на итальянском, в Германии — на немецком, в Венгрии — на венгерском. Язык оригинала не использовался. Исключением был театр Ковент-Гарден в Лондоне, но там это происходило в течение короткого сезона и публика по большей части не слушала, так что это было не важно.

В опере это не может быть так уж важно. Ведь там, кроме музыки и слов, есть еще действие. Но в песнях, романсах слова часто бывают образцами высокой поэзии: они прекрасны, полны смысла, и, если вы собираетесь петь такие произведения, люди должны понимать их текст.

Абсолютно с вами согласен.

Но есть трудности. Существующие переводы — плохие.

Значит, мы должны поддерживать и пропагандировать идею, что нужны хорошие переводы. Например, д-р Дринкер* из Филадельфии перевел все тексты баховских кантат. Его переводы очень содержательны. После этого он сделал новый перевод баховских «Страстей», поскольку старый был нехорош. Насколько мне известно, в настоящее время он работает над текстами всех брамовских песен. По профессии он адвокат, но большой любитель музыки и руководит хором.

Есть ли в Германии маленькие оперные ансамбли — я имею в виду, были ли они там?

* Дринкер Генри (1880 — 1965) — американский музыковед.

Были сотни оперных театров. Каждый маленький городок имел свой собственный муниципальный или государственный театр. Разумеется, все они получали субсидии, потому что опера не может окупить собственных расходов. Если город был недостаточно велик, то объединяли драматический театр с оперным. Ансамбли в них были постоянные, и, как я уже говорил, из-за малого количества жителей они вынуждены были иметь обширный репертуар. У них бывало не больше трех-четырёх абонементов.

А что за оперы там ставили? Вагнера, например, исполняли?

Да, и Пуччини, но также и Моцарта; иногда оперетту. Все было рассчитано на одну и ту же аудиторию. Публика тогда была довольно однородной.

Театр Метрополитен-опера назначил премию в тысячу долларов за американскую оперу.

Тысяча долларов — это, конечно, мелочь. Детройтский симфонический давал премию в 25 тысяч долларов за американскую симфонию. Но что такое «американская симфония»? Я могу понять, что такое американская опера: действие происходит в Америке. Но что, собственно, означает «американская симфония»?

Мр Шнабель, не скажете ли вы, что вам нравится больше — сочинять, играть или преподавать? Или, может быть, вы сами этого не знаете?

Нет, я знаю это очень хорошо.

Сочинять?

Да, больше всего мне нравится сочинять. Тем не менее, дважды в моей жизни были большие перерывы, когда я ничего не сочинял, и мне немного грустно вспоминать об этом. Взятые вместе, перерывы продолжались почти двадцать лет: с 1905 по 1914 и с 1925 по 1935 год. Если я спрошу себя, почему я в это время ничего не писал, я могу найти только один ответ: стремление сочинять было в то время недостаточно сильным.

Но сочинительством я занимался всегда в виде побочного занятия. Официально ведь я не композитор — я считаюсь пианистом. И сочинительство для меня — нечто вроде хобби или любовной интриги. Я всегда занимаюсь этим во время отдыха, летом.

Вы не чувствовали себя обманщиком когда сочиняли музыку?

Обманщиком?

Да.

Нет, нисколько. Я всегда с большим удовольствием сочиняю, и меня совершенно не интересует ценность моих сочинений, мне важен сам процесс. Только немногие из моих композиций опубликованы. Но отчасти я сам в этом виноват, так как относился к собственным сочинениям неправильно, слишком свысока, когда вставал вопрос об их публикации. Исполняются они тоже очень редко. Сейчас все труднее становится исполнять произведения в духе тех, которые я сочиняю, — они требуют большого труда и, естественно, денег, поскольку вряд ли обещают коммерческий успех.

Не относится ли это к большей части хорошей современной музыки?

Конечно. Видите ли, музыка стала предметом продажи. Коммерциализация музыки в чем-то привела к хорошим результатам, то есть создала для нее более благоприятные условия. Но в некоторых отношениях она принесла вред. Современный композитор находится в довольно сложной ситуации, если его произведения с трудом воспринимаются публикой, особенно когда он не пользуется той тональной системой, которую мы усвоили вместе с молоком матери. Унаследованное нами музыкальное сознание связано с той музыкой, которая развивается в пределах определенных и общепринятых гармонических систем, хотя сами они, кстати говоря, могут быть весьма условными. Но однажды кому-нибудь из нас начинает казаться, что эта система исчерпала себя. Не потому, что композиторы, не желающие ей пользоваться, стремятся быть очень оригинальными — ведь если бы можно было стать оригинальным по желанию, на свете были бы миллионы оригинальных людей. Я думаю, что по желанию нельзя стать даже слабоумным.

У меня был спор с одним человеком, который утверждал, что сочинение сродни научной изре, например, геометрии.

Ну, пусть он попробует.

Можно ли сочинять музыку не с целью что-то выразить, а просто устанавливая определенные правила и проверяя, что можно с их помощью сделать?

Возможно, что такой прием существует. Но если кто-то действительно обладает творческим даром, то он должно быть, лукавит, если рассказывает подобное.

Недавно я видел проспект некоего метода композиции, опубликованный в одном из лучших издательств, выпускающем серьезную музыку. Ожидаемое издание называется «Как стать идеальным ком-

позитором» и будет состоять из четырех томов. Джордж Гершвин и некоторые гении от поп-музыки* недолгое время учились у автора этих томов. В проспекте говорится буквально следующее: «Если вы прочтете все четыре тома, то будете в состоянии сочинять музыку в любом стиле, в любой степени совершенства». Видимо подразумевается, что кто-то может выбрать себе 40% совершенства, другой — 75% и так далее. Если хотите знать мое мнение, я бы не стал покупать эту книгу и не рекомендовал бы вам тратить на нее деньги. При этом я уверен, что автор книги не обманщик и не один из тех фанатиков от рождения, которые верят в систему, способную все исправить, разрешить все проблемы. Он не из тех, кто дает объявления, обещая провести вас по музыке «из ада в рай за 6 недель», если вы будете брать у него уроки.

Как вы думаете, Бах в своих произведениях выражал некую идею или какие-то чувства?

Мне кажется, что в своих произведениях он выражал вселенную. Но я не понимаю самой постановки вопроса — идея или чувства, выразительность или научность, как бы вы это ни называли. Каждый музыкант может сочинять так, как ему нравится, и каждый музыкант может говорить то, что ему хочется говорить. Но ни один музыкант не может нравиться всем другим, особенно когда он рассуждает. Итак, если кто-то начнет утверждать, что музыку надо делать только так и никак иначе, посоветуйте ему самому последовать этому способу.

8

Люди говорят, что музыка является для них неким посланием. Но ведь она ничего не означает, не так ли?

* В оригинале: Tin Pan Alley — обобщенное название всего, связанного в Америке с поп-музыкальным бизнесом. Так именовалась, в частности, 28-я улица в Нью-Йорке, где располагались многочисленные музыкальные издательства, жили композиторы — авторы модных песенок.

Пусть каждый решает для себя. Если кто-то считает, что он получает «послание», то никто не вправе отрицать это. И каждый может сам решать, является ли музыка эмоциональным или интеллектуальным «посланием».

При хорошей предварительной подготовке может произойти эффект массового внушения. Если, например, людям заранее сказать, какое именно воздействие на них произведет Девятая симфония, вполне возможно, что они соответственно и среагируют. Если вам будут часто твердить, что именно вы будете испытывать, слушая ту или иную музыку, возможно, что вы именно так и будете чувствовать. Однако даже при таких условиях все это фактически не имеет отношения к музыке. Если в аудитории окажется хотя бы один человек, который не испытывает предписанных переживаний или испытывает совершенно другие, он будет так же прав, как и все остальные.

Я думаю, что с музыкальной точки зрения никаких «посланий» не существует. Правда, я знаю многих музыкантов, думающих, что они несут некие обязательства перед человечеством. Многие художники полагают, что они являются посланцами или миссионерами, призванными нести людям счастье, облагораживать их. Я в это не верю. То есть я хочу сказать, что мне эти проблемы совершенно безразличны.

Не могли бы вы объяснить разницу в конструкции фортепиано времен Бетховена и современного «Стейнвея»?

Спросите фортепианных мастеров. Это технический вопрос, я не могу на него ответить. Я играл на всяких инструментах, но меня больше интересует их звучание, диапазон и возможности. Стыдно признаться, но я очень плохо знаю конструкцию фортепиано. Я никогда не решался вынуть механику. Однажды, еще мальчиком, я это сделал и в результате много молоточков сломал. Мама ужасно рассердилась, и с тех пор я был весьма осторожен.

Не могли бы вы подробнее рассказать о различиях между здешними инструментами и теми, на которых вы играли в Европе и которые вам так нравились.

Как я уже говорил вам, европейские инструменты имеют меньше «индивидуальности». Я бы сказал, что фортепиано отличается от других инструментов своей нейтральностью. На фортепиано

одна нота не может быть красивой; только сочетания и соотношения звуков создают красоту.

На рояле необходимо сыграть по крайней мере два или три звука, чтобы создать впечатление какой-то эмоциональности и вообще дать слуху ощущение «музыки», в то время как почти все другие инструменты (кроме ударных) и человеческий голос могут доставить удовольствие даже одним-единственным звуком.

Около 1910 года считалось «прогрессивным» мнение о том, что фортепиано — ударный инструмент и на нем все можно играть *staccato*. Вместе со многими педагогами распространению этих идей немало способствовал Стравинский; есть даже книга на эту тему.

Однажды некий музыкант сказал мне (надеюсь, это была шутка), что для звучания нет ни малейшей разницы, нажимаете ли вы клавишу пальцем или концом зонтика. То же самое было напечатано в упомянутой книге, на сей раз уже вполне серьезно.

Конечно, это явная ерунда, ибо каждый, кто пытался создать музыку, прекрасно знает, сколь многого он может достичь на фортепиано с помощью своих пальцев. Он может воспроизвести разнообразнейшие звуки — не только тихие или громкие, длинные или короткие, но и разного качества. На фортепиано можно имитировать, например, звук гобоя, виолончели, валторны. Но изобразить звук гобоя на флейте или звук кларнета на скрипке невозможно: все эти инструменты сохраняют свою собственную звуковую индивидуальность. Вот почему я сказал, что отличительная черта фортепиано — это то, что оно является самым нейтральным инструментом.

«Бехштейн» удовлетворял этому требованию нейтральности в большей степени, чем любой другой из известных мне инструментов. На нем вы могли сделать практически все что угодно. «Стейнвей», в особенности же «Стейнвей» двадцатилетней давности (за это время он несколько изменился), — инструмент, который всегда хочет продемонстрировать что-то свое. Понимаете, в нем слишком много индивидуальности.

Первое время, когда я хотел воспроизвести на «Стейнвее» что-нибудь вроде птичьего пения, вместо птицы у меня получался тенор. На протяжении многих лет у меня было ощущение, что этот рояль меня недолюбливает. Глупо, конечно, но так мне казалось.

Мой способ обращения с инструментом не подходит к «Стейнвею», поэтому я заключил, что он имеет более ограниченные возможности. «Бехштейн» позволял мне достигать эффектов, невыполнимых на «Стейнвее», на котором звук вибрирует значительно сильнее. Да и по механике они различаются.

Изменился ли «Стейнвей» в этом смысле за последние годы?

Очень мало. Видите ли, эта фирма обладает монополией, а если у кого-то есть монополия, то он не видит особой необходимости в изменениях и усовершенствованиях. Многих пианистов раздражают особенности репетиционной механики на «Стейнвее», но компания очень упряма в этом.

Что вы имеете в виду?

Вы играете на фортепиано?

Нет.

Пожалуй, вы сможете понять, даже если не умеете играть. Когда вы на «Стейнвее» медленно и легко нажимаете на клавишу, она остаивается, еще не достигнув дна, и требуется некоторое дополнительное усилие, чтобы нажать ее до конца. Сейчас я уже привык к этой особенности и она мне практически не мешает. Вначале, однако, это сильно мешало: fortissimo вы можете играть легко, но играя pianissimo, вы должны играть тяжело, иначе клавиша не нажмется. Это неестественно.

Почему, м-р Шнабель, вы продолжали давать концерты во время войны и в самый разгар революции?

Почему я давал концерты? Потому, что природа создала меня музыкантом. Я не умею делать ничего другого, и, если есть люди, которые платят за игру на фортепиано, я делаю эту игру своей профессией. Вот и все. Это очень просто, не правда ли?

Конечно. А вам не больно это осознавать?

Осознавать что?

Что вы в некотором роде товар?

Я не товар, я инструмент, инструмент музыки.

Да. Но вы же знаете, что некоторые люди приходят на ваши концерты только ради «присутствия».

Этого я не знаю. Я никогда не спрашиваю у людей, почему они приходят.

В разгар революции вы играете перед людьми, которые пришли на ваши

концерты по темным улицам, пришли только для того, чтобы доказать, что, если у них ничего другого не осталось, то осталась хотя бы культура. Действительно ли это свидетельствует об их культуре?

В Киле у меня не было ни одной возможности, чтобы выяснять, кто был прав. Я просто делал свое дело. Я был далек от того, чтобы кого-нибудь осуждать. Я не осуждал ни того маленького солдата, который спрашивал у меня пропуск, ни тех очень смелых людей, которые шли в темноте целые километры только для того, чтобы услышать мой концерт.

Я не спрашиваю, были они правы или нет, – меня интересует ваше отношение, что чувствовали вы.

Очевидно, вас интересует мое мнение не о правильном и ложном, а о «правом» и «левом». Так?

Нет, мне просто хотелось знать, что вы испытывали. Вы редко говорили здесь о том, что вы чувствовали в тех или иных случаях.

Я рассказываю вам о том, что я делал и видел, а не о том, что чувствовал. Но, возможно, что мои ощущения и чувства придавали определенную окраску тому, что я видел. И, рассказывая об этом, я до некоторой степени передаю вам свои ощущения. По крайней мере, я надеюсь на это.

Чрезвычайно трудно обсуждать взаимосвязи между социальными условиями, социальными движениями и музыкой, которая не делает никаких заявлений и не имеет никаких видимых пристрастий. Эти взаимосвязи всегда будут очень расплывчаты и туманны. Даже в живописи чрезвычайно трудно установить отношение к социальным движениям, если художник пишет исключительно пейзажи. А музыка, наименее описательная из всех других искусств, абсолютно открыта для самых субъективных интерпретаций, и в этом вопросе всегда будет произвол.

Всю жизнь я слышу разговоры о способности музыки сближать людей, о том, что всеобщий мир наступит только тогда, когда еще больше музыки будет звучать повсюду и объединять всех. Но я видел людей, настолько глубоко и искренне захваченных музыкой, насколько это только возможно, и тут же обращавшихся к делам, которые иначе как криминальными и бесчеловечными не назовешь. Я не думаю, что существует музыкальное произведение, которое оказало бы влияние на выбор человека, скажем, при голосовании. Двое лю-

дей могут голосовать за разных кандидатов и при этом любить одно и то же музыкальное произведение с одинаковой страстью.

Но ведь были же художники, которые во время войны перестали писать картины, сочинять музыку, заниматься литературой или иной деятельностью, которой они занимались до войны.

И стали солдатами.

Я не это имею в виду, хотя во многих случаях это, конечно, так.

Что же они тогда делали?

Я не знаю, я хотел у вас спросить об этом. Всеобщее несчастье, подавленность, кровопролитие действуют на некоторых людей так, что они уже не могут переносить музыку. Но другие, наоборот, начинают любить ее еще больше.

А что мне оставалось делать перед лицом войны, кровопролития и разрухи? Только играть. Если бы я отказался от своей музыки, это не явилось бы выражением моей позиции и никому не помогло бы.

Да, но вы относитесь к тем людям, которые умеют объективно судить, — другие лишены такой способности.

Возможно, они в этом отношении бесплодны или чем-то парализованы. Ведь если порыв, импульс, вдохновение блокируются, тогда кончается и личность. «Инструмент», о котором я говорил, перестает играть. Но пока мы в состоянии это делать, пока это физически возможно, мы должны продолжать свое дело, у нас нет выбора.

Мне хотелось бы знать, что происходит, когда вы вдруг испытываете вдохновение, импульс к сочинению музыки. Мне всегда было интересно знать, что именно при этом слышат, как возникают музыкальные идеи и как на них реагируют.

Как я могу это вам детально объяснить? Иногда они возникают и вновь пропадают. Иногда возвращаются с еще большей силой и настойчивостью.

А что это — тема или фраза? Они появляются у вас сразу целиком?

Это группа тонов, некое расположение звуков. Тема, мелодия, фраза — все это довольно произвольные категории. Это некая комбинация тонов, звуков. Вот простейшее определение музыки: комбинация звуков. Потому что отдельный тон, взятый сам по себе, это еще не музыка, но два звука уже могут быть музыкой. Кукушка уже творит музыку.

М-р Шнабель, вы выразили сомнение в том, что музыка может заставить человека проголосовать иначе. На первый взгляд это очевидно, но если внимательно вдуматься, то можно понять, что искусство является частью человеческого сознания, нашей души, чем-то, что находится внутри нас и не изменяемо.

Если искусство имеет вообще какой-то смысл, то он в следующем: оно помогает нам глубже понять жизнь, помогает нашему опыту, помогает нам стать лучше. Вероятно, оно влияет не до такой степени, чтобы, прослушав какую-нибудь сонату, я тут же изменил свой выбор в голосовании на противоположный. Это влияние проявляется, вероятно, не в таком непосредственном сиюминутном эффекте, но в долговременном действии, в том, что искусство имеет для нас значение и воплощает высокие ценности. Оно несомненно помогает жить, оно в буквальном смысле влияет на отношение людей друг к другу, и, в конечном счете, определяет наш выбор при голосовании.

Абсолютно ясно. Но как вы тогда объясните то, что произошло с немецким народом, который действительно имеет самое близкое отношение к музыке и глубокую связь с ней? Как вы объясните, что те же самые немцы оказались способны ко всему тому, что они делали последние двенадцать лет? Да просто даже — как они позволили этому случиться, если все время в определенном смысле идентифицировали себя с искусством, и прежде всего с музыкой? И это при том, что уровень образования в Германии был высок как нигде в мире.

Я не могу этого объяснить.

Значит, они были подталкиваемы какой-то другой силой, которая овладела ими и в общественной жизни оказалась сильнее. Видите ли, существуют коллективные действия, которые, очевидно, неизбежны.

За мою долгую жизнь музыканта, проведенную среди людей искусства, с которыми я много общался, я пришел к выводу, что каждый, кто действительно связан с искусством, являющимся частью его жизни и внутренней потребностью, чувствует нечто, удерживающее его в определенных рамках.

Я разделяю теперь людей, имеющих отношение к искусству, на две категории: одна — это «владельцы», для которых искусство — часть их жизни и которое всегда им сопутствовало, по крайней мере как предмет их желаний; и другая, к которой принадлежат, как я бы

сказал, «слабые оппортунисты». Те, кто являются «владельцами», конечно, очень хорошо знают, что они получают от музыки. Если они разочаровываются во всем остальном, то, по крайней мере, у них остается нечто, в чем они могут быть уверены. Проявляется ли все это в конкретных поступках, в их социальной позиции, помогает ли избежать поступков, которые мы считаем дурными, — это другой вопрос. Но мы должны быть рады, что люди, действий которых мы не одобряем и которые поступают не так, как мы, все-таки любят музыку и не могут быть отключены от нее.

М-р Шнабель, вы, кажется, испытываете симпатии к музыкантам-любителям, и нам хотелось бы знать, какое различие вы делаете между профессионалом и любителем.

Прежде всего, я думаю, нам нужно решить, говорим ли мы о музыкантах, которые связаны с *искусством* музыки, или о тех, чья деятельность совершается в других областях, не принадлежащих к искусству. Когда я говорю о музыкальном искусстве, я имею в виду то же самое, что и в литературе. Мы ведь не назовем все, что напечатано, литературой. Аналогично дело обстоит и в музыке. Так вот, имете ли вы в виду всех музыкантов или только тех, которые работают в области искусства?

Возьмем их всех.

Я сказал бы, что на нижних уровнях музыкального творчества вряд ли могут найтись любители. Это может показаться совершенно ошибочным утверждением, но все зависит от того, что вы имее-те в виду под словом «любитель». В первоначальном значении оно относилось к тем, кто пытался действовать в самых высших сферах музыки. Только позже люди, удовлетворяясь уже тем, что могут наигрывать небольшие песенки или вальсы, стали называть себя «любителями». Мне кажется, что это произошло благодаря индустриализации и возрастающей коммерческой заинтересованности в продаже как можно большего количества нот и музыкальных инструментов.

Я полагаю, что на высших уровнях только природа решает, кому быть профессионалом, а кому — любителем. Профессионал — это, очевидно, тот, кто ощущает непреодолимое влечение посвятить свою жизнь музыке. Такое стремление или такая необходимость проявляются в иных людях не столь сильно, но подобные люди в

качестве любителей иногда могут в чем-то превзойти профессионалов*.

Профессиональный музыкант становится профессионалом, так сказать, по неизбежности, а не по выбору. Некоторые, несмотря на достаточно сильное желание, вследствие особых обстоятельств не решаются на этот выбор, например, если их родители возражали против музыкальной карьеры детей. Я знаю много случаев среди любителей, которые до 30 или даже до 40 лет были врачами, адвокатами и все же, в конце концов, отказывались от этой деятельности ради того, чтобы стать профессиональными музыкантами, то есть заниматься делом, приносящим им гораздо меньше денег, чем их прежняя специальность, в которой они уже достигли известного положения. И хотя у них не было никакого имени в музыке, становясь профессионалами, они первый раз в жизни испытывали счастье.

Другие, имея желание стать профессиональными музыкантами или даже делая первые шаги на этом пути, остаются любителями, потому что у них нет достаточных данных для такой деятельности.

Сегодня любителей не так много, как раньше. Для того чтобы быть музыкантом-любителем, необходимо свободное время, но люди, потребности которых беспредельно множатся, его лишены.

Есть еще одно оправдание своей пассивности: «Мы слышим столько исполнителей, играющих лучше нас, зачем же нам этим заниматься?» Я этого не принимаю.

Я думаю, что радио и звукозапись убили в людях стремление к музицированию.

Статистики по этому вопросу нет. Но мне бы очень хотелось знать, больше стало любителей с появлением звукозаписи или меньше.

Похоже, что сейчас многие предпочитают слушать музыку дома – по радио или с пластинок, в комфортных условиях, вместо того чтобы сидеть на концерте среди толпы. Интересно, не приведет ли совершенствование качества звукозаписи, а также запись всей появляющейся новой музыки к исчезновению концертных залов?

* Более подробно Шнабель обсуждает этот вопрос в главе 3 книги «Музыка и линия наибольшего сопротивления». См. наст. изд., с. 264–268.

Не думаю. Мне кажется, что большая часть всей механически воспроизводимой музыки останется лишь неким заменителем, суррогатом. Качество воспроизведения все же не идеально. Я, по крайней мере, всегда слышу неадекватность. Тем не менее, понятно, что некоторым больше нравится слушать записи, чем сидеть в концертном зале.

Дома они имеют возможность выбора музыки, могут прослушать произведение повторно, находятся с музыкой в более тесном контакте. В концертных же залах программы обычно представляют собой такую сомнительную мешанину, что наиболее тонкие слушатели туда и не ходят.

Существует множество музыкально восприимчивых людей (и их делается все больше), которые посещают концерты, только если их удовлетворяет программа; если исполняется что-то, чего они не слышали или плохо знают и специально хотят услышать. В ином случае они скорее предпочтут радио или граммофонные записи.

Однако между живыми людьми существует контакт, некая — скажем так — «вибрация». На концерте присутствуют живой слушатель и живой исполнитель, а при использовании записей слушатель-то живой, а второй объект как бы мертв, поэтому контакта, «вибрации» не происходит.

Это же самое и я чувствую. Если я хочу услышать какую-то определенную запись, я могу ее послушать, но в целом предпочитаю концертное исполнение.

Я думаю, так и должно быть — это естественно. Хотя музыка явно и не предназначена для глаза, но есть что-то особенное в том, что вы присутствуете при исполнении, находитесь в том же помещении, что и артист. Вы иначе воспринимаете музыку.

9

Чувствуете ли вы аудиторию, когда играете, — ее восприимчивость, или усталость, или что-то еще? Достаточно ли это осязаемо?

Последние тридцать лет я много боролся за то, чтобы на эстраде быть независимым от публики. Ведь каждый раз я как бы нахожусь на службе у музыки, и возникшее у меня недовольство аудито-

рией, справедливое или нет, может повлиять на мою игру, причем пострадает музыка.

Один импресарио как-то сказал мне, что артист, выходя к публике, должен с первой же секунды почувствовать ее настроение. Он упомянул знаменитого певца и сказал: «Посмотрите на него. Он улавливает это с первого же своего шага по сцене и, соответственно, решает, быть ли ему сегодня серьезным, полусерьезным или совсем несерьезным». Эта история — истинная правда; все мои истории — правда.

Поэтому я и говорю, что лучше не слишком остро «ощущать» аудиторию. Во всяком случае, если вы играете в городе, куда приехали первый раз, судить об аудитории трудно. Только в хорошо знакомых местах, где вы многократно выступали, это чувствуется яснее. Но, повторяю, для исполнителя всегда лучше быть независимым от таких вещей.

Не требует доказательств, что и слушатель и исполнитель находятся на службе у музыки; если они оба достаточно серьезно к этому относятся, то неизбежно окажутся в контакте друг с другом, в сопереживании.

Если люди начинают кататься в автомобиле вместо того, чтобы петь в хоре, не происходит ли это по следующей причине: некогда престиж члена хорового общества был высок, но затем не меньшим престижем стали пользоваться владельцы автомобилей, поэтому хоровые общества оказались в небрежении?

Да, это правда. Конечно, и сейчас есть хоры — профессиональные. Они очень хорошие, но платные, а не любительские. В некоторых школах также есть прекрасные хоры. Но я думаю, что любительские хоровые коллективы возроятся.

Что вы чувствовали, когда слышали игру Горовица?

Я был под сильным впечатлением. Он, кстати, хотел даже брать у меня уроки. Но я решил, что он в них не нуждается. Я спросил его также, сочиняет ли он, на что он робко сказал: «Да». Горовиц имел колоссальный успех и играл до изнурения. За сезон он давал только в одном городе до двадцати концертов. В то время он действительно был героем. Я считал крайне необходимым для него — и психически, и физически, — чтобы он покинул Россию. И я рад, что он последовал моему совету.

Что вызвало такую яростную конкуренцию между фортепианными фирмами?

Конкуренция вовсе не была «яростной». Это просто деловая практика. Если пианист хотел играть в Америке на «Стейнвее», ему говорили, что тогда он должен везде играть на «Стейнвее». Это правило сохранялось до 1933 года. Когда в 1930 году я приезжал в Бостон для участия в фестивале Брамса, я играл на «Бехштейне», специально привезенном из Германии. Из Германии же был послан настройщик и запасной рояль — все за счет фирмы.

Удивительно, но кем-то, возможно, конкурентами, был распространен слух, что инструменты «Бехштейн» не выдерживают различных климатов. Этому не стоит верить, потому что я встречал «Бехштейны» в Австралии, России, Турции, Греции и Норвегии, в тропическом и арктическом климате, и везде они были одинаково хороши.

Что вы думаете о южноамериканской музыке? Не кажется ли вам, что Южная Америка слишком незрела в культурном отношении, чтобы создать что-нибудь действительно хорошее?

Как вы уже, наверное, заметили, я не знаю иной музыки, нежели «музыкальной». Я отказываюсь признавать все эти особые ветви или типы музыки. Я не знаю, что такое «немецкая» музыка, «французская» или «австрийская». Может существовать незначительная разница в стиле или в украшениях, но я не могу представить себе никакой другой музыки, кроме просто музыки — примитивной, плохой, вульгарной, хорошей, благородной.

Похоже, что природа ставит предел количеству великих музыкальных творений, созданных в одном поколении... В некоторых странах музыкальное творчество еще не смогло достичь уровня, необходимого для его «экспорта». Но пока оно вполне годится для «домашнего употребления».

Однако если бы в политических целях, например, ради добрососедства, или из соображений, продиктованных музыкальным бизнесом, вам пришлось слушать музыку со всего мира, вы бы, при желании, обнаружили, что музыка везде одинакова. Хорошие произведения, написанные в одной стране, сходны с хорошими произведениями из другой; плохие точно так же похожи друг на друга. Даже использование фольклорных элементов не в состоянии это

изменить. Когда Бетховен использовал русскую тему в своем квартете, музыка звучала по-бетховенски, а не «по-русски».

Скажите, вы когда-нибудь использовали в ваших сочинениях атональную систему?

Использовал, но достаточно свободно. Я не очень верю в целесообразность строгого следования какой-либо системе (грамматически коряво). Конечно, замечательные достижения Арнольда Шенберга, который снабдил нас новым музыкальным материалом, чрезвычайно интересны. Потребовались огромные духовные усилия, чтобы найти эти новые возможности. Сейчас этот материал многими используется, даже популярен; и если не во всей полноте, то в той или иной степени присутствует во всякой современной музыке.

Затем Шенберг наложил на себя некие вериги, поскольку ему угрожала перспектива сочинять слишком легко и быстро. Когда он испугался своих собственных возможностей, он решил на несколько лет подчинить себя дисциплине двенадцатитоновой системы. Фактически эта система впервые была предложена Хаузером*. Слышали когда-нибудь о нем? Он был школьным учителем в Вене. Но для него эта система была просто теоретически рассчитанной схемой.

В связи с именем Шенберга мы всегда вспоминаем двенадцатитоновую систему. Другие, знакомые с его музыкой, считают, что даже в поздних его сочинениях присутствует романтическая экспрессивность, привнесенная в музыку Вагнером и наиболее явно выраженная в «Тристане».

Шенберг иногда очень сердился на меня. У нас были жуткие споры, некоторые продолжались годами, но всегда мы оставались близкими друзьями. Я любил дразнить его. Так, когда я однажды прочел в берлинской газете, что Стравинский заявил в интервью: «Искусство должно быть холодным», я процитировал это Шенбергу. Он оскорбился: «Неправда! Я сказал это первым».

* Хаузер Йозеф (1883 – 1959) – австрийский композитор. Независимо от Шенберга и раньше него создал метод 12-тоновой композиции.

Вы говорили, что когда сочиняете, то не придерживаетесь никакой системы. Вы считаете, что и в преподавании теории лучше не учить студентов никаким системам, а предоставить им самим решать свои проблемы и просто изучать с ними музыку, чтобы они почерпнули из нее необходимые им теории?

Я думаю, что студентов надо всегда знакомить с техническими приемами прошлого, с полифонией строгого стиля, с эволюцией гармонии. Это очень хорошая школа, и она не пропадет даром даже для того, кто пишет музыку, пользуясь совершенно иным материалом или техникой. Сначала он должен ознакомиться с этим, а затем его следует спросить, какой прогресс, какие изменения или отклонения он находит в поздней музыке.

Вам не кажется, что чрезмерное внимание к упражнениям и теории может убить оригинальность у начинающего композитора?

Вряд ли, но я не исключаю такой возможности.

Не будет ли он слишком строго придерживаться образцов вместо того, чтобы писать естественно?

Необходимо придерживаться каких-то форм; материал должен быть организован, иначе он останется бесформенным. Совершенно обязательно, чтобы каждый композитор для каждой своей вещи придумывал новую форму или новый материал. Вы думаете, что оригинальности современных поэтов может помешать знакомство со старой поэзией и ее формами?

Когда вы говорили о сосредоточенности исполнителя на эстраде, вы подразумевали исключительно фортепиано?

Нет. Видите ли, необходимо расслабляться физически, чтобы играть без напряжения, и в то же время сосредотачиваться умственно. Обычно я советовал моим ученикам, чтобы во время игры напряжение не распространялось ниже уровня глаз; оно не должно затрагивать плечи потому, что напряжение плеч не дает возможности рукам играть свободно.

Для достижения удовлетворительного результата концентрация не должна нарушаться. Но такое почти невозможно, даже если вы играете дома в одиночестве. В концертном зале на это и надеяться нельзя — там всегда шумно, иногда ужасная акустика, непривычный инструмент, часто совершенно неудовлетворительный, постоянная возможность отвлечься из-за присутствия публики.

Другим инструменталистам или певцам — мешают их аккомпаниаторы или партнеры. Всю жизнь я стараюсь стать как можно более независимым от этого.

Мне хотелось бы подробнее узнать, каковы ваши впечатления о музыке в Америке. Я имею в виду состояние нашей музыкальной жизни.

Это прекрасная страна для музыки; всеобщая отзывчивость действительно радует. Есть великолепные оркестры. Что я нахожу вредным, так это представление о том, что лишь доступное массам истинно хорошо. Не знаю, является ли это мнение господствующим, но мне приходилось его часто слышать. Я считаю очень важным, чтобы человек в своем отношении к искусству не боялся иметь собственное мнение. Если вам что-либо понравилось, не следует оглядываться на большинство, чтобы решиться признать это.

Вы можете жить в маленьком городке, где только три или четыре человека разделяют ваши представления о ценностях искусства. При этом вы не должны считать ни себя, ни тех, кто с вами не согласен, неполноценными людьми. У вас нет никаких оснований для самонадеянности, вы можете лишь благодарить судьбу за счастье обладать привилегией в понимании искусства.

Положение, занимаемое музыкой в жизни народов, видоизменяется. Я уверен, что здесь, в Соединенных Штатах, 50—60 лет назад оно было иным, чем сегодня. Такое же изменение произошло и в Европе. Отступление домашнего музицирования перед механическим звуковоспроизведением и автомобилями — соперниками живой музыки — везде одинаково. Разница лишь в том, что в Европе существуют старые традиции. Но ведь и здесь тоже есть некоторые традиции — оркестры существуют уже довольно давно, и музыкальные общества тоже.

Однако в Европе, как и здесь, общественная жизнь в целом изменилась; влияние радио, кино, журналов после Первой мировой войны было огромным. Его испытывали даже те, кто никогда не смотрел фильмов, не слушал радио и не читал журналов. Я уверен в этом, так как сам подвержен ему, хотя принадлежу к людям, крайне редко наслаждающимся этими «благами».

Что вы думаете о концертах для детей?

Их ведь не было до недавнего времени. Я бы не сказал, что детей нельзя водить на концерты. Но, за редкими исключениями, до

десяти лет это бессмысленно. Брать маленьких детей на концерты — это просто показуха.

Кстати, вчера я получил письмо следующего содержания: «М-р Шнабель, я знаю, что вас не интересуют молодые пианисты, но я была бы чрезвычайно вам благодарна, если бы вы послушали моего сына. Он начал учиться играть на рояле в три года». Что ж, я боюсь, что его безнадежно испортили.

Что касается концертов для детей, я лучше осведомлен о том, как они организованы в Англии. Но у меня такое впечатление, что здесь они проводятся не самым подходящим для детей образом. Слишком много разговоров; например, детям рассказывают о разных инструментах в оркестре. Это может быть очень увлекательно и полезно, но дети в результате оказываются настроены не на то, чтобы слушать музыку, а на то, чтобы отличить звук гобоя от звука кларнета. Это не имеет никакого отношения к музыке. На мой взгляд, было бы гораздо лучше просто попросить их слушать и ничего больше им не говорить.

Более того, я не одобряю специально подобранных программ для детей, когда исполняется одна часть симфонии, потом совсем другая пьеса, потом какое-нибудь скерцо и т.д. Все это самообман, потому что целая симфония будет звучать не дольше, чем три или четыре отдельные пьесы (или части пьес). И разные части симфонии создают такое же разнообразие, как и разные пьесы.

(Однажды я прочел отзыв на мой концерт, кажется в Канаде, настолько смешной, что я не могу забыть его. Критик написал: «Когда соната перестает быть сонатой? Когда ее играет м-р Шнабель».)

Концерты для детей должны быть совершенно такие же, как и все другие, но только, пожалуй, покороче. И никаких лекций. Однако сейчас мы уже сталкиваемся с «ликбезом» даже для взрослых. Подобные вещи вызывают у меня недоумение: я плохо себе представляю, что они означают, особенно в музыке.

В любом случае аудитория, состоящая из людей, отобранных по одному принципу, не очень хороша — за тем лишь исключением, когда этот отбор определяется истинной любовью к музыке. Концерты только для членов клуба, только для рабочих, только для евреев, только для женщин или только для детей нежелательны!

Даже слушатели абонементов везде считаются довольно скучной аудиторией. Я как-то прочел забавную историю. Некая женщина переехала из маленького городишка в Гамбург. Теперь ее мечта ходить в оперу стала реальностью. Она пришла в театр и в перерыве поделилась со своей соседкой тем, как она счастлива быть в Гамбурге и иметь возможность слушать оперу, как много для нее это значит. Ее соседка, всю жизнь прожившая в Гамбурге, ответила: «Да? А у меня всегда был абонемент. Это мой двадцать пятый сезон, я уж и не слушаю больше».

10

Столкнулись ли вы в России с ограничениями в отношении вашего репертуара?

Нет.

Вы упомянули как-то, что церкви там были открыты. Я нахожу это чрезвычайно интересным и задаюсь вопросом, насколько соответствует действительности то, что мы слышим о тамошних музыкальных ограничениях. Были ли они вообще?

Насколько мне известно, ограничения касались лишь текстов вокальных произведений. Такие тексты подвергались изменению, особенно те, которые казались предосудительными. Например, то место из «Оды к радости» в финале Девятой симфонии, где поется «Возлюбленный Господь, парящий над облаками», было заменено другим, пропагандистским текстом. Значение новых слов осталось для меня тайной даже после прослушивания, поскольку я не знаю русского языка. Однако когда я приехал снова, то обнаружил знаменательные перемены — тогда я услышал «Страсти по Иоанну» Баха, которые впервые исполнялись в России с полным евангельским текстом.

Это было в 1935 году?

Да, в 1935-м. Тогда уже больше не было пропаганды. Но в 1924/1925 году это выглядело иначе. Я никогда не забуду постановки «Лоэнгрина», в которой использовались два прожектора: один пускал голубой луч, другой — красный. Каждый раз, когда одержива-

ло верх доброе начало, сцена окрашивалась в красный свет, а если одолевало злое начало, тогда светил голубой прожектор. Кроме того, при первых тактах увертюры большая люстра московского оперного театра была темной. Но при каждом *crescendo* свет ее ламп усиливался, а при *diminuendo* — огни постепенно гасли.

Я полагаю, что все это было средством сделать музыку понятной и привлекательной для абсолютно новой аудитории. Все должно было быть зримым и доходчивым и поэтому значительно упрощалось. Возможно, в этом была необходимость... Мне, во всяком случае, эти два прожектора — для доброго и злого начал — очень понравились.

А каково было в то время качество музыкального исполнения? Например, русские оркестры были достаточно хороши?

Нет. Они были довольно неотесаны. Я присутствовал также на концерте оркестра без дирижера*. Вы слышали о таком? Это была типично коммунистическая идея — оркестр без дирижера. Он состоял из лучших инструменталистов Москвы и был в техническом отношении превосходен. Они сидели полукругом, причем один из них незаметно выполнял функции дирижера, потому что иначе оркестр вообще не смог бы играть. В программе была Пятая Бетховена. Вначале это действительно поражало. Но поскольку никто из музыкантов не осмеливался играть иначе, чем все остальные, монотонность и механичность исполнения становились все более ощутимы. Никакие тонкости были невозможны, и раз покотившись по этим рельсам, они уже не могли с них съехать. Я потом в шутку спрашивал, не голосованием ли они определяли свои темпы.

А Глазунов пользовался авторитетом? Его признавали?

О, да. Его высоко чтили. Он был там «великим старцем». Позднее он уехал и умер в Париже.

Я был на двух русских оперных спектаклях. Действие было изменено из пропагандистских соображений. Как вы думаете, делают ли они это до сих пор?

Нет. Я же вам сказал, что «Страсти по Иоанну» исполнялись с полным текстом, хотя пелись по-русски. Так называемую «буржуаз-

* Речь идет об известном в 20-е годы оркестре «Персимфанс». Шнабель рассказывает об этом эпизоде и в книге «Музыка и линия...» (с. 252–253).

ную» музыку тогда уже стали допускать. Они играли «Отелло» Шекспира в течение двух лет в полной версии — это был пятичасовой спектакль. И на каждый вечер билеты были распроданы. Пропаганда в общественных представлениях — музыкальных и театральных — исчезла. Очевидно, в ней уже не было нужды, хотя, может быть, вы найдете этому другое объяснение.

В школе, где я преподаю, у нас была дискуссия относительно того, стоит ли обучать новичков контрапункту и гармонии.

Что касается гармонии, то определено да. Через некоторое время после начала можно, конечно, и то и другое проводить одновременно. Но я думаю, что некоторые знания в области гармонии крайне необходимы, прежде чем вы начнете заниматься контрапунктом.

Сейчас в Америке все больше склоняются к мысли, что надо начинать с контрапункта, поскольку исторически он появился раньше гармонии. И поскольку музыка началась с него, то и обучение должно идти в такой же последовательности.

Но позже контрапункт был приспособлен к принятой гармонической системе. Очевидно, эта гармоническая система создавалась в связи с тем, что контрапункт, в том виде, в котором он тогда использовался, уже не удовлетворял.

Мы нашли своего рода компромисс, и наш теоретический курс теперь называется: «Мелодический подход к гармонии». Но мы установили при этом, что учащиеся нуждаются в элементарных знаниях интервалов и аккордов, иначе они не будут понимать и контрапункта.

Я всегда говорил, что интерпретация — это свободный путь на твердой основе. Это должно касаться также и композиции, и способов обучения.

В моих занятиях по фортепиано я то и дело слышу выражения «немецкая техника», «русская техника» — применительно к фортепианной игре. Не могли бы вы немного пояснить, как вы это понимаете.

Вы об этом должны спросить тех педагогов, которые пользуются подобными выражениями. Я не знаю, что они имеют в виду. Разве одна школа пользуется четырьмя пальцами, а другая пятью? Или, может быть, кто-то играет костяшками пальцев? Я никогда ни о чем таком не слышал. Мне было бы интересно узнать, в чем заключается разница.

Я спрашиваю вас об этом, поскольку и сам считаю, что такая методика преподавания не годится. Но я натолкнулся на это, когда учился у русских преподавателей. Они говорили о своей методике как о русской и отстаивали игру плоскими пальцами вместо круглых, что давало более твердый и металлический звук, чем в немецкой школе.

Я не вижу ничего специфически русского в том, чтобы играть прямыми плоскими пальцами. Я тридцать лет прожил в Германии и, несмотря на это, не в состоянии определить, что же это такое — «немецкая техника». В Германии обучали самым различным видам фортепианной техники — игре плоскими, круглыми, растопыренными или собранными пальцами, с локтями фиксированными или подвижными, прижатыми к бедрам или отведенными далеко в стороны, как у прачки. Многие играют, чуть не касаясь носом клавиш, а другие смотрят в потолок. Что из этого следует считать «немецкой техникой»?

Но этими определениями пользовались очень известные здешние пианисты, и поэтому...

Извините, может быть, я был недостаточно серьезен. Но, по моему, все эти чрезвычайно неудачные определения и упрощения действительно нелепы. Есть только одна хорошая техника — будь то езда на велосипеде, плавание или что-то еще, — и она состоит в том, чтобы добиться максимальных результатов минимальными усилиями. Это относится к любой физической деятельности.

Раз уж мы остановились на обучении, скажите, должны ли преподаватели музыки в Европе проходить аттестацию, экзамены, или музыке может учить каждый, как здесь, в Соединенных Штатах?

После Первой мировой войны в Германии была введена система лицензирования. В Австрии на преподавание музыки всегда надо было получать лицензию, и, я думаю, в России до Первой мировой войны было так же. Не знаю, как обстоит дело во Франции.

Что вы думаете об этой системе?

У нее большие достоинства. При отсутствии лицензирования возможно слишком много злоупотреблений.

Мне кажется, что преподавание в Соединенных Штатах находится в плачевном состоянии. Среди множества учителей музыки так мало хороших, а для молодых студентов, впервые приезжающих в такие центры, как Нью-Йорк, опасность провала ужасна. По-видимому, нет никакой сис-

темы контроля за уровнем педагогов, преподающих бог знает какими методами.

Разве все они не имеют дипломов?

О, нет. Любой сапожник может вывесить объявление и учить пению. Пение, я думаю, больше всего страдает от этого.

Что ж, по своей бесконтрольности преподавание музыки идет сразу же вслед за торговлей лошадьми.

Кто отвечал за выдачу этих лицензий? Был ли это муниципальный или государственный комитет?

Я думаю, это был государственный комитет. В Германии все преподаватели, которым было больше 35 лет на момент принятия этого правила, были освобождены от экзаменов, но все более молодые должны были их сдать. Экзамены проходили под руководством директоров муниципальных и государственных музыкальных школ, и наиболее авторитетные, опытные музыканты приглашались для участия в оценке кандидатов.

В Берлине существовала Высшая школа музыки, а также очень уважаемая Академия церковной и школьной музыки. Лидером и вдохновителем последней был Лео Кестенберг. Я о нем уже упоминал. Выдача лицензий учителям музыки и другие подобные начинания составляли дело его жизни, которому он был глубоко предан. Будучи евреем, он уехал в Прагу, когда в Германии к власти пришли нацисты. Там он посвятил свои силы исследованиям в области народной и школьной музыки, способствуя обмену знаний в этой сфере между различными европейскими странами. Теперь он живет в Палестине и, насколько мне известно, руководит там всем музыкальным образованием. Если нам когда-нибудь придет в голову организовать подобное дело и ввести экзамены и лицензии для музыкантов-педагогов, я бы рекомендовал привлечь этого человека в качестве консультанта.

Вы когда-нибудь слышали Падефевского – его профессиональную игру?

Он играл только профессионально.

Но вы слышали, как он играл?

Да, однажды.

Я слышал рассказы о том, как на его концертах на сцену вначале выходили три-четыре человека, которые измеряли высоту стула, его расстояние от рояля и т.п.

Я такого о Падеревском никогда не слышал. Говорят, что явную склонность к клоунаде на эстраде имел Пахман*. Но Падеревский был сама торжественность. Он и Фриц Крейслер всегда появлялись на сцене так, словно у Атласа по сравнению с их задачей было пустяковое дело, — они будто несли на себе всю скорбь человечества.

В то время, когда я слышал Падеревского в Лос-Анджелесе, он явно уже прошел высшую точку своей пианистической карьеры. Это было после многолетнего перерыва в его выступлениях. От второй половины концерта я получил большое удовольствие, первая была хуже.

По моим наблюдениям, на концертах так называемых «виртуозов» публика повсюду ведет себя одинаково. Я заметил, что в девять часов слушатели принимают все гораздо восторженнее, чем в восемь, — исключений не бывает. Первую часть таких программ я называю «дежурной», а вторую — «семейной». В течение первого часа люди почти не слушают, совершенно индифферентны, невнимательны. И только когда дело приближается к бисам, они разогреваются. Но при этом лучшие произведения обычно исполняются в первой части концерта.

Я никогда не играю программ такого рода, и мои впечатления от той же публики совершенно иные. В моих программах самая первая вещь часто пользуется наибольшим успехом. Слушатели еще не утомлены и открыты для восприятия, а к концу они, вероятно, устают.

Однажды, гастролируя по Испании, я написал своей жене, что публика в некоторых испанских городах настолько разочарована моими программами, что я чувствую себя обманщиком. Иногда во время игры я представлял себе, насколько это несправедливо по отношению к аудитории — как, например, в Севилье, где я играл Вариации на тему Диабелли и думал: «Это ужасно! Я здесь единственный человек, которому эта музыка доставляет удовольствие, да еще получаю за это деньги. Слушатели платят, и им же приходится страдать». Публика была так ужасно разочарована, потому что объявления о моих концертах были совершенно такими же, как и обо всех других — на таких же плакатах, теми же красками, в тех же словах.

* Пахман Владимир (1848 — 1933) — австрийский пианист.

Но мои концерты оказывались скучными и в течение второго отделения, а это уже было полнейшей неожиданностью, такого никогда не случалось.

Всегда ли вам хватало мужества играть программу исключительно по своему вкусу и отказываться от бисов?

Очень любезно с вашей стороны назвать это мужеством.

Или, может быть, в молодости вы больше прислушивались к мнению других?

Когда я был очень молод, мой репертуар был гораздо разнообразнее, но, видите ли, когда человек взрослеет, его начинает привлекать более углубленная, напряженная, сосредоточенная жизнь. Например, я тогда много играл Листа. Но такие виртуозные пьесы привлекали меня очень недолгое время, потому что у меня просто не хватало терпения тратить время на музыку, не представлявшую проблем интерпретации. Проводить время за технической работой всегда было для меня невыносимо. Я просто не могу делать этого.

Однако я не принимаю похвал за то, что ограничил свой репертуар до его теперешнего вида. Я сделал это потому, что мои способности выносить неудобства очень ограничены. Видите ли, многие вещи, которые я не играю, доставляют мне какое-то неудобство, беспокойство. Это отнюдь не критика и к тому же относится далеко не ко всем вещам, которые я не играю. Множество произведений я очень люблю, хотя и не играл их никогда. Но никто не может сыграть все.

Вы больше не исполняете Баха. Означает ли это, что для вас он не представляет проблем?

Конечно, нет.

Значит, вы считаете, что большие залы для него не подходят?

Это главная причина. «Хорошо темперированный клавир», даже сюиты как-то «теряются» там, и их истинная ценность не может проявиться. Главная причина в том, что большая часть клавирной музыки Баха очень интимна. А никаких транскрипций и переработок я не играю.

Я очень часто исполнял токкаты, Итальянский концерт и другие произведения Баха и записал три его вещи: Токкаты ре мажор и до минор, а также Итальянский концерт. Вы не слышали эти записи?

Нет.

Мне кажется, они получились хорошо.

А Гальдберг-вариации вы играли? Вы делали их обработку для одной клавиатуры?

Я не играл их. Но я нахожу, что их можно сыграть на одной клавиатуре так, как они написаны, не потеряв ни единой ноты. Есть только три или четыре неудобных места. Я не очень люблю звучание клавесина и предпочитаю фортепиано.

Согласны ли вы с мнением некоторых педагогов, что при исполнении Баха следует подражать звучанию клавесина, то есть его динамическим свойствам, играя на разных уровнях громкости, но избегая crescendo и diminuendo? Один преподаватель сказал мне, что если пьеса написана для клавесина, то ее надо целиком играть non legato.

Я знаю. Долгое время между музыковедами продолжалась война по поводу допустимости crescendo и diminuendo в баховской музыке, поскольку мангеймская школа ввела эти обозначения много позже. Но crescendo и diminuendo не только термины, это элементы артикуляции и модуляции или интонирования, как в речи, и если музыку Баха исполнять без артикуляции и интонирования, это будет невыносимо, это не будет музыкой. То же относится и к legato и staccato. Я абсолютно не согласен с идеей играть Баха только non legato.

Вы знаете, что Бах в своих произведениях практически не писал никаких указаний относительно темпа, динамики, фразировки, характера звучания, экспрессии и т.п. Поэтому исходный, неотредактированный текст состоит почти исключительно из одних нот. Поскольку своим ученикам (а все они весьма одаренные и продвинутые) я не разрешаю изучать музыку по отредактированным текстам, в случае с Бахом их интерпретация в значительной степени зависит от их собственного суждения. Каждый мой ученик имеет право на свои собственные ошибки. Он должен на них учиться, вместо того чтобы подражать интерпретациям и ошибкам редактора.

И результаты удивительны. Всякий раз, когда ученик работает с уртекстом, приходя на урок, он играет с гораздо меньшей манерностью, с более правильной фразировкой, динамикой, чем когда учит вещь по каким-то редакциям, не имея возможности достать уртекст. Для меня это явилось чрезвычайно важным опытом. Мне кажется, что человек музыкально одаренный, видя перед собой пьесу Купере-

на, вряд ли будет пользоваться звучностью, подходящей, скажем, для Скрябина. Я думаю, что нет необходимости учить таким вещам. Музыкальный ученик понимает их и, как правило, сам найдет верное решение того, например, когда играть *legato*, а когда *staccato*, если в нотах это не указано.

Это не значит, что все должны находить одинаковое решение. Более того, один и тот же человек может со временем поменять его. Все это не важно. Я в данном случае совсем не догматик. Вообще говоря, в интерпретации музыки Баха самое привлекательное то, что вы имеете возможность выбора.

Обладая какими-то предпочтениями, я, может быть, не всегда могу их объяснить или доказать, что они правильны. Во многом это дело вкуса. Но, конечно, есть многое и за пределами вкуса.

Подражать звучанию старых инструментов нет необходимости: у нас есть основания считать, что Бах обращался к тем или иным инструментам лишь постольку, поскольку в его распоряжении не было лучших. Известно, что он писал для четырех различных клавишных инструментов, и каждый раз, когда появлялся новый, усовершенствованный тип клавира, он желал, чтобы даже его старые произведения исполнялись на этом новом, усовершенствованном инструменте. Таковы факты.

Знаете ли вы, что молоточковое фортепиано — «*Hammerklavier*» — возникло при жизни Баха? Первый такой инструмент был создан около 1710 года в Падуге, в Италии. Многие музыканты приветствовали его появление с большим энтузиазмом, но изобретатель не был удачлив и сделал только несколько экземпляров. Бах видел лишь первую созданную в Германии и сравнительно плохую его модель и нашел ее неудовлетворительной. В последние годы жизни он сталкивался со значительно улучшенными образцами. Я считаю очень важным, что Бах на протяжении значительной части своей жизни знал об изобретении и существовании фортепиано и даже играл на нем.

На днях вы говорили об исполнителях Lied. Вы сказали, что обычно они не бывают великими оперными певцами, и наоборот.

Как правило.

Есть ли такая же разница между дирижерами — оперными и симфоническими?

Едва ли. Обычно симфоническая музыка исполняется оперными оркестрами под управлением оперных дирижеров. Раньше отдельных симфонических оркестров не было, они существуют лишь с недавнего времени. Я бы сказал, что в старое время дирижеры были одинаково хороши и для оперной, и для симфонической музыки. Лист, вероятно, был одинаково велик в обеих областях. Вагнер в ранней молодости дирижировал и симфоническими концертами. А Ганс фон Бюлов мало дирижировал в опере.

Позже эти функции тоже всегда были смешаны. Как правило, оперные дирижеры предпочитали иметь дело с симфонической музыкой. Но сейчас в Америке симфонических концертов гораздо больше, чем оперных спектаклей, и дирижерам, наверное, больше нравится ставить оперы.

Считаете ли вы попытки чему-то научить аудиторию, состоящую в основном из людей, которые не разбираются в музыке, но просто хотят получить от нее удовольствие, скучными, бесполезными или все-таки желательными?

А как это можно сделать? Как можно собрать группу одинаково неосведомленных людей, например? Аудитория состоит из личностей, среди которых каждая занимает особое место, имеет свой уровень понимания, собственный подход к музыке и восприимчивость. Я думаю, что если какие-то люди захотят углубить контакт с музыкой, свое знание музыки, они должны учиться индивидуально. Я не верю, что это возможно в коллективе.

С другой стороны, я иногда поражаюсь, как сильно люди на концерте влияют друг на друга, когда, например, энтузиазм одного слушателя передается соседям. Неужели энтузиазм действительно заражает? Или заразна скука? Что из них более заразно? Если из двух соседей один ужасно скучает, а другой полон энтузиазма и возбужден, что с ними в результате будет?

Ничего.

Они будут просто раздражать друг друга?

Они будут очень раздражены, потому что скучающий будет негодовать на энтузиаста за то, что тот не дает ему спать.

А энтузиаст не захочет терпеть зануду, который охлаждает его энтузиазм?

Но, говоря серьезно, публика обычно бывает очень хорошей. Ее снова и снова несправедливо укоряют за грехи артистов и менедже-

ров, в которых она не виновата. Невозможно оценить, насколько данная публика хороша как коллектив. «Народ» — одно из самых туманных понятий. Он нем, он не может говорить или издавать звуки как целое. Его нельзя ни ругать, ни хвалить. Он абсолютно аморфен. Но его можно разделить на отдельные личности, — и то же самое относится к публике.

Когда меня спрашивают: «Что вы думаете о нашей публике?», я отвечаю: «Мне известны только два вида публики — кашляющая и не кашляющая». Это самый простой ответ, — что еще я могу сказать?

Задающих вопрос это разочаровывает, поскольку они хотели бы услышать: «Я никогда не встречал такой прекрасной аудитории, как в вашем городе».

11

Можете ли вы более подробно рассказать о музыке в Палестине?

Не много. Когда я там был, оркестра еще не существовало, и я знал только о консерватории в Иерусалиме, деятельность (деятельность не может быть активной) которой была очень активна и хорошо организована. Ее нынешний директор — мой бывший ученик, Альфред Шрейдер. Он и его жена, Лиза Шполянски, имеют много талантливых учеников. Но тогда Шрейдера там еще не было, денег тоже, и все было довольно примитивно. В Тель-Авиве не было даже музыкальной школы. Я думаю, что со времени основания оркестра там произошли большие изменения. К тому же теперь там находится Кестенберг, о котором я уже говорил. Его приезд туда очень важен.

Не могли бы вы рассказать о деятельности профессора Шюнемана в общественных школах Германии? Что он делал, чтобы привить основы музыкальной теории детям начальных и средних классов? Обучал ли он их нотному письму или дело ограничивалось пением а саpella, игрой в школьном оркестре и тому подобным?

Я не знаком с их учебными планами, но, насколько мне известно, профессор Шюнеман был заместителем директора берлинской Высшей школы музыки. Он преподавал там главным образом исто-

рию музыки и, кроме того, имел массу административной работы. При этом он еще являлся и библиотекарем музыкального отдела Прусской государственной библиотеки — он и профессор Иоганнес Вольф. Директором Академии церковной и школьной музыки был доктор Ганс Иоахим Мозер.

Историк музыки?

Да, и сын профессора Андреаса Мозера, друга и ученика Иоахима. Реформой школьного образования перед Первой мировой войной занимался главным образом Кестенберг. О подробностях ее проведения я вам ничего не могу сказать. Конечно, они готовили только учителей.

Видите ли вы в Соединенных Штатах какие-нибудь тенденции, которые могли бы привести к национал-социализму, как это в 1933 году произошло в Германии?

Я думаю, это не мое дело — обсуждать здесь такие вопросы.

А университет как-то ограничивал вас в тематике бесед?

Нет. Границы для себя устанавливаю я сам.

Намерены ли вы вернуться в Германию, и если нет, то по какой причине?

По очень простой причине: я не хочу возвращаться в страну, которая примет меня только потому, что она проиграла войну.

Я понимаю, конечно, что вам виднее, однако пропаганда в Соединенных Штатах уверяет, что Германия уже не такая плохая страна, поскольку все нацисты сидят в тюрьме, люди приветствуют демократию и сожалеют о содеянном.

То, что я не возвращаюсь, вовсе не является какой-то мстью по отношению к немцам, отнюдь нет. К тому же дело вообще не в них. Свое решение я основываю не на их чувствах, а на своих собственных. Почему, собственно, я должен возвращаться? Я теперь являюсь американским гражданином и думаю, что я — хороший американец. Я ведь никогда не был немцем, как вы знаете.

Мне просто интересно, может ли кто-то, проживший долго в той или иной стране, не испытывать ностальгии по ней.

Я начиная с 1912 года чувствовал себя в Германии не очень счастливым. Но то, что я не возвращаюсь в Германию, вовсе не означает, что я осуждаю немцев. И я хочу пояснить следующее: даже если б это было так, мое невозвращение ровным счетом ничего не значит — ведь кто я, собственно, такой?

Вы жаловались на состояние английских концертных залов?

Я этого не делал.

Ну, более или менее.

Нет, я жаловался на сквозняки.

Вы имеете в виду их кондиционеры?

Конечно, нет. Я говорю о естественных сквозняках. Свежий, ледяной воздух, который дует сквозь открытые окна, дырки в стенах, незакрывающиеся двери. Когда англичане спрашивают, как мне нравится их климат, я отвечаю обычно встречным вопросом: в помещениях или снаружи? Потому что если мне слишком неуютно в холодных, продуваемых британских комнатах, я лучше пойду на улицу и погуляю несколько часов. Я нахожу обруганный британский климат очень хорошим, но только снаружи.

Не кажется ли вам, что исполнение Бетховена – тот пробный камень, на котором должен быть проверен каждый пианист?

Нет, я считаю, что пианиста можно оценивать по любым произведениям, которые он играет.

Этим летом я слышал, как некий пианист сказал, что, по его мнению, «Емперор» один может служить экзаменом на степень, ибо содержит в себе все. Он утверждал также, что если пианист не умеет играть Бетховена, то он не музыкант.*

Пожалуй, это уж слишком. Я бы сказал таким образом: если кто-то хорошо играет Бетховена, то можно предположить, что он хорошо сыграет и любую другую музыку. Если мы согласимся с тем, что большее содержит в себе меньшее, то способность сыграть Бетховена включает в себя способность сыграть большинство других композиторов. Однако не только возможности музыканта определяют его репертуар, но и то, насколько его привлекают различные сочинения, различные типы музыки. Он может очень любить какую-то музыку, восхищаться ею и, тем не менее, по непонятной причине не будет стремиться играть ее. В результате он и исполнять ее будет не так уж хорошо.

Мы любим много всякой музыки. Но какие-то произведения нам очень хочется играть, а другие – гораздо меньше.

* Имеется в виду Пятый фортепианный концерт Бетховена, Esdur.

Насколько мне известно, сейчас вы значительно чаще выступаете в сольных концертах, чем в концертах с оркестром. Вам больше нравится играть соло?

Нет. Я предпочел бы сохранять баланс между тем и другим. Но не во власти исполнителя решать, какие из его ангажементов осуществятся.

А есть ли возможность того, что вы возобновите концерты, подобные вашим выступлениям в трио — с Флешем и Беккером, — в прежние времена?

К сожалению, этот жанр, по-видимому, утрачен. Не только система «звезд» пагубно сказалась на таких концертах, но и сама камерная музыка плохо подходит для крупных залов. Если же вы организуете концерт такого типа в небольшом зале, то окажетесь в дефиците, даже если зал будет полон.

В Америке есть сейчас прекрасное трио, выступающее с концертами, но все его участники вынуждены напряженно заниматься и другой деятельностью, чтобы заработать на жизнь. На мой взгляд, этот жанр по-настоящему может быть возрожден только с помощью субсидий и путем создания музыкальных обществ, которые поддерживали бы исключительно его. Вот это было бы замечательно.

И было бы еще лучше, если бы люди вновь начали заниматься домашним музицированием и исполняли бы трио в этих условиях. Одну молодую леди, которая мне здесь играла, я спросил, случалось ли ей играть камерную музыку. Она сказала — нет, у нее не было такой возможности. Я слышу это очень часто. Мне бы хотелось, чтобы все мои ученики обязательно играли камерную музыку, но зачастую это оказывается невозможным. Не удастся найти скрипача или виолончелиста, у которых были бы время и интерес для такого занятия, неперспективного в практическом смысле.

Один-единственный раз я был в ночном клубе. Мне он даже не показался ночным клубом, — дело было еще вечером, и ничто в этом месте не напоминало собой клуб. Пока мы ужинали там с моим знакомым, по залу расхаживала певица. Вначале она спела аранжировку оперной арии, за которой последовала песенка в джазовом духе. В ней рассказывалось об «истории ее жизни»: как ей пришлось пожертвовать всеми честолюбивыми устремлениями ради своей бедной матушки и как, в конце концов, вместо того чтобы

заниматься любимым делом, она осела здесь. Я запомнил кульминацию песни, две строчки: «Об опере я так мечтала, но денег платят там так мало».

Вот это и есть ответ на вопрос об исполнении трио.

Действует ли в Вашингтоне организация, основанная Элизабет Кулидж для поощрения камерных концертов?

Не только в Вашингтоне. Эта общенациональная организация имеет прекрасную цель — распространение камерной музыки. Но я думаю, что реализуется она не очень разумно, потому что большинство концертов проходит как-то украдкой и в результате их смысл, отчасти пропадает. Например, проводятся концерты в публичной библиотеке Нью-Йорка — самом неподходящем месте, которое только можно найти. Там очень шумно из-за уличного движения, и это мешает музицированию. Я считаю также неправильным, что там не требуют никакой платы за вход. Нужно, по крайней мере, брать хоть небольшую сумму, так как люди испытывают недоверие к тому, что делается из чисто благотворительных целей.

Но вообще то, что делала и продолжает делать миссис Кулидж — это чудесно. Если я правильно информирован, ее общество предлагает поддержку всем концертным организациям в Соединенных Штатах, которые хотят предоставить своим абонентам камерную музыку. Если эти организации не в состоянии полностью оплатить гонорар музыкантам, миссис Кулидж выплачивает недостающую сумму, что действительно благородно с ее стороны. Я нахожу такой образ действий прекрасным и эффективным.

Когда вы говорили о трио, назвав его замечательным, вы имели в виду трио Альбенери?

Да, и я надеюсь, что они смогут остаться вместе, я имею в виду, что смогут позволить себе такую финансовую жертву.

Камерная музыка уже забывается. Молодому поколению большинство произведений этого жанра неизвестно. Струнные квартеты еще можно услышать. Достаточно часто исполняются и дуэты с участием фортепиано. Но, за исключением дуэта Адольф Буш — Рудольф Серкин*, партнеры редко бывают одного уровня. Как правило, это «примадонна» и «прислужник».

* Серкин Рудольф (1903 — 1991) — американский пианист.

Как часто и здесь и в Европе я читал или слышал отзывы, в которых пространно и с энтузиазмом расписывалось замечательное исполнение сонаты знаменитым скрипачом или виолончелистом, а в конце добавлялось: «Акомпаниатор проявил хороший вкус».

На самом деле, фортепианная партия всегда более существенна, и с музыкальной точки зрения пианист должен быть лидером — и в камерно-инструментальной музыке, и в вокальной. Но и это, похоже, связано с финансовыми проблемами.

Я представляю себе Веймарскую республику как место, где даже мальчишки-продавцы газет насвистывают бетховенские мелодии.

Кто вам сказал такое?

Никто, это просто мое представление.

Продавцы газет всегда насвистывают последние шлягеры, в лучшем случае — Пуччини. Правда, сегодня вы можете услышать, как насвистывают Бетховена, поскольку тема Пятой симфонии стала очень популярна. Люди часто насвистывают, даже не зная, что именно они свистят, — просто мотив.

А как насчет фильма о жизни Шопена или других популярных фильмов, например «Фантазии», в которых музыка подается в такой приятной форме? Они вам нравятся?

Помните, я вам рассказывал, как меня приглашали участвовать в двухтысячном представлении оперетты о жизни Шуберта — «Dreimäderlhauses», где использована его музыка? Все это не моя область, не мой мир. Я определенно односторонен, и вам придется с этим примириться. Многих вещей я просто не знаю, слышал только, что они существуют. Поэтому никакого мнения о них у меня нет.

Я не думаю, что вы такой уж односторонний.

Я знаю, что это именно так. Но, видите ли, признание в этом, само по себе отнюдь не есть самоуничижение. Все зависит от того, к какой стороне вы принадлежите. Это может быть и весьма высокомерным утверждением. Я оставляю этот вопрос открытым.

Я хочу вернуться к одному английскому концертному проекту, о котором вы рассказывали, проекту, рассчитанному на людей, не имеющих возможности регулярно посещать симфонические концерты. Как вы думаете, такой проект может осуществиться только по инициативе какого-нибудь учредителя или люди могут это организовать для себя сами?

Я думаю, что, имея за спиной такую финансовую власть, какую имеют сейчас профсоюзы, люди вполне могут взять это дело в собственные руки. Известно, что только в Нью-Йорке имеется восемьсот тысяч членов профсоюзов рабочих и служащих. Я уверен, что тысяч сорок из них были бы очень рады познакомиться поближе с оперной, камерной и симфонической музыкой. Почему они до сих пор не разработали ни одного проекта вроде этого — я не понимаю. Профсоюз текстильщиков, например, очень активен, но я опасюсь, что они слишком ориентируются на практику Бродвея.

*Вы имеете в виду «Pins and Needles»?**

О, это как раз было замечательно. Я говорю сейчас о другой их деятельности, музыкальной. Однажды я играл с их оркестром — у них есть любительский оркестр. Мне было очень приятно играть с ними и репетировать.

В другой раз я играл с любительским оркестром в Суонси. Концерт начинался в восемь часов, а репетиция не могла начаться раньше шести, потому что некоторые из оркестрантов, в частности трубачи, приходили прямо с угольных шахт. И это был действительно очень демократичный концерт, потому что (позже я видел такое и в Австралии) в оркестре были представлены все общественные слои. Я играл Четвертый концерт Бетховена и не сказал ни слова. Все это казалось мне очень трогательным, но звуки, которые издавали шахтеры на своих трубах, были ужасающими, неопиcуемыми. У меня просто все внутренности перевернулись, когда я услышал их в первый раз.

Несколько дней назад вы сказали, что в области формы не осталось простора для оригинальности. Вы считаете, что логические возможности формы уже исчерпаны?

Нет, я этого не имел в виду. Думаю, что я недостаточно компетентен, чтобы говорить на эту тему; я просто хотел сказать, что все, что органично, должно естественным образом подчиняться вечным законам. И по этому поводу я цитировал Шенберга, не так ли? Он сказал, что в отношении формы уже невозможны какие-либо нововведения.

* «Булавки и иголки» (англ.). Так называлось популярное сатирическое шоу, поставленное на Бродвее в 1937 г.

Но мы уже имеем огромное многообразие форм даже внутри какой-то одной категории пьес. Например, соната: в своем первоначальном виде и в поздних бетховенских опусах это совершенно разные вещи. Есть определенные части в бетховенских сонатах, которые особенно заслуживают изучения с этой точки зрения. Например, начальные части в ор. 101 и ор. 109.

Под формой я понимаю не то, о чем обычно пишется в книгах и что установлено раз и навсегда, но то, что действительно организует произведение и придает ему индивидуальный облик.

Считаете ли вы, что при обучении детей игре на фортепиано развитие техники должно опираться на разучивание пьес или же специальное внимание должно уделяться технике как таковой?

Я бы рекомендовал именно первый подход. Стоит попытаться реализовать творческий импульс ребенка, пробудить в нем как можно больше любви к тому, что он должен делать. Даже если ребенок за первые полгода не достигнет многого в техническом отношении, не стоит беспокоиться. Как я уже говорил, если бы я был диктатором, я бы исключил из словарей слово «упражнение» и заменил бы его «музичированием».

Вы называли себя «служителем» музыки. Вы сказали, что при исполнении стараетесь как можно больше отключиться от аудитории. А сегодня вы дали понять, что без отклика аудитории вам чего-то не хватает. Мне как-то не удастся это объединить. Не могли бы вы объяснить, что вы имели в виду в этих случаях?

Это когда я сказал, что музыка, как мне казалось, росла подобно дереву в пустыне?

Нет, когда вы говорили о безжизненной аудитории. Вы сказали, что вам чего-то не хватает, если вы не чувствуете ее отклика.

Разве не случай в Фолкстоне я описывал, когда говорил о безжизненной аудитории и о том, как музыка мне кажется деревом в пустыне? Все-таки музыка мне казалась *деревом*, а не пустыней. Музыка не превратилась в пустыню, она оставалась деревом, но вокруг нее была пустыня.

Иногда скука аудитории становится настолько ощутимой, что как бы обволакивает исполнителя и делается для него опасной. Способность отгородиться от публики — защита от такой угрозы, она стоит того, чтобы ее развивать.

Очень часто во время исполнения моя сосредоточенность была чем-то прервана или нарушена. И поскольку я всегда этого боялся, то начал добиваться независимости от подобных обстоятельств.

Однажды, когда я должен был играть концерт Моцарта в лондонском Куинс-холле, там не работало отопление. Было невероятно холодно. Мы все дрожали и уже начали сомневаться, стоит ли давать концерт или лучше отказаться. В конце концов решили рискнуть.

Я играл концерт совершенно механически — просто двигал пальцами. Я очень старался сосредоточиться, но помню, что на протяжении всех двадцати восьми минут у меня в голове вертелась лишь одна абсурдная мысль, подавляя любые попытки подумать о чем-нибудь другом: «Это климат не для Моцарта, это климат не для Моцарта, это климат не для Моцарта...»

Понятно, что то была просто физическая реакция. Иногда случается именно так. И я думаю, что скука в Фолкстоне не сильно отличалась по своему действию: я физически ее чувствовал. Однако в тот раз мне удалось отгородиться от нее, и музыка не пострадала. Дерево в пустыне осталось живым.

Чисто внешне достаточно хорошее исполнение возможно и без концентрации. Иногда я демонстрировал это студентам. Я старался «отключить» свое внимание, а затем играть так же, как если бы я играл сосредоточившись. Имея достаточный опыт, это нетрудно сделать. Но вы не поверите, какая огромная разница! Не только для исполнителя, но и для слушателя.

Не знаю, как точнее сформулировать вопрос. Если на сцене холодно или душно, вы чувствуете это физически. Но скуку, мне кажется, ощутить труднее.

Конечно, но все же она чувствуется. Иногда такое чувство может быть обманчивым: по каким-то признакам вам может показаться, что публика скучает, однако на самом деле такое впечатление порождено вашей усталостью или недомоганием. Так тоже бывает. Но те, у кого многолетний опыт, — «ветераны сцены», как я, например, — разбираются в этом легко.

Не бывает ли так, что контакт с аудиторией приносит чувство удовлетворения? Вы привели несколько примеров отрицательного воздействия публики на исполнителя. Но не случалось ли ей как-то помогать вам? Может ли она

способствовать сосредоточенности музыканта, оказывать на него вдохновляющее действие?

Да, главным образом именно так. Примеры, которые я приводил, — это крайние случаи, и я рассказал о них просто потому, что они показались мне забавными. Но обычно публика бывает очень хорошей — я уже говорил это, — если не слишком много кашляет. Кашляют обычно весьма немногие, но, к сожалению, нескольких человек среди нескольких тысяч достаточно, чтобы испортить исполнение или помешать ему, и, таким образом, три-четыре человека могут хорошую аудиторию превратить в плохую.

Если вы часто играли перед одной и той же аудиторией, у вас может выработаться повышенная восприимчивость на ее реакцию. Но не стоит обращать на это слишком большое внимание — ведь музыка должна полностью занимать исполнителя. Какую бы музыку мы ни исполняли, она призывает все наши способности. Задачи, которые ставит перед нами музыка, достаточно сложны, чтобы полностью захватить наши мысли и чувства, и на то, чтобы оценивать публику или ее реакцию, времени просто не должно оставаться.

Иногда эта реакция бывает удивительной. Вам кажется, что вы играли особенно хорошо, особенно удачно, но затем вы слышите аплодисменты, которые являются не более чем обычной формой вежливости.

В практике каждого исполнителя бывают случаи, когда он завоевывает высочайший восторг и энтузиазм публики, несмотря на то, что самому ему выступление кажется плохим, неубедительным, неудачным; он совершенно неудовлетворен собой, но все остальные его превозносят. Бывает и наоборот: исполнителю кажется, что он как никогда близко подошел к полному воплощению своих замыслов, а публика разочарована, и даже его друзья говорят: «Да, похоже, ты был сегодня не в лучшей форме».

Недавно вы говорили, что Рахманинов, которого вы слушали...

Какая у всех вас замечательная память!

... был одним из двух исполнителей, которые произвели на вас столь сильное впечатление, что вы посылали им записки после концерта. Кто же был другим?

Другим, думаю, был Пабло Казальс. Но мне кажется, что я послал записку и Бузони.

Вы говорили, что слушатели часто спрашивают вас, что вы думаете о них как о публике, и вы всегда их разочаровываете, потому что им хочется услышать в ответ, что они самые лучшие. Часто ли вам приходилось сталкиваться с таким желанием людей считать себя образцовыми слушателями и лучшими ценителями вашей игры?

Публика как таковая никогда меня не спрашивала. Это всегда был какой-то конкретный человек, и при этом он (или она) никогда не считал себя представителем публики. Это мог быть мой коллега, член музыкального общества, организовавшего концерт, критик или журналист. Я думаю, что публика и не задумывается над таким вопросом. Люди приходят и слушают; их не занимает вопрос, хорошие ли они слушатели. Они покупают билеты, чтобы слушать музыку, слушать исполнителя. Их больше интересует отношение музыканта к музыке, чем к ним.

Когда в Лондоне я исполнял тридцать две сонаты Бетховена, на моих концертах присутствовал один очень старый джентльмен, большой поклонник музыки, истинный *любитель*. До этого он слышал меня только один раз и купил сразу шесть или семь билетов — абонемент на весь цикл. Перед концертами он собирал своих друзей, играл им сонаты и объяснял их; затем они вместе шли слушать меня. И от концерта к концерту он все больше разочаровывался в моей игре. Он был почти в отчаянии. После пятого концерта он написал мне письмо на четырнадцати страницах, очень трогательное письмо, в котором он писал, что если бы знал, как я играю сонаты, то не покупал бы этих билетов. Фактически он как бы просил меня вернуть ему деньги. И еще дальше он писал: «Почему Вы так торопитесь в этом такте? Человек с Вашей техникой!» Он укорял меня и за многие другие детали моего исполнения, не совпадавшие с его ожиданиями, и в заключение объявлял: «Если Вы будете так продолжать и дальше, то лучше Вам вообще не играть Бетховена».

Что ж, я сел и написал ответ старому джентльмену. В ответе не было иронии. Я уверял его, в частности, что он переоценивает мои технические возможности: если я торопился, то это просто недостаток моей техники; я вовсе не желал этого и так же сожалею об этом, как и он. Но затем я все-таки добавил, что приобретение билетов еще не дает гарантии полного удовлетворения. Исполнитель

обещает сделать все, что в его силах, но он не может обещать, что все слушатели останутся довольны его исполнением.

12

Говорят, что некоторые композиторы опережали свое время и что сейчас тоже могут быть композиторы, идущие впереди своего времени. Не думаете ли вы, что это говорится, потому что люди не понимают музыку, созданную в их время, а великую музыку прошлого мы понимаем, поскольку слушаем ее с детства, взрослеем вместе с ней и нам не приходится воспринимать ее сразу, внезапно?

Да, думаю, вы правы. Такое действительно происходит со всеми истинно оригинальными произведениями. Но именно только с ними. Я имею в виду творения, в которых используются новые, никогда прежде не звучавшие «идиомы», способы выражения все того же содержания, поскольку я думаю, что содержание всегда одинаково. Но возможности, варианты его выражения кажутся мне безграничными.

Очевидно, творческий гений будет всегда несколько отстранен от своего поколения, и всегда будут существовать только малые группы людей, участвующих с самого начала в выработке новых «идиом». Всегда найдутся люди слишком ленивые, люди, которые просто не способны принимать в этом участие, и люди, склонные всегда сравнивать новое с тем, что им больше всего нравится.

Не считаете ли вы современные композиции декадентскими?

Сам я — один из создателей современной музыки, и я не нахожу в себе ничего декадентского.

Недавно вы сказали, что композитор — наполовину аристократ, наполовину анархист.

Не наполовину, а просто понемножечку от того и от другого.

Мне это очень нравится. Мне пришла в голову такая мысль: форма композиции, как ее обязательная «аристократическая» составляющая наполняется с помощью всегда новых «анархистских» озарений.

Вы подразумеваете свободу внутри данной формы?

Да. Это относится к тому, что вы имели в виду?

Конечно. Свобода и форма.

Тогда следующий вопрос. Вы говорили о том, что надо быть «односторонним» и что «односторонность» может быть очень позитивным явлением, в зависимости от того, на какой стороне стоять.

Да, я говорил это.

Но не указывает ли это уже на «многосторонность»?

Я думаю, что вы меня неверно поняли. Я действительно «односторонен». Я абсолютно в этом убежден, и таковым меня и считают. Это вовсе не означает, что я не понимаю и не признаю других сторон, отличающихся от моей, не означает их критику. Наоборот, тот факт, что я умею ценить другие стороны, как раз и подчеркивает мою односторонность. Но если вам не нравится это выражение, вы можете называть меня одноплановым.

Позвольте в таком случае еще один вопрос: я полагаю, что вы хорошо знакомы с живописью, философией и другими вещами...

Не так хорошо, как вы думаете.

Не так хорошо?

Нет, но, пожалуйста, продолжайте.

Я клоню вот к чему: не приводит ли глубокое понимание музыки также и к глубокому пониманию других областей искусства; или оно означает, что другими видами искусства пренебрегают?

Это полностью зависит от индивидуальной восприимчивости и одаренности каждого, его способности давать и брать.

Этого я не понимаю.

Видите ли, если я, как вы любезно выразились, питаю интерес ко многим проблемам, лежащим вне сферы моей профессиональной деятельности, то я просто очень благодарен за это, за дар питать интерес к подобным вещам. Я беру на себя смелость утверждать, что нельзя даже выбирать круг своих собственных интересов — он определяется тем, как вы созданы.

Именно это я пытаюсь объяснить своим родителям.

Я вас полностью одобряю.

Велась ли ваша лекция в Манчестере по-английски или она была переведена для вашей книги?

В отличие от трех лекций, которые я читал здесь в 1940 году, моя речь в Манчестере была написана мною по-немецки, и мне ее потом перевели. Она была издана в Манчестере, а затем в нью-йорк-

ском издательстве «Саймон и Шустер». Это своего рода «декларация любви» к музыке. По крайней мере, я к этому стремился.

На этот вопрос вы, вероятно, не желаете отвечать: есть ли у вас какие-то собственные теории, как учить наизусть?

Нет, я это предоставляю своей собственной памяти.

Некоторым педагогам кажется, что если человек запоминает естественным образом, легко, не много раздумывая над этим, его надо заставить делать это сознательно. А некоторые считают, что только тот хорошо запомнит, кто переписшет все произведение.

Это в самом деле очень желательно. Но не столько в целях запоминания, сколько для того, чтобы по-настоящему сблизиться с музыкой. Я бы определенно рекомендовал каждому, кто занимается музыкой, по крайней мере полчаса в день посвящать переписыванию нот. Со временем вы научитесь делать это очень быстро.

Это надо делать по памяти?

Произведение, которое вы учите, можно записывать по памяти. Но в основном я имел в виду копирование по нотам. Если одаренный студент-музыкант переписет, например, один из квартетов Бетховена или, скажем, первую часть симфонии, он продвинется гораздо больше, чем мог бы себе представить. Я думаю, что это самый быстрый путь для проникновения в музыку. Конечно, дело не должно ограничиваться только писанием. Надо и слушать музыку, которую вы переписываете, наслаждаться ее красотой и величием, иногда остановиться, чтобы в полной мере испытать наслаждение от новых найденных красот, которые могли ускользнуть при простом прослушивании или при игре. Когда пишешь нотный текст, гораздо больше замечаешь.

Когда вам было пятнадцать лет и вы занимались у Лешетицкого, много ли времени вы тратили на такое переписывание? Было ли оно частью обучения?

Нет. Лешетицкий никогда не просил об этом и не давал такого совета. Видите ли, то было время, когда методы и системы не так высоко ценились, как сейчас. Тогда относились с большим доверием к таланту ученика и больше доверяли природе. Поэтому меня практически не учили по каким-то системам, учили просто музыке.

Но сегодня мне хотелось бы настойчиво рекомендовать переписывание нот. И я думаю, что каждому музыканту следовало бы попытаться сочинять, даже если результаты покажутся ему настолько от-

вратительными, что он будет рвать каждое свое сочинение, написав его. Это несущественно. В данном случае важен процесс, а не результат.

М-р Шнабель, я почерпнул очень многое из вашей редакции сонат Бетховена. Но мне интересно, узнали ли вы сами что-то новое о Бетховене, когда занимались этой редакцией?

Думаю, что да. Но только не из процесса редактирования, а из самих сонат. И то, что я узнал, я постарался воплотить в своей редакции. Так что меня больше интересует, заметили ли вы то, что я сам узнал в процессе редактирования? Надеюсь, что да: я сделал все от меня зависящее.

Когда вы исполняете вашу собственную музыку, ваше отношение к ней совершенно такое же, как и к любой другой?

Я никогда не исполнял свои произведения, потому что как только я заканчивал одно, у меня возникало стремление сочинять следующее. Я не могу тратить время на выучивание своих сочинений, а сыграть их нелегко. Я едва знаю их: композитор своих сочинений не знает. Его занимает только последнее, новое — то, которое зарождается и формируется в нем.

Я уверен, что Бетховен не знал своих сонат так хорошо, как знаем их мы. После завершения сонаты с ней было покончено.

Чувствуете ли вы какой-то интерес к тому, как будут исполнены ваши произведения? Есть ли у вас какие-то предпочтения, беспокоитесь ли вы об этом?

Как композитор я так же незащищен, как и другие, гораздо более великие, чем я. Но тот факт, что сочинения могут интерпретироваться по-разному, может быть и достоинством. Если талантливый исполнитель ощущает мое произведение не так, как я, видит его в ином свете, и я слышу, что он убедительно его исполняет, — я буду только счастлив и скажу ему: «Вы играете замечательно! Как вам это удалось? Я совсем иначе представлял себе эту вещь». Музыка не заключена в строгие рамки.

Разумеется, если я, например, указал, что какое-то место должно звучать нежно и спокойно, а его играют громко и бурно, я вряд ли соглашусь с этим. Но пока текст не искажается, музыка остается открытой для субъективных интерпретаций, и так и должно быть. Более того, если бы я мог выбирать между исполнителем, который

играет с вдохновением и воображением, но вольно относится к тексту, и другим, лишенным этих качеств, но зато скрупулезно воспроизводящим все написанное, я бы предпочел вдохновенного, хотя и небрежного.

Вы упомянули однажды, что в пояснениях к программе некая пьеса была охарактеризована как «веселое рондо», в то время как вам хотелось выразить в ней чувство отчаяния.

Да.

Ваш подход к этой пьесе всегда будет таким же или возможны изменения, в зависимости от настроения?

Он не изменится. Некоторые вещи для меня являются выражением определенного настроения. Я могу несколько менять темп, звучность, но общая атмосфера всегда сохранится. Так же, как другие будут, я полагаю, придерживаться атмосферы «веселого рондо».

Если человек вырос, не научившись играть ни на одном инструменте, что, по вашему мнению, он может сделать, чтобы участвовать в музицировании?

Ему надо начать учиться. Это никогда не поздно.

М-р Шнабель, на днях вы говорили о различиях в качестве произведений великих мастеров. По-моему, вы даже приводили проценты.

В отношении ко всем их работам?

Да.

Это удивительная проблема. В музыкальном искусстве (я ограничусь только музыкой) очень редко бывает так, чтобы большинство произведений одного композитора достигало уровня его лучших творений. Можно сказать, например, что значительная часть произведений Баха, Моцарта, Шуберта или Шумана хуже их вершинных достижений. С другой стороны, у Вагнера удивительно высока доля превосходных сочинений. Кажется, что начиная с «Кольца» все его произведения, нравятся они вам или нет, одного качества. Наиболее поразительно творчество Бетховена — в нем почти все высшего качества. Его девять симфоний, шестнадцать квартетов, почти все сонаты действительно одного качества, даже несмотря на то, что сочинялись они на протяжении всей его жизни.

Почему это так? Может быть потому, что он сочинял меньше, чем другие. Я думаю, что единственное объяснение (или одно из объяснений) может заключаться в том факте, что в каждом своем новом сочинении он ставил — или был вынуждаем к этому своим

творческим даром — новые проблемы формы. Все его квартеты, симфонии, сонаты совершенно различны, различны по форме; в этом отношении Моцарт и Бах гораздо менее разнообразны: пока вы не изучите их произведения очень тщательно, вам будет казаться, что вы очень часто встречаетесь с одними и теми же формами, одними и теми же приемами. Думаю, что Бетховен был предтечей всех тех, кто боролся за свободу от традиционных правил.

Теперь, с утратой гармонической системы, которой, с многочисленными изменениями, пользовались почти 300 лет, проблемы формы приобрели еще большее значение, потому что с отказом от этих гармонических приемов у композитора оказалось еще меньше ограничений, опор, которые могли бы уберечь его от того, чтобы стать многословным, бессвязным, аморфным.

Не случалось ли вам в молодости, прогуливаясь по улице, почувствовать вдруг, что вы играли какое-то произведение совершенно неверно и что его надо играть иначе? Вы понимаете, что я имею в виду?

Вы хотите сказать, что для этого надо быть на открытом воздухе?

Нет, нет. Я имею в виду, что это приходит к вам внезапно, может быть, в результате неосознанных изменений в вас самих.

Да, это случалось. Вы совершенно правы. Изрядная доля подготовки к выступлениям происходит во время моих прогулок. Или ночью, во время бессонницы. Я могу, например, пытаться вспомнить какую-нибудь пьесу, которую я много лет не играл, что-нибудь сложное, вроде фуги; и в этом я проявляю предельную настойчивость и упорство. Скажем, я дохожу до какого-то пассажа или такта, продолжения которого я не помню. В таком случае я не отступаюсь иногда по нескольку дней: забытый эпизод будет преследовать меня, пока я не его не вспомню. И в большинстве случаев мне удастся это сделать, не заглядывая в ноты.

Это свидетельство внутренней необходимости продолжения музыки: она может быть продолжена только так и никак иначе.

Но свою концепцию пьесы, ее идею я меняю часто и, как вы сказали, решительно. Многие произведения моего репертуара, которые я играю с юных лет, до сих пор представляют для меня проблему, и я не знаю, правильно ли мое понимание их. Дело, конечно, не в абсолютной правильности. Я, скорее, хочу сказать, что я сам не уверен в своей правоте. Моя трактовка не полностью меня убежда-

ет. Но пока я не могу найти лучшего решения, мне приходится довольствоваться несовершенным.

Вы не думаете, что изменения концепции музыкального произведения возможны (для играющего или для слушающего) только в том случае, если это великое произведение? Потому что другие полностью доступны с первого раза.

Это очень хорошая мысль. Я думаю, что она абсолютна верна. Чем значительнее, чем глубже музыкальное произведение, тем больше вы в нем найдете, тем больше будет развиваться и расти вместе с вами ваша концепция, если, конечно, вы растете. В то же время музыка с более бедным содержанием, более поверхностная станет неинтересна и скучна для вас, даже если вначале она вам нравилась.

Я уже рассказывал вам, как менялся мой репертуар. Это происходило не совсем обычным путем. Как правило, вы начинаете с Баха и Моцарта и лишь под конец знакомитесь с Брамсом. Но я начал с Брамса и только сейчас постепенно прихожу к Моцарту.

Первоначально в Лейпциге на меня наклеили ярлык исполнителя Брамса, а в Мюнхене — исполнителя Шуберта. Так что сперва у меня было два амплуа, но вскоре я оказался в первую очередь «специалистом по Брамсу» — поскольку Шуберт ничего не написал для фортепиано и оркестра, а я в первые двадцать лет своей карьеры очень много играл с оркестрами, и чаще всего концерты Брамса.

Когда же я рискнул взяться за Бетховена, общее мнение было таково, что я не подхожу для этого. Мои интерпретации критиковались как антибетховенские. Было ли это связано с тем, что я нечасто играл Бетховена? Ведь позже, когда я начал играть его много, больше всего остального, меня в итоге причислили к разряду «тяжеловесов» среди исполнителей Бетховена.

Затем я пытался стать «исполнителем Моцарта и Шуберта». Но когда я играл этих композиторов, меня упрекали в том, что я «делаю их музыку более значительной, чем она есть». Я видел такое напечатанным, и довольно часто. Поразительное высказывание! Словно это кому-то под силу. Мне всегда хочется посоветовать произвести такую операцию с «незначительной» музыкой — сделать ее «более значительной, чем она есть».

Официальный музыкальный мир никогда не признавал за Моцартом и Шубертом права занимать тот же ранг, «калибр» или уровень, что и Бетховен. Поэтому всякий раз, когда фортепианные

произведения Моцарта или Шуберта производят на музыканта сильное впечатление, вызывают у него непосредственные и искренние переживания, он склонен подозревать, что исполнитель сделал что-то не так — ведь эта музыка не должна быть глубокой и трогательной, — понимаете? «Мы знаем, что эта музыка очаровательна, сладостна, весела, — но здесь она звучит так серьезно; это, конечно, ошибка: он сделал ее значительнее, чем она есть».

Вы несколько раз говорили, что для того, чтобы оценить музыку по достоинству, надо ее творить. Распространяете ли вы это на все искусство? Иными словами, чтобы наслаждаться картинами, надо рисовать, а чтобы наслаждаться литературой, надо писать.

Мне кажется, что вы меня неверно поняли. Я не думаю, что для понимания музыки вы должны творить музыку; но полагаю, что это очень желательно. Если вы и не создаете музыку, вы можете прекрасно в ней разбираться, любить ее и активно ею наслаждаться; это может быть вашей жизненной необходимостью. Но если бы вы ее создавали, это усилило бы и обогатило вашу связь с ней.

Поэтому каждому, кто любит музыку, я рекомендую создавать ее. Но я не говорил, что тот, кто этого не делает, исключен из общения с ней. Будь это так, концертные залы оказались бы почти пусты. Я бы сказал, что вместо чтения книг о том, «как понимать музыку», или посещения лекций на эту тему надо просто творить музыку или слушать ее.

Да, но я не совсем это имел в виду. Мне интересно, сказали бы вы то же самое о других видах искусства.

Может быть. Мне действительно трудно говорить о других видах искусства, потому что у меня нет опыта. Для меня всегда очень много значили живопись и архитектура; они играли в моей жизни большую роль. Но я никогда не пытался построить собор.

Предположим, вы бы попытались сделать это, — в результате вы разбирались бы в соборах гораздо лучше?

Может быть. Но, говоря серьезно, музыка и живопись плохо сопоставимы, так как живопись не является искусством, нуждающимся в исполнении. Точно так же нельзя сравнивать сочинение стихов и исполнение музыки, которую ведь написал кто-то другой. Единственное искусство, которое может быть поставлено рядом с музыкой, — театральное. Но, поскольку мы всю жизнь так или иначе играем, оно не совсем уж нам незнакомо.

Не думаете ли вы, что идеи, заимствованные из других видов искусства, могут углубить наше понимание музыки? Могли бы они изменить ваши представления?

Я думаю, что это не поддается анализу. Вполне возможно, что сильные впечатления, полученные мною, помогли мне в музыке, но проверить это я не берусь. Всякое наслаждение, всякое переживание такого рода может быть полезным для вашей собственной работы. Я думаю, что всякое подлинное переживание продуктивно.

Я имею в виду не просто наслаждение, но, скажем, концепции формы в других видах искусства.

Они включены в тот опыт, о котором я говорил выше. Кстати, «наслаждение», может быть, слишком сильное выражение.

Но я спрашиваю, можно ли их сознательно использовать?

Я не знаю этого. Я не замечал, чтобы литература или изобразительное искусство оказывали какое-то влияние на мои музыкальные представления. Может быть, свои музыкальные идеи я переносил на другие виды искусства или на свои переживания. Может быть, эти переживания находятся под влиянием моего чувства музыкальной формы — такое тоже возможно. Но все это не поддается точному анализу, да и не так уж важно.

Если бы я и дал вам более определенный ответ — что бы вы из него почерпнули?

Это может быть ключом к пониманию любого искусства.

Я думаю, что чем больше вам дано чувствовать красоту, тем больше вы будете в своей работе ценить соразмерность и чистоту выражения. Но проверить и измерить это невозможно. Видите ли, мы находимся здесь в мире качеств, и подходить к нему с количественными категориями очень трудно. Это все равно что спросить: «Когда ты увидел это впервые, насколько сильно оно тебя поразило?» Или: «Что на тебя больше действует — произведения искусства или природа?» Я ведь считаю, что природа может оказывать огромное воздействие — прогулки по горам, например. Я часто обнаруживал, что в подобной обстановке гораздо легче и быстрее нахожу решение музыкальных задач. Но это очень индивидуально. И если бы необходимость заставила кого-то постоянно жить в густонаселенных городских кварталах, это не сказалось бы, я убежден, на богатстве его идей. Потому что творческий гений приспособится к любым обстоятельствам.

Что дал вам этот месяц, проведенный с нами? Что вы запомните о нас, уехав отсюда? Что вы думаете обо всех наших вопросах? Показались ли мы вам глупее, чем те студенты, которые и раньше задавали вам глупые вопросы?

Этот месяц я всегда буду помнить. Прежде всего потому, что я боялся. Хотя у меня нет комплекса неполноценности (я открыто в этом признаюсь), я все же боялся, что могу потерпеть полное фиаско, поскольку никогда раньше такого не делал. Удалось ли мне этого избежать — судить вам. То, что вы сейчас у меня спросили, следовало бы мне спросить у вас — ведь я был действующим лицом в большей степени, чем вы.

Как бы то ни было, ваши вопросы показались мне очень интересными. Вначале они были более формальными, типичными для наших дней и особенно для этой страны. Их характер был таков: «Вот передо мной эксперт. Я спрошу у него о каких-то проблемах в его области. Его ответы должны быть правильными, потому что он эксперт».

Поскольку совершенно ясно, что в таких условиях ответы будут восприниматься на веру, каковы бы они ни были, возникает искушение время от времени подшучивать, говоря какую-нибудь сознательную глупость. Я вам рассказывал, что Бузони жестоко дурачил своих поклонников, которые распространяли его абсурдные изречения как высшую мудрость, как откровения. Оказаться одураченным таким образом — хороший урок для тех, кто верит в экспертов, в «надежный путь к мудрости».

У меня нет таких наклонностей, как у Бузони. И, мало-помалу, подобные вопросы делались все более редкими.

Беседы с вами доставили мне очень большое удовольствие. Я уже благодарил вас за терпение, с которым вы меня слушали; надеюсь, вы запомните что-нибудь из рассказанного мной. Я буду счастлив, если мне удалось передать вам ощущение, что за всем тем, что я говорил в этих двенадцати лекциях, стоит одна главная идея, один принцип, одна вера и одна-единственная доктрина. Потому что, когда я беседовал с вами, я прежде всего хотел ободрить вас в вашем стремлении приблизиться к высшим ценностям и укрепить вашу веру в способность к собственному опыту и суждению. Удалось ли мне это?

**МУЗЫКА И ЛИНИЯ
НАИБОЛЬШЕГО СОПРОТИВЛЕНИЯ**





*Артур Шнабель со своими сыновьями Стефаном и Карлом-Ульрихом,
Нью-Йорк, 1938*

Глава 1

Музыка и слово

Я — музыкант, профессиональный музыкант. Деятельность музыканта в рамках европейской культуры сводится к сочинению и исполнению музыки, а также обучению тому, как ее читать, сочинять и исполнять. У музыканта, который сочиняет музыку, нет особой необходимости рассуждать о ней, но даже он не может обойтись без помощи слов. Он вынужден добавлять к музыке некоторое количество терминов, которые поясняют исполнителю, как интерпретировать музыкальный текст; например, «tempo» — темп (который после изобретения метронома может быть указан и цифрой), громкость, характер экспрессии. Короче говоря, все элементы исполнения, для которых музыкальная нотация неприменима, передаются с помощью слов. Для того чтобы исполнитель правильно его понял, композитор должен заимствовать слова из обычного языка, кроме тех случаев, когда он оставляет за собой монополию на исполнение, то есть только в расчете на «абсолютное соло».

Музыкант-исполнитель может выбирать среди множества музыкальных инструментов. На большинстве из них весь диапазон звуков, доступных для данного инструмента, он может воспроизвести только последовательно. На струнных возможно звучание нескольких тонов одновременно, на фортепиано — самом богатом инструменте — столько, сколько позволяют десять пальцев, на органе с его приспособлениями для удвоения звуков и педалями — еще больше.

Солист-исполнитель, под руками которого оживают все звуки музыкальной пьесы, имеет не больше оснований говорить о музыке, чем композитор. Слова интересуют исполнителя только тогда, когда он обращает внимание на словесные указания автора относительно интерпретации. При исполнении, в котором занято несколько артистов, роль слов возрастает. Например, в маленьких ансамблях, скажем до восьми человек, необходим обмен мнениями ради того,

чтобы достичь единодушия в трактовке, а также ради согласования средств и правильного распределения звучности.

Для исполнения музыки большими ансамблями — оркестрами, хорами или оперным коллективом — требуется музыкант, который руководил бы остальными, но сам при этом не участвовал в игре на инструментах. Этот человек, дирижер, есть нечто среднее между исполнителем и педагогом. Он не вполне исполнитель, так как его интерпретацию реализуют на своих инструментах другие, и он не совсем педагог, поскольку инструменталисты в солидных профессиональных коллективах не нуждаются ни в каких указаниях, кроме относящихся непосредственно к дирижерской концепции произведения. К тому же, в полную противоположность учителю музыки, чья задача — пробудить индивидуальную творческую активность, дирижер стремится ограничить свободные проявления индивидуальности артистов. Он вынужден это делать. Если множеству исполнителей — даже очень хороших и опытных — предоставить свободу следовать своим чувствам (особенно в произведении незнакомом им), это может привести к весьма неприятному хаосу. С другой стороны, часто случалось, что коллектив не слишком высокоодаренных и не очень опытных исполнителей, вдохновляемых и воодушевляемых выдающимся артистом, который требовал от них большего, чем они могли бы надеяться достичь в одиночку, создавал исполнение безупречное и захватывающее, близкое к совершенству.

Для оркестрантов, участников хора и, до некоторой степени, для исполнителей сольных партий в операх и ораториях нет иного выхода, как следовать указаниям дирижера. Даже исполнитель сольной партии инструментального концерта, который он знает вдоль и поперек, часто гораздо лучше дирижера, вынужден ограничивать свою свободу, хотя фактически ему принадлежит ведущая роль, в том числе и в трактовке. Хороший дирижер, во всяком случае, больше высвобождает, чем подавляет. Роль исполнительской «индивидуальности» обычно сильно переоценивается и должна контролироваться по крайней мере во всех коллективных исполнениях.

Известны попытки оркестрового исполнения без дирижера. Я присутствовал на концерте такой группы в Москве в 1925 году. (Было бы, конечно, весьма интересно и поучительно послушать их репетиции.) Участники, все опытные исполнители, сидели по ок-

ружности лицом друг к другу, словно за круглым столом. Первые звуки прозвучали весьма впечатляюще в техническом отношении, как триумф вышколенности. Но вскоре исполнение стало как бы «окостеневать», сделалось механическим, безжизненным, покатилося по прямой, ровной колее, исключаяющей непосредственность и свободу. И, кстати, среди них был один, кто «регулировал движение» — тайный дирижер, и была также система сигналов, указывающих «нюансы». Артистам все-таки приходилось в опасных местах предупредить друг друга. Детали исполнения, возможно, решались голосованием. Вся эта затея показалась мне искусственной, нехудожественной и бесцельной.

Настоящий, реальный дирижер, тот, кто играет только дирижерской палочкой в воздухе (хотя сейчас даже этот беззвучный инструмент приносится в жертву ради рук, пальцев или иных немых, но выразительных частей тела), появился на довольно поздней стадии развития музыкального исполнительства. Необходимость в нем возникла вследствие роста размеров оркестра. Дирижер появился тогда, когда старые способы добиваться временного и эмоционального единства исполнения оказались недостаточными. Кто-то должен указывать исполнителям, как им действовать, чтобы это приводило к хорошим результатам.

До того как перейти к музыкантам-педагогам, я должен особо остановиться на авторах и исполнителях вокальной музыки из-за их особой связи со словом — теснейшей, которой могут достичь музыканты. К сочинению вокальной музыки композитора могут побудить многие причины. Одной из важнейших является традиция, поскольку голос — самый древний музыкальный инструмент. К другим относятся такие свойства человеческого голоса, как чувственность, непосредственность, прямая эмоциональная выразительность — свойства, которые никакой другой инструмент не способен воспроизвести. Слова, если они выразительны, могут вдохновить музыкальное воображение. Они создают настроение или очерчивают образную сферу при сочинении музыки, а также облегчают исполнителям и слушателям ее постижение. Индивидуальные и общественные функции, частная и публичная жизнь, уединение и праздничные шествия — все нуждается в утешающем или оживляющем сопровождении свободно льющегося голоса или голосов, которые

всегда обеспечивают исключительно искренний и тесный контакт между людьми. Для вокальной музыки возможны бесчисленные варианты исполнения, поскольку каждый человек обладает своим собственным вокальным инструментом, привычкой его использования, а также и некоторым навыком для этого.

Голос, сложная часть человеческого организма, служит равным образом и для речи и для пения; некогда это могло быть одно и то же. Разграничительная линия была проведена тогда, когда звуки, теряя свое качество чистых тонов с определенной высотой и таким образом существенно измененные, были использованы для образования слов. Слова суть сочетания таких тонов. Чтобы эти сочетания были понятны, согласные, которые вообще лишены определенной звуковысотности и суть результат движений губ и языка, были вставлены между гласными, как удобные связки и необходимые вспомогательные звуки, — гениальное достижение человечества! Каждое из подобных сочетаний — это самостоятельная сущность или целостность, созданная для того, чтобы выражать идеи, поскольку предшествовавших средств коммуникации (например, чистых тонов) стало недостаточно. С этого момента, возможно, использование чистых тонов для целей общения стало уменьшаться. Сегодня чистые тона сохранились лишь в разного рода криках разносчиков, глашатаев и т.п., откуда они скоро будут вытеснены громкоговорителями, усилителями и сиренами.

После того, как возникли слова, организованные последовательности чистых тонов были ограничены своей специфической областью — пением. Так возникла музыкальная «материя», предпосылкой чего явилось, повторяю, соединение нескольких тонов в последовательность. Функция музыки не состоит в выражении каких-то рациональных потребностей. Дух человека уполномочил человеческий голос говорить на двух разных языках: один из них служит разуму и практической целенаправленной деятельности, другой — чувствам и трансцендентным стремлениям. Оба они непрерывно работают в человеческом сознании. Слова служат для высказываний, кому-либо адресованных. Здесь необходим собеседник, а монологи редки. Но музыкальные звуки рождаются и в одиночестве, и в узком кругу, и в большой компании. Много людей могут одновременно петь звуки разной высоты и разного ритмического рисунка, если только им за-

даны метр и основной тон, но слова, произносимые хором, чтобы остаться понятными, должны быть ритмически и тонально согласованы. В песне главное — это мелодия, а совсем не слова, речь же вовсе не должна быть музыкой. Пение и речь могут соответствовать друг другу; пропетые звуки одновременно являются частями слов.

Ни один из инструментов, сделанных человеком, не может произносить слов. (Я не хочу здесь касаться области электронных звуков.) Большинство вокальных произведений снабжено словами или, если хотите, приспособлено к ним. Автор такой музыки и любой ее исполнитель неизбежно связаны со словами и с тем, что за ними стоит, и к тому же гораздо теснее, чем их коллеги — инструменталисты. Но слова при этом играют совершенно иную роль, чем в разговорах о музыке. И вести такие разговоры певец имеет не больше оснований, чем другие музыканты.

После разделения выразительных средств голоса на язык музыкальных звуков и язык слов они сплелись в некое новое целое (хотя и могут существовать независимо). Это новое целое — особый язык, включающий в себя язык слов лишь частично, а язык музыки — целиком. Со своей рациональной, практической целенаправленностью язык слов должен был оказаться несостоятельным в выражении некоторых человеческих чувств, поэтических и мистических запросов человека. Чтобы компенсировать этот недостаток, он был вынужден вновь и вновь объединяться с музыкой, даже после блестящих попыток стать самодостаточным. (Кстати, существуют пьесы, называемые «песни без слов», значит, слова никоим образом не являются неотъемлемой частью песни. Такое название, конечно, — бессознательная дань традиции.) В музыке со словами единство между ними возможно, только если слова устремлены к возвышенному или по крайней мере экспрессивны. Это утверждение многим может показаться странным, если подумать о глупых, затасканных и вульгарных словах большинства популярных современных песен. Но даже и здесь используются слова из «окрестностей» поэзии. Серьезные современные музыканты — я бы назвал их «сюрреалистами» — решили, что они вправе нарушить этот старый обычай. Они использовали в качестве слов для своих песен сообщения о продаже скота, полицейские предписания и подобные «приземленные» тексты. Но эта снобистская шутка долго не протянула.

Проблема исполнения комментирующего текста или разговорной речи в операх и ораториях была разрешена, как вы знаете, путем введения речитатива, позже расширенного до так называемого *Sprechgesang**. В нем сохраняются ритм и модуляции речи, хотя и встроенные в определенный мелодический рисунок. И только здесь слова сохранили большую часть своих коммуникативных возможностей. Хорошо известно, что во всех других сочетаниях речи и музыки последняя доминирует и слова лишены своего суверенитета.

Как я уже говорил, использование музыки в качестве фона для различных жизненных ситуаций, вероятно, очень старый обычай. Типы музыки, написанной для различных целей, должны были явственно отличаться друг от друга в соответствии с требованиями обстоятельств. Молитва, колыбельная, военная песнь — каждая имела свой собственный музыкальный смысл. Если такой музыке приписать совершенно посторонние слова или вообще убрать их, ее музыкальное значение не пропадет и даже не ослабнет и не изменится. Например, можно петь *largo* о зайце или *presto* об улитке. Абсурдная ситуация, если подумать. Коль скоро музыка вам приятна, она такой и останется, какими бы ни были слова. Тем не менее, мы должны стремиться к духовному и физическому соответствию слов и музыки и требовать его, поскольку нарочитая бессмыслица есть бесполезное и оскорбительное трюкачество, даже если в нем присутствуют какие-то привлекательные моменты. Соответствие слов музыке есть, так сказать, этически оправданное требование: слова эти, взятые сами по себе, обладают своим собственным смыслом, при использовании же вместе с музыкой они обречены на относительную смысловую нейтральность.

Итак, смысл определяется музыкой; слушая музыку определенного типа, мы никогда не перепутаем ее с другой, даже если ей приписать неподходящие слова. Если в программе концерта значится торжественный и трагический похоронный марш и здесь же напечатаны строки мрачной поэмы, то разве вы поверите, что действи-

* «*Sprechgesang*» — «разговорное пение». Чаще всего этот термин ассоциируется с творчеством А. Шенберга, впервые применившего его в своем произведении «Лунный Пьеро».

тельно слушаете похоронный марш, если вдруг без предупреждения будет исполнена прямо противоположная по характеру музыка — скажем, галоп или жига? С другой стороны, если человек услышит созвучия, которые он привык слышать в сочетании с определенными словами, вспомнит ли он автоматически и эти слова? Вспоминает ли он их, когда насвистывает или напевает мотив? (Способность насвистывать до некоторой степени сходна со способностью петь. Странно, что нет названия для того инструмента, которым мы свистим. Одновременное звучание слов и свиста тоже нельзя считать невозможным, хотя я не думаю, что было много таких попыток. Некоторые свистуны способны даже свистеть на два голоса.)

Исполнители песен, по правде говоря, часто бывают склонны акцентировать какое-нибудь одно, очень выразительное слово, не обращая внимания на то, что с музыкальной точки зрения такой акцент неуместен. Звукосочетания могут казаться имитирующими или намекающими на что-то; они никогда не бывают по-настоящему, конкретно, описательными. Слушая рулады, вы можете ассоциировать их бог знает с чем. Преувеличенные подчеркивания певцом слов, нарушающие музыкальное развитие, должны зайти чрезвычайно далеко, прежде чем они смогут лишить музыку ее превосходства и отодвинуть ее на второй план. Если он в этом преуспеет, то слушатели, скорее всего, не будут довольны, и певца станут критиковать за актерство.

Плохая музыка, соединенная с достойным текстом, только продемонстрирует свой низкий уровень; прекрасная и глубокая музыка, соединенная с пустыми словами, все-таки передаст свою красоту. Музыка не подходит на роль служанки; она никогда не бывает на вторых ролях, разве что в аудитории с плохой способностью к музыкальному восприятию или в том случае, если зрение слушателя чем-то «занято», что можно наблюдать, например, в кино, где даже выдающиеся произведения звучат незначительно. Музыка, сопровождающая физическую деятельность, претерпевает ту же участь. Как таковая, музыка может быть воспринята только в состоянии физического покоя.

Слова сами по себе никогда непосредственно не вызывают эмоций, они не могут ослабить верховенство музыки, которая обращается к слуху, не затрагивая одновременно интеллект. Постепенное

осознание этого верховенства играло важную роль в окончательном установлении автономности музыки.

Глава 2

О музыкальной педагогике

Теперь, после длительного отступления, я возвращаюсь к педагогу-музыканту. Он вынужден значительно более широко пользоваться словами, чем композитор или исполнитель. Педагог нередко использует такие формы изложения, которые, как правило, употребляются лишь теми, кто о музыке только говорит, то есть людьми, чья деятельность вращается около музыки, кто старается извне проникнуть в нее, кто оценивает и дает отзывы о музыкальных событиях и музыкальной продукции в целом и в частности, но кто не принадлежит к создателям такой продукции. Последние же обязаны идти противоположным путем: изнутри вовне, от концепции к воплощению, от идеи к форме. Педагог резко отличается от иллюстраторов, классификаторов, толкователей и философов, ибо его предназначение состоит в том, чтобы все, чему он учит, постоянно претворялось в сочинение или исполнение музыки. Его дело — ввести своих учеников в этот творческий процесс, начиная с небольших полетов и завершая дальними путешествиями по музыкальному космосу; иначе говоря, начиная с техники и кончая тайной. Он должен представить ученику весь путь, от очевидных и простых, скромных устремлений, через возрастающие — даже пугающие — трудности к последней, высшей простоте, к другому берегу, который только виден, но, конечно, никогда не достигим.

Естественно, я не предлагаю никакому педагогу обучать музыке на всех ее ступенях и во всей полноте (которая все равно недостижима); не думаю, что *все* студенты способны усвоить *все*, что есть в музыке. Как и в других предметах, преподаватель высшей ступени обычно уже не тот, что первой. Даже если кто-то смог бы заниматься и тем и другим, в чем я сомневаюсь, это была бы неразумная трата сил. Не следует нанимать проводника по горам, чтобы учить ребенка ходить.

Я уже сказал, что преподаватель музыки вынужден разговаривать гораздо больше, чем композитор и исполнитель — ее непосредственные производители. Он должен обучать общепринятым правилам, которые проистекают из накопленного музыкального опыта прошлого. Педагог, не будучи ни историком, ни аналитиком, начинает с синтеза музыкальных знаний, накопленных к его времени. Программа его ограничена нормами и достижениями его эпохи. (Как эти нормы возникают — совершенно непонятно. Возможно, многие из них случайны.) Следует признать, что обычно лишь малая часть музыкальной литературы — как старой, так и современной — бывает включена в педагогический репертуар. Конечно, этот репертуар с каждым поколением, или даже чаще, меняется, но не намного. Инерция установленных правил огромна, и кто знает, бороться с ней или же ее приветствовать. Как и в других областях, традиционные правила в целом не следует осуждать на том основании, что некоторые из них устарели, а другие ошибочны.

Студент, обучающийся композиции, нуждается в сравнительно большой подготовке. Каждый композитор — я думаю, исключений нет, — начинал свои музыкальные занятия с обучения игре на инструменте, как и те, кому суждено было стать дирижером или педагогом. Студенты класса композиции должны ознакомиться с многочисленными и разнообразными способами организации материала на примерах произведений старых мастеров и более или менее важных нововведений последнего времени, которые всегда выбираются на основе современных предпочтений. Они (студенты) должны освоить применение различных инструментов — опять-таки на примерах; они должны доказать свое понимание предмета реальными опытами композиции, продвигаясь от простейших ко все более сложным образцам той или иной музыкальной формы.

Уже на ранних стадиях таких опытов можно заметить признаки оригинальности, различия в степени одаренности или особенности таланта. Даже при минимуме предоставленной свободы каждый учащийся будет решать очередные задачи не совсем так, как другие. Это доказывает, что музыка, за редкими и элементарными исключениями, не зафиксирована столь однозначно, как

таблица умножения. Понятия правоты и неправоты также неприменимы в музыке, которая не может быть измерена и не может быть судима ни по количественным критериям, ни по моральным нормам.

Способности, проявляемые начинающими, не дают гарантии будущего успеха. Неподатливый ребенок позже может далеко обогнать своих сверстников, которые вначале проявляли большие способности и смысленность. За исключением певцов, практически все музыканты, — как профессионалы, так и любители — начинали свою подготовку еще детьми. Певцы в этом отношении отличаются от остальных, так как их инструмент — голос — достигает необходимых качеств только в определенном возрасте. Другая причина этого — в том, что для пения как такового не нужен учитель, поскольку человек естественным образом поет уже тогда, когда он еще не в состоянии обучаться игре на каком-либо инструменте. Кстати, голос — это не совсем *музыкальный* дар. Он не может заменить творческие устремления или воображение... Различаются красивые и некрасивые голоса, и каков он у вас — зависит от физиологии. Кроме певцов, ни один музыкант-исполнитель не становится таковым просто в результате обладания инструментом. Вы или ваш отец можете купить любой рукотворный инструмент, но никто не может купить или «одолжить» голос.

Каждому студенту-музыканту следовало бы писать музыку, независимо от того, обладает ли он способностями и нравится ли ему это. К сожалению, в наши дни этого не требуют, хотя в прежние времена считали само собой разумеющимся. Сейчас студент — инструменталист или вокалист — в добавление к основному курсу получает некоторые случайные сведения из так называемой теории музыки, которые необходимы композиторам, но весьма мало помогают исполнителям. Они могли бы оказаться чрезвычайно полезны им, если бы студенты пробовали себя в композиции, или при условии, что эти теоретические знания были бы дополнены и закреплены копированием чужой музыки.

Студент исполнительского факультета нуждается в очень большом количестве не только теоретических знаний, но и практических занятий на инструменте. Он должен трудиться физически, чтобы извлечь звуки из своего инструмента. (Само собой разумеется,

что в этом певцы не составляют исключения, хотя есть и существенные различия.) С рукотворным инструментом, этим неодушевленным предметом, связаны разные благоприятные и неблагоприятные обстоятельства. Он труден, в частности, тем, что ведет себя так, как будто хочет «сотрудничать», не довольствуясь подчиненной ролью средства. Инструменты различаются даже тогда, когда они сделаны одним мастером или одной и той же машиной в один и тот же период времени, по единым правилам и из одинакового материала. Но и лучший, и худший из них «страдают» или «расцветают» в зависимости от обращения. И, как ни странно, результаты игры на инструментах разного качества могут оказаться не так уж сильно различающимися, если возможности хорошего инструмента используются не полностью, а плохого — максимально.

Будущий исполнитель должен совершать духовную работу, чтобы охватить законченный музыкальный эпизод, который он решил воплотить в звучании; понять его не просто как сочетание звуков, а как имеющее форму и структуру высказывание. Педагог должен вести ученика последовательно, опираясь на множество требований, должен направлять его инстинкт, «расковывать» его чувства и разум, не ограничивая его стремления к свободе. В конечном счете, он должен заботиться о том, чтобы устремления, сосредоточенность и усилия студента вылились в постоянно растущую, вдохновляющую и сознательную радость.

Крайне важно, особенно для студентов-исполнителей, знать, что слова, относящиеся к музыке, и почти все, что говорит учитель на уроках, — всего лишь средства. Только звуковое воплощение (то есть результат, для достижения которого они предназначены) должно быть в голове исполнителя при игре. Слова как таковые следует полностью забыть. Они возникают при осмыслении музыкальных форм и их мельчайших деталей и служат указаниями и советами для исполнителя. Описывающие и предписывающие слова, в сущности чуждые музыке, были введены для временных целей. Когда же мы переходим к самому выполнению этих указаний, советчик должен исчезнуть.

Для подобных инструкций используется очень небольшая часть словарного запаса, и, хотя большинство из этих немногих слов имеет несколько значений, музыкант всегда выберет то из них, которое

относится к музыке. Так или иначе, при сочинении и исполнении музыкальные идеи и намерения должны предшествовать возникновению самой музыки.

Композитор совершенно свободно может прерывать ход своих музыкальных идей, какова бы ни была причина для этого. Он может перейти от одной части пьесы, над которой он только что работал, к следующей или к любой другой по желанию. (Моцарт нередко сочинял одновременно разные произведения, работая то над одним, то над другим в произвольном порядке.) Сочинение пьесы, длящейся лишь несколько минут, может продолжаться целый год. Но всегда при этом каждому написанному пассажи предшествовала та или иная музыкальная идея.

Исполнитель же, начав играть, не должен прерывать ход музыки. Только при условии, что музыкальная идея предшествует исполнению, можно достичь всегда необходимой предельной сосредоточенности. Чем более четкой и ясной окажется исходная идея, тем устойчивее будет концентрация внимания. Изначальность музыкальной идеи — всегда единственно разумный подход, обусловленный спецификой музыки.

Музыка возникает, управляемая и контролируемая сразу и духовным и физическим слухом — как бы единым органом, объединяющим в себе композитора, дирижера, исполнителя, слушателя и критика. Их взаимопонимание достигается только на почве музыки. Каждый из партнеров вносит свой вклад — либо пояснительными словами, либо предлагая словесный образ, помогающий достичь желаемого результата. Однако такие слова и образы имеют исключительно музыкальный смысл. Дирижер может заорать: «*Pianissimo*, пожалуйста!», или прошептать в отчаянии: «Почему вы не играете *fortissimo*?» Получившие замечание исполнители понимают, чего он хочет. Если он холодно произнесет: «Нежно», или «весело», или «туманно», музыка должна быть нежной, веселой или туманной. Во время исполнения он должен добиться намеченных артикуляции и экспрессии ради того, чтобы музыкальная идея была передана с надлежащей энергией.

Есть еще одна причина, чтобы отказаться от использования любых слов как регуляторов исполнения, — а именно разная продолжительность слов и звуков. Например, педагог предупреждает вас:

«Не делайте акцент на счете “раз”». Если вы начнете вспоминать такую фразу еще перед этим сомнительным “раз”, то, дойдя до последнего слова, вы уже опоздаете. При этом предшествующие звуки окажутся вне вашего внимания и будут исполнены механически, а музыка пострадает от нечеткого исполнения данного эпизода.

«Сначала услышать, затем играть!» Этот совет звучит парадоксально, и все же таково естественное соотношение между представлением и воплощением. Он действительно оказался бы парадоксом, будучи адресован слушателю, которого ведут от воплощения к представлению. Адресованный же исполнителю, этот совет становится главным руководством. Подобно тому, как мы можем мыслить словами, произносить их и заставлять мыслить слушателя, мы можем мыслить и звуками. Но типы мышления на этих двух языках — речи и музыке — несопоставимы, и я всегда сомневаюсь, используя глагол «мыслить» применительно к музыке (хотя всю свою жизнь я не делал ничего другого, кроме как «мыслил» музыкой), поскольку он вызывает ассоциации с различными формами интеллектуальной деятельности, как-то: осознанием, целеполаганием, выработкой суждений.

Представление о звуке, об определенной организации звуков обязательно должно присутствовать в сознании композитора до того, как он нанесет его в виде нотных значков на бумагу. Окончательная материализация такого представления достигается в реальном звучании. Не всегда можно быть уверенным, что тот, кто играет, имеет в голове это представление перед исполнением. Как я уже говорил, он должен быть опытным инструменталистом, и в своих стараниях выполнить технические требования, предъявляемые инструментом, он легко может пренебречь творческой задачей до такой степени, что пропадет художественная сторона музыки, причем даже крайняя ловкость рук и непогрешимый аппарат не смогут ее заменить. Не слишком помогут и абсолютная точность, и строгое следование тексту, если нет связи с корнями музыки. Педагог должен настаивать на соблюдении естественной последовательности элементов исполнения. Он должен внушить студенту аксиому, что звуковая идея может быть действенной только однажды. Поэтому в каждом случае она должна возникать заново, и этот процесс никогда не должен становиться автоматическим.

Глава 3

Кто такой любитель и чем он отличается от профессионала и дилетанта

Понятие «музыкант» включает в себя не только профессионалов, но и любителей — композиторов и исполнителей. Преподавание же — почти исключительно занятие профессионалов. Разделение на профессионалов и любителей в прошлом основывалось не на степени одаренности, но на разнице в социальном положении. *Любитель* — порождение высших классов общества, нечто вроде интеллектуального спортсмена, если только спортивное мастерство можно отделить от соревнований и борьбы. Кстати, я совершенно не знаю, как правильно употреблять слово «спорт» в современном его понимании. Например, прогулки, плавание, занятия охотой, рыболовством, верховая езда, альпинизм, плавание под парусом и т.д. — это спорт? Всем этим можно заниматься и наслаждаться в одиночку, и некоторые из таких занятий не имеют другой цели, кроме как доставить удовольствие. Или же спорт всегда подразумевает противостояние, поединок между противниками, игру, оканчивающуюся победой или поражением? Принадлежат ли шахматы к спорту? Я не знаю. Но знаю, что в царстве музыки все усилия в идеале направлены на сотрудничество, на достижение единства. Никто из музыкантов не работает «против» другого музыканта. Любые старания устанавливать рекорды подобно тому, как это делается в спорте, по сути своей чужды музыкальной деятельности.

Приверженность к высокой культуре и участие в культурной жизни всегда были и обязанностью и развлечением высшего класса. В свое время его представители обладали необходимым досугом и имели достаточно сил и средств, чтобы обратиться к этой привлекательной, ценной и напряженной деятельности; к тому же участие в ней заметно повышало их престиж. От детей, воспитывавшихся в такой среде, всегда ожидалось, что они будут идти по стопам предшествовавших поколений; по крайней мере, им всегда были доступны художественные ценности.

Ребенок из высших классов, имея выдающиеся способности, мог получить более специальное и полное образование, чем обычно, а став взрослым и следуя традициям, он скорее мог посвятить себя

музыке, нежели каким-то другим своим склонностям, и при этом не всегда становиться профессиональным музыкантом. Дело в том, что музыканты-профессионалы, даже те из них, кто достиг известности, долгое время не имели сколько-нибудь достойного социального статуса. Поэтому любой представитель высшего класса, избравший музыку своей профессией, должен был обладать столь безусловной одаренностью, чтобы это оправдывало такой выбор в глазах его круга. (Под профессией в этом случае следует понимать не средство заработка, а дело жизни, которое служит удовлетворению не только самого музыканта, но и других людей, жаждущих общения с музыкой.)

Таким образом, *любитель* благодаря своему таланту, традициям и окружению, впервые сталкиваясь с музыкой, подходит к ней как к искусству, как к ценности высшей пробы. Я не придерживаюсь безоговорочно так называемой теории среды. Люди наделены музыкальным талантом (как и почти всеми другими) независимо от своего социального ранга. Я хочу только указать на то, что представители высшего класса, хотя и составляли весьма немногочисленную группу, в эпоху своего безусловного господства были основными потребителями и спонсорами искусства. Они признавали ценности, которые редко создавались ими самими, но всегда как бы для них; их собственная музыкальная активность, в том числе и как потребителей, являлась важной частью их поддержки музыки.

Не все они были *любителями*, но думаю, что в каждом поколении каждой семьи находился кто-то достаточно одаренный, чтобы продолжить славную традицию поддержки музыкальной культуры. Большинство *любителей* занималось исполнением музыки; достижения тех, кто сочинял, были весьма скромными, хотя некоторые успешные попытки и привели к результатам высокого уровня. Но важно, что в любом виде музыкальной деятельности результаты всегда соотносились с высокими стандартами музыкального искусства, культивируемыми в этих кругах, где даже музыка легких жанров отличалась от песен и танцев простых людей. Материал для этого благородного любительского «хобби», как мы легкомысленно называли бы это сейчас, был создан профессиональными музыкантами, в основном простого происхождения. Их окружение не способствовало эстетическим устремлениям; они стали профессионалами просто

потому, что имели явные способности, и в качестве таковых неизбежно оказывались на службе у богатых покровителей музыки.

С развитием музыки обязанности музыкантов становились все более и более разнообразными. В оркестре, особенно современном, используется ли он для развлечения или для исполнения шедевров, занято множество музыкантов, партии которых весьма неравнозначны по трудности. Для меня непостижимо, как может человек талантливый или просто влюбленный в музыку выбрать барабан в качестве средства выражения своего таланта и своих творческих порывов. К счастью, такие находятся, но трудно себе представить, чтобы это сделал *любитель*. И все же оркестры, состоящие полностью или частично из таких людей, нередки — особенно с тех пор, как буржуазия в попечении о музыке присоединилась к аристократии, впоследствии заменив ее, и музыка в результате вышла за пределы двора, замка и салона. Подобные любительские оркестры можно найти там, где по экономическим причинам профессиональные существовать не могут. Либо городок слишком мал, либо жителей, интересующихся музыкой, недостаточно, чтобы они могли позволить себе роскошь содержать оркестр. Хоры, кроме оперных, даже самые крупные, до сих пор состоят из *любителей*. Меценаты старого времени, имевшие свои собственные оркестры и разрешавшие бесплатное посещение их концертов, постепенно сошли со сцены. За то, чтобы слушать музыку, люди стали платить.

Сомнительно, чтобы каждый из исполнителей в больших профессиональных ансамблях знал в исполняемом произведении многое за пределами своей партии. Да и оперные певцы, как и актеры в театре, обычно плохо представляют себе сцены, в которых они не участвуют. Конечно, такое отношение неправильно, однако оно легко объяснимо: многие из музыкальных профессий содержат элементы ремесленного мастерства, которые могут быть исполнены тренированным, но средне одаренным и не слишком вдохновенным артистом. *Любителю* же никогда не бывает свойственно такое равнодушие. Его связь с музыкой определяется не только его способностями и опытом, но, главным образом, желанием максимально приблизиться к музыке как к целому. Он бескорыстен в своем стремлении к одинокому счастью, которое дается свободной и благоговеющей деятельностью. Он не связан требованием совершенства ис-

полнения и не обязан тратить свое драгоценное свободное время на техническую подготовку. Даже без нее он будет мало-помалу совершенствоваться просто благодаря усилиям добросовестного энтузиаста. Идеальным инструментом для любителя служит фортепиано, поскольку оно предоставляет в его распоряжение неисчерпаемое множество великих творений. У фортепиано есть еще и то преимущество, что большинство произведений, написанных для других инструментов, может быть переложено для него с потерей лишь специфики звучания этих инструментов — потерей не слишком важной по сравнению с получаемой выгодой. Оркестровые партитуры с целью сохранения полного музыкального текста могут быть переложены для четырехручного исполнения. Обычно же пианист не нуждается в партнерах, чтобы войти в контакт с музыкой.

В результате появления звуковоспроизводящей техники количество подобных *любителей* ужасающе сократилось. Я надеюсь, что фонограф и радио, которые остановили столь многих из них, сейчас начали привлекать к музыке новых поклонников. Детальная статистика этого процесса была бы поучительна, но до сих пор она недоступна. «Дезертиры», отказавшиеся от активных контактов с музыкой, придумали для своего поступка много оправданий. Они разочарованы результатами своих усилий; они не в состоянии воплотить свои замыслы; они знают, какие требования предъявляются при исполнении произведений, над которыми они работали, и слышали их сыгранными так, как им никогда не сыграть, и т.д. Эти объяснения не очень убедительны и являются отчасти самообманом. Любая пассивность в данной области несомненно хуже, чем активность. Последнюю ничем нельзя заменить. Близость, порождаемая слушанием пьесы, даже многократным, поверхностна по сравнению с результатом такого же проигрывания или хотя бы чтения ее. Способность читать ноты, как мы читаем слова, должна культивироваться каждым, кто любит музыку.

Как мне кажется, главной причиной отказа заниматься лишь из любви к искусству одним из благороднейших, плодотворнейших и приносящих глубочайшее удовлетворение занятий является тот роковой факт, что мы стали слишком ленивы и одновременно слишком отвлечены постоянными внешними соблазнами. Профессиональные музыканты, или по крайней мере лучшие из них, тоже ведь

могут быть разочарованы. Они тоже не могут воплотить свои идеи, не могут выполнить все требования, предъявляемые к исполнению произведений. А если им негде услышать исполнение лучшее, чем их собственное, они могут его себе представить.

Любители, повторяю, обычно «рекрутировались» из музыкально одаренных представителей высших классов, которые, как правило, обращались к музыке самого высокого уровня. Так, я не отношу к этой категории человека, который выучился брэнчать для собственного удовольствия на рояле или пиликать на скрипке, играть на губной гармонике, на аккордеоне или на мандолине и услаждать себя простенькими пьесками. Я также не подразумеваю под любителем просто халтурщика. Я даже не назову таковым человека, который не хочет большего, чем блестяще сыграть какую-нибудь ерунду. В лучшем случае он может оказаться талантливым «брэнчалой». С другой стороны, профессиональный музыкант по определению всегда остается таковым, независимо от своего репертуара и уровня исполнения. Все это относится и к композиторам. Отсюда следует, что *любитель*, как я его понимаю, всегда будет выше такого профессионала, который не производит и не старается производить то, что можно расценивать как искусство. Не каждый профессиональный музыкант — художник.

До сих пор я редко употреблял термин «искусство», и это было неслучайно. Я оставляю его для моих последующих рассуждений.

Глава 4

Литература о музыке

Прежде чем продолжать, я хочу несколько слов сказать о себе. Вот уже 50 лет, как я являюсь музыкантом-профессионалом. Мое призвание определилось, когда мне было семь лет. Все началось с игры на фортепиано и сочинения музыки. Когда мне исполнилось двенадцать, к этому добавилось и преподавание, которым я с тех пор постоянно занимаюсь. Несколько лет назад я также отредактировал ряд классических произведений. За все эти 50 лет я никогда не писал и не читал лекций о музыке — кроме одного случая в

1933 году, когда по особому поводу я написал и произнес нечто вроде весьма пространной «декларации любви» к музыке. Я говорю вам об этом, чтобы подчеркнуть: я действую сейчас как человек со стороны, но не как *любитель*, поскольку последний не выступает публично.

Это не извинение и не просьба о снисхождении, и я говорю это не из скромности. Мои усилия как музыканта направлены на исполнение, сочинение и преподавание музыки. Путешествующий концертант вынужден довольно много бездельничать. Большую часть своего времени — особенно если он выступает повсюду, где только есть спрос на музыкальные концерты, — он проводит на пароходах, в поездах, в самолетах. В промежутках между путешествиями он должен тщательно готовиться (и физически и психически) к выступлениям, с которыми всегда связана большая ответственность. Кроме того, он должен заботиться о своей популярности, должен соответствовать требованиям общества, слушать коллег и давать им советы и т.д. Те недели или месяцы, в течение которых он не поднимается на сцену, частично уходят на подготовку к концертному сезону. Продолжительность необходимого для этого времени полностью зависит от типа исполнителя и от объема его репертуара. Я знал музыкантов, которые были в состоянии в один и тот же день продолжить работу над своим сочинением, дать концерт и еще урок, и так почти каждый день в течение всего года. Поразительно, но при этом они еще находили время писать и говорить о музыке и к тому же участвовать во всех мероприятиях, устраиваемых в их честь.

Лично я не принадлежу к таким разносторонним «муравьям», поведение которых никоим образом не является нормой. Поскольку мои публичные выступления требовали первоочередного внимания (таковы были желания устроителей моей карьеры), у меня оставалось, как вы можете себе представить, не слишком много времени для сочинительства — которое я любил больше всего — и для преподавания, которое я тоже очень любил. Я не уверен, что музыке полезны различные статьи, книги и лекции о ней, и не очень приспособлен для такой деятельности, как и не очень увлечен ею. Но даже будь это не так, после выполнения всей первоочередной работы у меня оставалось бы слишком мало времени для того, чтобы трудиться на литературном поприще с надлежащей серьезностью. Я

отношусь к нему слишком ответственно, и легкий подход для меня невозможен.

Те немногочисленные книги, которые я был в состоянии читать в короткие вакации или в другие моменты, в основном, как вы понимаете, не касались музыки. Поэтому мои знания дат, теорий, систем и мое знакомство с частной жизнью великих музыкантов весьма отрывочны. Моя область — это чистая музыка, а не научно-исследовательская, не теоретическая работа. Деятельность в собственно музыкальной сфере, хотя она должным образом и упорядочена, не нуждается в ученых и не создает таковых. То, что я могу сказать о музыке, есть исключительно результат чистого музыкального опыта, приобретенного музыкальной практикой, музыкальными переживаниями. Этот момент важно подчеркнуть, так как иначе кто-нибудь может упрекнуть меня в том, что я считаю себя, или хочу стать, профессиональным лектором. Хотя такая претензия мне абсолютно чужда и я обычно с радостью удерживал себя в границах собственно музыки, сейчас я охотно пользуюсь возможностью поделиться в свободной форме некоторыми своими представлениями о музыке и о том, что ее окружает.

Возвращаясь к своему главному предмету, скажу, что многие музыканты заняты производством и воспроизведением такой музыки, которая не принадлежит к искусству. Подобное «добро» (скорее даже «зло») может быть сочинено и исполнено как скверно, так и блестяще, или любым промежуточным образом. Но я убежден, что каждый музыкант — не только мастер, но и слабейший исполнитель самой убогой музыки — должен иметь музыкальный талант.

Был ли когда-нибудь исследован, поддается ли изучению вопрос о том, возможен ли такой же механический или случайный выбор музыкальной профессии, каким он, по моему представлению, может быть в случае других специальностей, не требующих какого-то особого дара или умения? Выбирают ли музыку просто как «работу», наподобие других «работ»? Сомневаюсь. Несмотря на то, что многие музыканты разных специальностей, решив стать профессионалами, ведут себя так, словно музыка для них только источник средств к существованию, я не уверен, что это решение, принятое ими или за них, опирается, как правило, на простой расчет или бывает случайным. Я думаю, что сама музыка призывает к себе всех

музыкантов (любителей так же, как профессионалов), всех пишущих о музыке и всех друзей музыки. Музыкальный дар и означает то, что призыв этот услышан. Я, признаюсь, в сомнении: куда же отнести того «бренчалу», которому я отказал в звании любителя? Может быть, он тоже одарен и тоже призван? Необходимо договориться относительно того уровня качества, ниже которого нельзя опускаться в нашей строго ранжированной цивилизации.

Имеют ли те люди, которые торгуют музыкой и музыкантами и извлекают из этого прибыль, внутреннюю связь с музыкой или они только делают свой бизнес, как с любым другим предметом торговли? Трудно на это ответить определенно. Возможно, существуют оба типа.

До недавнего времени почти все профессиональные музыканты (кроме выполнявших самые примитивные функции) занимались всеми тремя видами деятельности: сочинением, исполнением и преподаванием. К сожалению, с ростом количества музыкальных произведений, расширением общественной музыкальной жизни и возрастанием требований к исполнению, вероятно, и возникло разделение на композиторов и исполнителей. Некоторые музыканты прошлого писали не только музыку, но и о ней. Самые великие не делали этого до XIX века. Кстати, до этого времени музыка имела как бы «местное хождение». Ее поддерживали церковь и двор, но не безымянная публика. В протестантских церквях прихожане принимали участие в хоровом пении, но, думаю, лишь немногие из них шли в музыку дальше этого.

Обзоры, руководства, учебники и словари, посвященные быстро растущему в объеме и усложняющемуся музыкальному материалу, появлялись один за другим; как правило, их готовили музыканты более приспособленные к анализу, чем к творчеству. Однако в XIX веке музыкальные гении также участвовали в публичном обсуждении музыки, ее сущности и ее форм. Шуман, Вебер, Берлиоз, Мендельсон, Вагнер и Лист писали о музыке, и многое из написанного ими интересно и ценно до сих пор. Среди этой литературы нет ни школьно-педагогических, ни чисто исследовательских, дидактических или теоретических работ. Авторы описывали — в очень дружелюбном тоне — произведения и концертные исполнения; они пропагандировали преданность идеалам и ставили проблемы; они спо-

собствовали организации широкого музыкального образования и распространению музыки путем практических, хотя и не коммерческих, советов. Берлиоз написал непревзойденный трактат по инструментовке, очень человечный и трогательный том мемуаров и другие работы. Пожалуй, только Вагнер писал полемично и в защиту самого себя.

Число учебников и пьес, предназначенных для развития мастерства, необходимого при исполнении шедевров, возросло неимоверно. То же происходило и с литературой, предназначенной для демонстрации виртуозности. Учебный музыкальный материал создавался скромными, но замечательными талантами; большая его часть все еще используется, и вполне заслуженно. Примерно в это же время музыканты начали собирать и сравнивать все известные версии произведений их великих предшественников, что стоило подчас немалого труда. Возникли специальные музыковедческие институты, оказавшиеся очень полезными для таких изысканий.

Во второй половине XIX века наблюдается примечательное затишье литературной активности музыкантов; великие творцы хранят молчание, возможно потому, что появились специалисты, посвятившие себя этой области знаний. Эти специалисты (не музыканты, если вы примете мое разграничение) были теми, кто изучал и освещал неисследованные дебри музыкального творчества и музыкальной жизни. (Кстати, кафедры музыковедения и лекции по музыке являются последним добавлением ко всем традиционным формам музыкального образования.) В наше время композиторы, особенно самые выдающиеся представители так называемой новой музыки, вновь участвуют в литературном осмыслении музыкальных проблем. Можно провести параллель с первой половиной XIX века, изобиловавшего музыкальными открытиями. Однако, в отличие от своих коллег того времени, наши современники не отказывают себе в удовольствии теоретизировать. (Возможно, современные инновации оказались, как они это утверждают, наиболее кардинальными и фундаментальными из всех, которые когда-либо возникали.) Большинство их книг и публичных бесед о музыке — довольно догматичное обоснование своих собственных технических приемов. Это наблюдается впервые, так как ранее изобретатели новых технических средств композиции обычно не публиковали выведенных из них теорий.

Глава 5

О музыкальной критике

Теперь настала пора обратить наше внимание на профессионалов, вносящих свой вклад в музыку только посредством слов. *Любителю* нет места в этой группе. Из ее представителей ближе всего к музыкантам стоит музыкальный редактор — человек, который изобретает способы решения технических проблем, улучшает музыкальную продукцию в целом и в частностях; тот, кто собирает, сопоставляет, сравнивает наиболее интересные для музыкантов указания, отбрасывая огромное количество невразумительных и фантастических спекуляций, процветающих в этой области; человек, проверяющий, редактирующий и комментирующий музыкальные сочинения. Деятельность такого типа сосредоточена в основном в руках тех людей, которые так или иначе активно занимаются музыкой.

Между ними и теми, кто пишет отчеты об огромном мире музыки, о ее возникновении, ее путях и влиянии, стоит критик. В наши дни под музыкальным критиком почти автоматически подразумевают журналиста, хотя критику как раз и губит ее использование в журналистике. Первоначально критика означала изложение, анализ и классификацию идей — новых идей, которые следуют из старых или опровергают их. Ее единственной целью было изучение различных способов достижения знания и решения проблем. Это делалось наиболее образованными людьми для таких же, как они сами; конечно, между различными их группами происходила полемика. До введения обязательного образования каждый, кто умел читать и писать, считался образованным. Сегодня, когда это умеют все, надо сперва узнать, что именно человек читает, прежде чем отнести его ко все еще немногочисленному меньшинству действительно образованных, культурных и ученых людей.

Не мне рассказывать вам, как социальное развитие привело к возникновению ежедневных газет. Сам термин «журналистика» подчас оказывается неверным. Лучше заменить его «моменталистикой», поскольку в больших городах свежие газеты выходят на протяжении всего дня с очень небольшими интервалами. И, говоря по правде, значительная часть того, что преподносится в качестве новостей, в прежние времена едва ли расценивалась бы как таковые.

Сегодняшние музыкальные критики, пишущие для газет, выполняют вполне определенную функцию постоянного информирования читателей о качестве произведений и исполнений, предлагающихся вниманию публики. Их критика не предназначена для того, чтобы служить указанием музыканту, о котором они пишут, или чтобы быть им хотя бы прочитанной; правда, из этих репортажей музыканты нередко могут что-нибудь узнать о концертной жизни. Если бы критика оказывала влияние не только на публику, но и на музыкантов, это могло бы усилить ее роль в музыкальном «производстве».

Критические замечания о музыке, привлекающие внимание и стимулирующие раздумья музыкантов, исходят не только от критиков. Наивные высказывания неспециалиста тоже могут оказаться достаточно меткими, чтобы повлиять на те или иные представления музыканта. Таким образом, они невольно могут приобрести определенное значение для музыки. Но от критиков не ожидают наивности; их связь с музыкой и влияние на нее не определяются тем обстоятельством, что музыканты иногда могут почерпнуть что-то полезное для себя из музыкальных обзоров. Большинство критиков — это профессиональные музыканты, преимущественно педагоги, связанные с музыкой вполне законным образом. Но в крупнейших городах, где происходит множество концертов, нуждающихся в освещении, критик не в состоянии выполнять обязанности профессионального музыканта. У него едва найдется столько же времени, сколько у *любителя*, и, вероятно, гораздо меньше энтузиазма. Критик кормится на музыке, в то время как *любитель* жаждет ее. Общим для них являются только глубокая эрудиция и ориентация на высокие образцы.

Как правило, в концертах исполняется только та музыка, которая может считаться искусством (хотя это правило становится опасно размытым), и рецензируются только концерты и оперные представления — малая часть музыки, затопляющей наши беззащитные уши. С недавних пор сюда включены и грамзаписи, независимо от их музыкального уровня. Быть обязанным в течение многих месяцев в году день за днем слушать публичные концерты и притом писать о каждом из них — незавидная доля. Одни и те же произведения и исполнители появляются в разных концертах. По крайней мере две трети всех интерпретаций не выходят за рамки среднего уровня,

если мерить по высшим стандартам. Что касается самой музыки, то классические произведения прошлого (отобранные величайшим критиком — временем) более не предмет для дебатов. Большой процент современных сочинений, не прошедших испытания временем, немедленно обнаруживает свою слабость, как это и было всегда. Но, в конце концов, никто не обязан быть гением.

Критик — всегда идеалист, и у того среди них, кто следует художественным идеалам в музыке, работа журналиста вызывает чувство дискомфорта. Оно может привести к внутреннему конфликту, ибо для газеты характерно безразличие к качеству. Хорошее, среднее, плохое совершенно механически перемешаны в каждом выпуске. Любовь к искусству и бизнес — не близкие приятели. Тем не менее, учитывая немногочисленность читателей, интересующихся вопросами искусства, место последним отводится весьма щедро. Я обнаружил, что так поступают многие газеты, и делают это постоянно. Даже само заполнение такого объема представляет определенную трудность. Публичные музыкальные события могут быть и великими, и смешными, могут быть проявлением высшего мастерства и полной профессиональной непригодности. Например, после редкого счастья глубокого художественного переживания никому не захочется бросаться к машинке и переключивать свои возвышенные чувства в слова. Но даже и выполнив по необходимости такую работу, никто не захочет наутро увидеть свой текст, написанный под воздействием глубоких эмоций и сосредоточенности, в окружении колонок с пустячной болтовней. Каждый добросовестный критик хотел бы вновь и вновь возвращаться к событию, потрясшему его, чтобы высказать о нем новые суждения; но недостаток места не позволит ему этого. С другой стороны, ни один критик не станет, даже оказавшись свидетелем очевидного фиаско, заходить в своих нападках на несчастного виновника (который ведь сделал все что мог) дальше ехидных вопросов; но и в этом случае все свободное место должно быть заполнено.

Я упомянул крайние случаи; большинство концертов окажутся примерно среднего уровня и будут похожи друг на друга. Недостаток живости, красноречия и гибкости в исполнении приводит к банальным результатам независимо от наводящих тоску консерваторских стандартов. Подумать только, что критик должен оценивать

каждого бойца музыкальной армии — от рядового до маршала, от светляков до звезд; благословенных, просто удовлетворительных и неумех — одного за другим, всегда заполняя *один и тот же объем!* Такая деятельность, по крайней мере во многих случаях, должна являться самопожертвованием. К тому же существует необходимость присутствовать на концертах, невзирая на усталость, депрессию или даже случайное, но вполне понятное отвращение. Немудрено, что многие критики после десятилетий такой работы приходят к весьма странному представлению о музыке. Их устремления направлены на музыку, на основы, принципы, идеи и идеалы, на вечные сущности, надличные и всемирные, — на практике же они имеют дело с музыкантами, кумирами, конкретными личностями; со случайными и поверхностными чертами; с незначительными и техническими деталями, манерой поведения исполнителя, аплодисментами и другими пустяками. И они должны писать языком, доступным для тех, кто лишь бегло просмотрит газетную страницу.

Даже все многообразие концертной жизни, равно как и ее полное описание, не способны выразить целостную сущность музыки. Она остается неисчерпаемой. Более того, эта сущность может оказаться даже затемненной, если музыка будет представлена в таком изобилии, как в концертных сезонах современного столичного города.

Кроме опасности пресытиться или стать циничным существует — для ведущих критиков — искушение потерять скромность. Допустим, критику надоела Героическая симфония и он не скрывает этого. Но при этом критик забывает, что в то время как у него была возможность и даже обязанность прослушать симфонию десятки раз, другие слышали ее редко; забывает, что каждый год в концертных залах появляется много новых слушателей; забывает, что существуют произведения, всегда остающиеся лучше любого их исполнения, которые музыканты никогда не перестанут использовать как пробный камень для своего мастерства. Короче говоря, критик может забыть, что ни музыканты, ни публика не занимают того положения, какое занимает он, посредник между ними, человек, обладающий врожденными или приобретенными пристрастиями.

Я уже касался пристрастий. Они могут иногда выражаться в пропаганде сложного и изысканного, иногда — простого и общедоступ-

ного. Например, после достижения некоторого насыщения критики склонны осуждать возвышенные побуждения как интеллектуальную претенциозность. Возможно ли наслаждение без оговорок, свободное восприятие, открытость для счастья, если заранее известно, что после того, как вы напьетесь из источника, его будут обсуждать, восхваляя или критикуя, с тем чтобы это послужило подсказкой для остальных? Дай Бог, чтобы критикам было легче преодолевать подобные трудности, чем я это себе представляю.

Профессия критика, очевидно, столь же трудна и утомительна, сколь и профессия музыканта или педагога. В любой деятельности, требующей нерядовых способностей, только немногие могут превысить средний уровень, и немногие, осмелюсь сказать, добьются этого в будущем. Большинство остается ниже. Ясно, что удовлетворить всем требованиям невозможно. Обвинять в этом можно лишь саму природу. Достижения немногих выдающихся создают стандарт, по которому меряют успехи всех остальных. Средний уровень на самом деле — чрезвычайно высокий уровень. Крайности рекламы и газетных заголовков исказили это понятие до такой степени, что оно превратилось в обидный осуждающий термин, и хотя я несколько раз употреблял его, я никогда не делал это в отрицательном смысле.

Великие критики встречаются так же редко, как великие музыканты или представители других профессий. Однако не быть великим для критика означает нечто иное, чем для музыканта-исполнителя, который всегда может быть подвергнут публичному обсуждению. Слепое преклонение перед печатным словом придает почти каждому журналисту вес и престиж, которых, по существу, заслуживают лишь лучшие. Власть, автоматически приобретаемая журналистами, и естественная защита от публичных возражений (поскольку дискуссии в художественной критике не приняты) порождают двойную несправедливость. Читатели газет в общем считают критика всезнающим; те же, кого он критикует, могут защитить себя лишь частным образом. Это не вина критика. Коль скоро он берется за такое дело, то обязан и должен быть готов к тому, чтобы критиковать все и вся. Но если мы верим во всеведение критика только потому, что он все критикует, иначе говоря, делает свою работу, то мы поступаем очень глупо. Ни один человек не может быть музыкаль-

ной энциклопедией; любой из нас ограничен, и все, что выходит за рамки голых фактов, неизбежно несет отпечаток личности.

Все это — трюизмы, но их вновь и вновь забывают, обходят или неправильно понимают. Тот факт, что несовершенство — неизбежная судьба каждого человека, не означает, конечно, что все люди несовершенны в одинаковой степени и одинаковым образом.

Пресса, посвященная искусству, предназначена для информирования непрофессионалов. Информация, несомненно, дается, но в разных изданиях она нередко противоречива. Обыватель, который читает и утреннюю и вечернюю газету и в обеих знакомится с рецензиями на концерты, подчас узнает лишь ту банальную истину, что даже в век стандартизации вкусы не достигли единства. Тому же, кто читает одну-единственную газету, может не повезти с критиком, если этот критик окажется отнюдь не светилом в своей профессии.

Итак, в чем же важность и значение газетной критики? Последовательный обзор рецензий, опубликованных за пару десятилетий, возможно, очень хорошо отразил бы положение дел в музыке за это время. Критики могут быть справедливыми или ошибаться, один и тот же человек может иногда быть прав, а иногда нет. История музыки знает множество удивительных примеров как славы, завоеванной невзирая на враждебность и презрение критиков, так и крушений, пережитых несмотря на горячую поддержку.

Нередко временным результатом музыкальной журналистики является то, что дебютант сразу оказывается «героем» благодаря похвалам, возносящим его до небес. Часто случается, что критики, пораженные вначале какими-то яркими качествами новой фигуры, возникшей на музыкальном горизонте, постепенно — поскольку слишком быстро они не могут отказаться от своего мнения — остывают и впоследствии разочаровываются в том, кого раньше они увенчивали лаврами. ореол устойчив и привлекает льстецов. Неосторожно превознесенный артист на время остается героем, а герой, естественно, вызывает только благоприятные оценки и никогда — враждебные. Критические голоса звучат в таком случае, как правило, впустую, поскольку никто из музыкантов никогда не включает их в свои рекламные материалы. Случается также, что никакие похвалы в мире не способны прославить музыканта, если то, что он преподносит, слишком специфично, чтобы нравиться широкой пуб-

лике; славы же без такой публики не бывает. Иногда, впрочем, силам более могущественным, чем пресса, — традициям, инерции, дамским комитетам, менеджерам — удается удержаться на вершине и такого музыканта, которому пресса отказывает в этой позиции.

Большая часть из сказанного мною о порождении критикой «героев» не относится к малым городам, особенно если речь идет о гастролерах, поскольку их репутация зависит только от столичной прессы. Это отчасти объясняет, почему каждый музыкант, мечтающий о публичной карьере, считает, что нельзя обойтись без столичной «пробы».

Есть нечто трагикомическое в том, что публичное исполнение сохраняет дух школьных экзаменов, даже если речь идет о признанных шедеврах и зрелых мастерах. Подсчитаем, сколько усилий было потрачено человечеством, чтобы достичь такой вершины, как *Missa Solemnis* Бетховена, и какой труд многих поколений понадобился, чтобы создать ее хорошее исполнение. Противопоставим теперь все это цене двух десятков уничтожающих строк, написанных по поводу концерта каким-нибудь молодым человеком или девушкой, — результат действительно может привести нас в транс. И все же Бетховен не будет низвергнут, а его судьи не будут дисквалифицированы.

Дамоклов меч в виде газетной заметки, висящий над каждым публичным исполнением, вовсе не побуждает исполнителя сделать все, что в его силах. Чтобы исключить возможное непонимание, добавлю: композитор и исполнитель прилагают максимальные усилия не для того, чтобы удовлетворить аудиторию и получить хорошие отзывы, но потому, что музыка сама призывает и ведет их к этому.

Итак, обзоры в прессе о публичных исполнениях музыки имеют целью информировать аудиторию, но далеко не все их читают. Эти обзоры не предназначены для указаний музыкантам. Некоторым читателям может не понравиться то, что им настойчиво рекомендуют, потому что они выше таких рекомендаций или, наоборот, не доросли до них. Я вновь спрашиваю: как это сказывается на музыке? Приносит ли это пользу, вред или ни то ни другое? Если польза присутствует хотя бы изредка, то существование института критики оправдано. В нем, очевидно, существует необходимость, ибо так устроены общественная жизнь, организация концертов и руководство всей музыкальной деятельностью.

Вновь повторю: критик — музыкант и идеалист. Он вовсе не хочет кому-то повредить. Он вынужден приспосабливать свою деятельность к неподходящим условиям. Лучший среди критиков неизбежно столкнется с мучительной дилеммой, а именно: то, что для него, способного и образованного, опирающегося в своих оценках на идеалы и понимание задачи, является неприемлемым, — для широкой аудитории оказывается вполне хорошим, раскрывающим ей прекрасную сущность музыки. Что же он должен написать в таком случае? Он не может заявить, что это достаточно хорошо для них, но не для него. В конце концов решение дилеммы может быть найдено в том, чтобы в интересах музыки хорошее объявить лучшим. Это — уступка странному требованию, чтобы публика всегда получала все «самое лучшее», хотя весьма сомнительно, что, кроме очень немногих, это «лучшее» может быть ею воспринято.

Шкала ценностей искусства у каждого своя. Никакая власть, никакой диктатор не способны изменить этот естественный закон. Несмотря на сильную склонность к нигилизму, охватившую сегодня интеллигенцию, разнообразие реакций на художественные ценности, а следовательно, и различие мнений о них не привели все же к отрицанию этих ценностей. Я думаю, что причина кроется в естественной склонности человека ставить то, что он сильно любит, выше того, что он любит меньше. Естественно предположить, что каждый нормальный человек имеет свои предпочтения. Их разнообразие, коль скоро оно ничем не ограничено, должно, конечно, привести к хаосу. По правде говоря, очень многие люди, если им не нравится какая-нибудь музыкальная пьеса, признаются, что они «не понимают» ее. Что это признание в действительности означает — для музыканта не вполне ясно. По крайней мере, у него есть свои сомнения на этот счет.

Чтобы уменьшить неразбериху в этом вопросе, с древних времен делались попытки определить критерии, по которым можно было бы установить абсолютно надежную иерархию художественных ценностей. Для музыки как для самого молодого из искусств такие попытки начались не очень давно; занятие это оказалось столь привлекательным, что все больше и больше людей стали заниматься этой проблемой. Их вклад в музыку был исключительно словесным. Важность их работы можно увидеть в тщательном исследова-

нии и научной интерпретации процесса постепенного очищения музыки от всего внемузыкального и становления ее как независимо-го, обширного комплекса, бесценной и неотъемлемой части самых возвышенных, истинно духовных ресурсов нашей цивилизации.

«Чистые» музыканты редко занимаются такой деятельностью — она требует научных способностей и неизбежно отнимает много времени. Я говорил уже, что музыковед, обладающий качествами историка, эстетика, аналитика и социолога, может выбрать музыку объектом своих исследований потому, что он ее любит. Возможно, он учился музыке в детстве и в какой-то форме занимается ею. Систематическое изучение всех сторон музыки — это подготовительная стадия исследований; огромное количество различной информации, обычно известное музыковеду, постоянно поражает музыкантов-практиков, заставляя их почти стыдиться ограниченности своих знаний. Но быть как бы живым телом музыки и одновременно уметь «разъять ее как труп» — слишком большое притязание.

Все исследования и рассуждения музыковедов не привели все же к созданию объективных оценок и к построению непротиворечивой теории. Их труды могут даже увеличить путаницу, порождаемую различным действием музыки на различных людей; слушатели могут теперь читать книги о музыке, в которых предлагаются разнообразные решения этой неразрешимой проблемы — как измерить количественно то, что может быть воспринято и оценено только как личное впечатление. Наиболее разумные, глубокие и оригинальные из таких книг слишком сложны и потому широко не известны. С другой стороны, существует большая потребность в популярных, недлинных, ярких и драматических биографиях великих или модных музыкантов, а также в книгах о музыке, подобных туристическим путеводителям. Кроме того, есть потребность и в таких рассказах или материалах, которые более или менее сознательно угождали бы дешевым вкусам. Такие издания обычно маскируются борьбой за идеалы.

Вся эта литература, однако, уводит от существа дела, от истинной сути музыки. Аннотации к программам тоже бывают сомнительного качества. Журналы и другая периодика, кроме той, что посвящена серьезному обсуждению музыкальных проблем, обычно представляют собой рекламу, разбавленную заметками и сплетнями,

которые ничего не дают для музыки и, вероятно, еще меньше для музыкантов. В такой периодике присутствуют обзоры и критика, но всего лишь для заполнения места, и их нельзя рассматривать как настоящую критику искусства, поскольку последняя подразумевает нечто совсем другое.

Лекции о музыке могут быть подразделены практически так же, как и литература о ней: они посвящены либо теоретическим исследованиям музыки, либо ее практическому использованию. С XVIII века существуют музыкальные энциклопедии; по мере необходимости они дополняются. Некоторые из них созданы добросовестными учеными и служат незаменимым справочным пособием для культурных людей; некоторые — лишь небрежные подражания хорошим образцам и являются только помехой.

Так в чем же эта истинная суть музыки? Может быть, она просто в самой музыке? Может быть, это — дух, рождающий музыку, посылающий в человеческое сознание звуковые образы, призывающий к воплощению их в безграничном множестве бестелесных структур, называемых композициями, которые для того, чтобы достичь своего назначения и конечного бытия, должны быть трансформированы в живое звучание — исполнение? Или, может быть, конечное предназначение музыки достигается только тогда, когда реальные звуки, будучи восприняты слушателем и пройдя через его сознание, возвращаются к своей таинственной первопричине — божественной реальности? Ясно одно: нам, людям, дан дивный дар, чистый источник счастья, которое мы испытываем, творчески выражая себя в музыке или переживая чужое исполнение.

Глава 6

Виртуозы и программы

Программы сольных концертов в нашей практике обычно представляют собой смесь различных произведений очень неравных достоинств. Такие программы составляют наподобие плана экскурсий для иностранных туристов в Париже: вначале — собор, под конец — ночной клуб; другими словами, «от высокого к низко»

му». Естественное же направление идеальных устремлений — «от высшего к высшему». Программы камерных ансамблей и оркестров, как правило, не столь пестры; они лучше сбалансированы, более однородны, и ценность их выше, чем популярных программ, составленных по принципу «модно, полезно, приятно». Но даже сегодняшние оркестры (после того, как дирижеры вслед за певцами и инструменталистами стали концертными примадоннами) проявляют подозрительную склонность к программам, имеющим характер по-пурри. Герои сольных концертов почти без исключений позволяют себе именно этот стиль. Виртуозы, «звезды» (вообще-то парадоксальное название для тех, кто производит главным образом фейерверки) чувствуют себя непринужденно и в высшей и в низшей областях, и в обеих искренни. Но искренность и серьезность, хотя их и следует предполагать в каждом артисте, сами по себе еще не творческие качества. Их присутствие само собой разумеется, но они не тождественны таланту.

Термин «виртуоз» сегодня употребляется неверно. Первоначально, как это видно из его этимологии*, он имел другой смысл, чем сейчас. Он относился к предмету, а не к трактовке. *Что*, а не *как* определяло использование этого термина. *Что* принадлежало обязательно к высшей области. Современное понимание ошибочно; оно подразумевает (или, по крайней мере, допускает) некую дискриминацию в пользу тех, кто приспосабливает музыку к своим собственным, пусть и высокопрофессиональным, качествам, за счет тех, кто служит *самой музыке*. (Самым первым виртуозом в современном смысле был Прокруст, вытягивавший короткие и обрезававший длинные конечности.)

Обычно считается, что виртуоз — первый из названных двух типов — нуждается в большем техническом оснащении. Нелепая идея! Каждое совершенное произведение требует всей мыслимой техники, но во вспомогательной функции. Напротив, в так называемых виртуозных пьесах средства являются также и целью. Шедевры требуют связи с внутренним миром, откуда они сами произошли; виртуозные пьесы — по существу лишь фасады. Следовательно, они мало содержательны в музыкальном отношении, не особенно много тех-

* Virtus — доблесть (лат.).

ники требуется и для их адекватного исполнения. Но произведения, каждый звук которых — музыка, не могут быть переданы, если исполнитель не обладает гораздо большим, чем техника. В этом случае каждый слушатель каким-то таинственным образом почувствует, что суть осталась не выраженной; техника сама по себе не достигает здесь того эффекта, который ей удастся в «виртуозных» пьесах.

Итак, должно быть ясно, что и для исполнителя и для слушателя «виртуозная» музыка — наименее трудна. Она такова и для восприятия, потому что результаты легко измеримы, возможный риск вполне конкретен (технические срывы) и возбуждение слушателя — скорее физического свойства. Колоратура, свинг и акробатика порождают одинаковые чувства. Джаз-банды обладают головокружительной «виртуозностью». Хорошее исполнение рапсодий Листа можно услышать часто, симфоний Моцарта — почти никогда.

Великую музыку нередко упрекают в том, что она плохо написана для данного инструмента. Но что значит хорошо или плохо? Пьеса тогда хорошо написана для инструмента, когда ее полное или наилучшее выражение возможно именно на нем. Известно, что сравнительно слабые музыкальные сочинения могут быть успешно аранжированы для других инструментов; некоторые можно даже без существенного ущерба переложить для шарманки. С другой стороны, большую часть фортепианной музыки Бетховена можно передать только на фортепиано; это доказывает, что Бетховен знал, как для него писать.

Придирки к Бетховену и другим мастерам по поводу их манеры письма для фортепиано, скрипки, голоса, оркестра и т.д. по существу являются критикой их музыки. Считается, что использование блестящих пассажей и других средств для демонстрации технической ловкости доказывает понимание композитором особенностей инструмента. Это мнение ошибочно. Если бы это было так, пришлось бы признать, что Шуберт писал для голоса хуже, чем Ардити*.

Более того, я не думаю, что великие композиторы когда-либо вдохновлялись специфическими свойствами инструментов. В сочи-

* Ардити Луиджи (1822 — 1903) — итальянский дирижер, скрипач, композитор. Автор, в частности, популярных вальсов для голоса с фортепиано.

нениях, использующих несколько различных инструментов, одна и та же музыкальная фраза поручается многим из них — то как соло, то в сочетаниях, то в унисоне. Мне кажется, что вслед за возникновением музыкальных идей в сознании композитора у него появляется внутреннее ощущение того, какие из доступных инструментов могут наилучшим образом выразить эти идеи.

Выбирая определенный инструмент, композитор представляет себе идеальный образец такого инструмента. Например, если в его распоряжении есть только старое и разбитое пианино, он пишет свою фортепианную музыку, конечно, не для этого конкретного пианино; а когда он сочиняет песню, он, разумеется, мечтает о прекрасном голосе.

Сочинения Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта и других творцов великой музыки нередко содержат фрагменты исключительной смелости, фрагменты, которые не могут быть выведены из правил и не могут служить для создания таковых; это проявления истинной самостоятельности. Такая музыка, выходящая за пределы условностей и традиций, предъявляет новые требования к исполнителям, а часто и к инструментам. Многие музыканты и сейчас и в прошлом чувствуют себя не в своей тарелке при столкновении с теми элементами музыки, которые явно сопротивляются «одомашниванию». Нужны особые качества, чтобы наслаждаться, любить и постигать эти «дикие» элементы. Музыканты, не обладающие такими особыми свойствами, не признающие своей ограниченности или не догадывающиеся о ней, склонны рассматривать подобные примеры как «неудобства», вызванные ошибками в записи, неполнотой нотации, недостаточным знанием теории, физическими дефектами (например, глухотой), etc., etc. Суждения подобного рода слишком наивны, чтобы их всерьез рассматривать; изменения, сделанные на их основе, недопустимы.

«Виртуозы» обладают сравнительно небольшим репертуаром, поскольку часть подходящей для них музыки «устарела», а часть невыигрышна. В результате все они играют практически один и тот же набор пьес, придавая этому соревновательный характер, совершенно чуждый музыке, но свойственный духу виртуозности. Другой тип исполнителей, «передатчики» музыки, или «коммуникаторы», гораздо больше различаются по репертуару, имея возможность чер-

пать из огромного богатства вечных ценностей. Их ориентация — не соревнование, но сотрудничество.

Чтобы исправить неверное употребление слова виртуозность, Уолтер Дж. Тернер, английский поэт, предложил новое наименование для так называемых виртуозов — «ерундозо»*, прекрасно выражающее сегодняшние требования к виртуозам. Еще раз подчеркну, что и для исполнения произведений, порожденных внутренним миром, виртуозным мастерством следует полностью овладеть, несмотря на то, что оно обращено к внешнему. (Это требование, вообще говоря, относится и к другим видам искусства.)

Есть виртуозы, которые исполняют оба типа музыки, причем часто достаточно хорошо, но редко одинаково хорошо. Публика не считает их виртуозами, пока они посвящают свои усилия лирическому репертуару. Многие виртуозы, чье критическое чутье и остатки совести входят в конфликт со способностями и интуицией, направленными на внешнюю сторону исполнения, перекалывают на публику (этого желанного и безмолвного козла отпущения) ответственность за это противоречие и за собственное отклонение от ими же признанных идеалов. Один великий артист жаловался мне однажды, что приходится подслащивать Бетховена Легаром, чтобы «скормить» его массам. Неважно, верил он этому или нет, — такое средство в принципе неверно и неэффективно. Тот, кто предлагает сразу и шедевры и ерунду, не может рассматриваться как защитник ценностей, поскольку всегда есть вероятность того, что предпочтение будет оказано ерунде. Знаменитая фраза «цель оправдывает средства» явно подразумевает дурные средства, иначе не было бы нужды ни в каком оправдании. В этом случае виртуоз как бы следует известному призыву «keep smiling» — «улыбайся при любых обстоятельствах».

Нет ничего постыдного для артиста в том, чтобы быть сторонним и получать истинное наслаждение просто от виртуозности, которая может быть живой и оригинальной. И, следовательно, человек с именем не обязан оправдываться в действиях, которых он может избежать безо всякой потери престижа и благосостояния. Никто не поверит, что артист, стоящий на вершине публичного

* В оригинале — «trashoso» от trash (англ.) — мусор, дрянь, ерунда.

признания, вынужден жертвовать собой ради поддержания карьеры. Если он хочет действовать на разных уровнях, он должен открыто заявить, что поступает так в соответствии со своими желаниями. Честнее будет признать, что, играя хорошую музыку, он вынужден совершать восхождение, нежели утверждать, что, играя плохую, он снисходит до уровня публики (о чем, кстати, его никто не просил). На самом деле он не жертвует собой и не презирает себя и свое дело, да и нет для этого никаких оснований. Он просто *разносторонний*, хотя время от времени может стремиться и к самоограничению.

Иначе обстоит дело с молодыми, еще не завоевавшими признания публики артистами. На них могут оказывать давление педагоги, друзья, семья или материальные трудности; их может смущать положение артиста; они могут соблазняться общепринятыми стандартами и т.п., и все это может вызвать в них некое раздвоение устремлений. Долгое время они действительно могут быть не в состоянии сделать выбор. Линия наименьшего сопротивления столь соблазнительна!

И я вновь возвращаюсь к вопросу о разношерстных, бессистемных программах. Обычное возражение против программ, состоящих только из произведений, обладающих высшими художественными достоинствами, состоит в том, что хорошее меню составляется не так. Я слышал это бесчисленное количество раз, но всегда это сравнение казалось мне одинаково ложным и глупым. Почему концертная программа вообще должна быть похожа на меню? И, кстати, не слишком большая часть концертной аудитории может быть заподозрена в привычке к хорошему ресторану. Но давайте, шутки ради, разберем это сравнение.

Хороший обед начинается с закусок, возбудителей аппетита — аналог, я бы сказал, бисов на концерте, где они, странным образом, подаются в заключение. (Бисы происходят из старого обычая как бы платить за аплодисменты.) В правильном меню предлагаются суп, рыба, птица — легко усваиваемая, особенно в хорошем ресторане, пища. Но «серьезная» музыка, составляющая первое отделение концертов, — скорее тяжелая мясная еда, наподобие средневековых праздничных крестьянских трапез. Десерт в хорошем обеде составляют пудинги, много крема, блинчики (часто приготавлива-

мые с алкоголем) — отнюдь не легкие блюда. Тем не менее, аналогом сладкого служит «легкая» музыка — развлечение после «обязательной» части. Напитки же, сопровождающие еду, делаются от перемены к перемене все крепче, особенно во Франции, где в этих вещах знают толк.

В любом случае, первым условием хорошего обеда является приготовление его одним или несколькими поварами одинакового мастерства; все должно быть сделано из продуктов высшего качества; наконец, к каждому блюду гурман должен относиться с одинаковым вниманием и серьезностью. Прямо противоположное мы видим в обычном музыкальном «обеде». На нем как бы происходит перемещение с дорогого места на все более дешевые, в расчете на то, что высокие требования, предъявляемые к вкусу клиента в начале концерта, будут компенсированы более снисходительным обращением с ним в конце. Что я в действительности защищаю этим неудачным сравнением, так это программу, составленную исключительно из музыки одного качества — высокого. Различные части симфонии, сонаты, струнного квартета обеспечивают необходимый контраст. Артист, который исполняет только хорошую музыку, выбирает каждый пункт своей программы очень тщательно, обращая особое внимание на максимально возможное разнообразие, что всегда является обязательным художественным требованием. В этом он не встречает трудностей, так как сокровищница шедевров предоставляет в его распоряжение их неисчерпаемый выбор — от строгих до игривых — и дает возможность полного проявления всех мыслимых совершенств исполнителя. Вместе с тем в такой программе всегда сохраняется одно — высокое — качество. Я хочу подчеркнуть, что антонимом «серьезному» является не «легкое», а «несерьезное». Программа, из которой исключена дешевка, которая не представляет собой обычную смесь, указывает также и на более высокое мнение об аудитории.

Снова и снова говорят, что любителей музыки сначала надо воспитать, прежде чем они смогут получать удовольствие только от хорошей музыки. И несмотря на то, что уже несколько поколений слушают концерты наиболее выдающихся музыкантов, все еще так говорят, все еще мы чего-то ждем. На самом деле программы в среднем становятся хуже и хуже. Великие виртуозы прошлого века — признанные фавориты большой аудитории — исчезают. В ре-

зультате — разрыв, пустота. Их место на ярмарке искусства все чаще занимают танцовщики. Они проникают на концертные эстрады и захватывают их, используя независимую и чистую музыку как служанку просто потому, что танцевать или двигаться можно под любую музыку. Уже и другие эстрадные артисты, ранее и не претендовавшие на такую честь, появляются в так называемых концертах наряду с серьезными музыкантами.

В театре, напротив, крайне редко допускаются смешанные программы. Пьесы, ставящиеся в театре, продолжаются слишком долго, чтобы можно было включить две или больше в одно представление. (Это справедливо и для ораторий в музыке.) Оперный репертуар, однако, содержит и более короткие вещи; поэтому оперные спектакли иногда представляют собой странные сочетания. Шоу и цирк предлагают разнообразные развлечения, но только развлечения, и потому до сих пор сохраняются в чистом виде. Кто знает, скоро ли нас порадуят представлением, объединяющим Ноэла Кауарда* и Шекспира, причем и то и другое в сокращенном, конечно, варианте?

В концертном зале нередко можно услышать выступление пожилого исполнителя, который все еще демонстрирует те подвиги, что доставили ему триумф в молодости. Конечно, это не распространяется на певцов, поскольку физиология ставит им возрастные ограничения. Старые актеры играют роли старых людей. Спортсмены в определенном возрасте прекращают свои попытки поставить новые рекорды. Музыка же не описательна и не соревновательна. Тем не менее, можно легко определить, какой ее тип не вполне подходит для человека в зрелых годах (например, чисто бравурные произведения).

Все же в концертной деятельности есть нечто, постоянно побуждающее исполнителей демонстрировать свое виртуозное мастерство. Яркого эффекта можно добиться просто за счет скорости, или громкости, или того и другого вместе, и в результатах такого рода можно быть вполне уверенным. Результат же, достигаемый решением более высоких художественных задач, не гарантирован, и, следовательно, становится вполне понятным предпочтение более безопасного пути. Это возвращает нас к уже упоминавшемуся стран-

* Кауард Ноэл — английский драматург и композитор. Писал, главным образом, в легких жанрах.

ному заблуждению относительно различной трудности исполнения. Только то по-настоящему трудно, что не может быть выучено или, по крайней мере, что нельзя выучить с помощью постоянных упражнений. Прилежание или, если речь идет о фортепиано, усидчивость совсем не то, что одаренность, существующая сама по себе. Едва ли можно ожидать от гения, что он каждый день будет тратить часы и часы ради тренировки своих пальцев и мускулов. К тому же это было бы бесполезно — и имело бы смысл только для удовлетворения атлетических амбиций. Никакой спортсмен, кстати, не тренируется по методу музыкантов. Марафонец не начинает свои ежедневные тренировки с медленной ходьбы в течение часа; теннисный чемпион не начинает с высоких и мягких ударов. Музыкант-исполнитель запуган ошибочным правилом, возникшим еще в XIX веке и до сих пор сохраняемым. Нелепо отделять овладение техникой от того объекта, которому она должна будет служить.

Глава 7

Происхождение музыки

Музыка не может навредить. Солнце может обжечь вас, пища — отравить, слово — осудить, картина — травмировать; музыка не наказывает — только благословляет. Что же мы с ней сделали с тех пор, как признали ее особым языком, отличным от словесного? Сильно упрощая, можно выделить три формы использования музыки (все три существуют по сей день): одна — в примитивных обществах, другая — в великих цивилизациях прошлого и третья — наша собственная, все еще развивающаяся, которая, по-видимому, имеет мало общего с двумя другими. Только в культуре христианской Европы музыка обрела индивидуальность, разделилась на множество ветвей и достигла полной независимости. Ни в первом, ни во втором типах обществ люди, похоже, не предугадали скрытых возможностей музыки и не почувствовали потребность двигаться дальше после первых шагов. Я не слышал, чтобы в наше время существовало какое-нибудь сообщество людей, обходящееся совсем без музыки, без организованных, сознательно воспроизводимых музыкальных

звуков. Физически человек может жить без музыки; поэтому ее существование удовлетворяет какую-то врожденную потребность, отличную от физических.

Примитивные народы, так называемые дикари, развили свои общественные институты до относительно невысокого уровня, который остается неизменным с тех пор, как мы за ними наблюдаем. У них нет классов в нашем смысле слова, нет аристократии, буржуазии и пролетариата, хотя определенное разделение труда, конечно, существует. Но все они живут в равных условиях; только вожди — в хижинах покрупнее. Их ритуалы так же строго определены, как и развлечения. Я думаю, что при таких условиях будет справедливым рассматривать все присущие им символические выражения страха, надежды, радости и сожаления как искусство. Никто в такой группе не знает иных символов, кроме однажды принятых и установленных для всех, и не ищет других. А где нет возможностей и права выбора, там не существует и ключа для различения ценностей.

Развитие этих примитивных народов достигло предела их творческих возможностей, которые, вероятно, соответствуют их желаниям. Те немногочисленные формы, которые они используют в религиозных и других представлениях, доступны, понятны и значимы для каждого из них. Музыка здесь всегда играет вспомогательную роль; она не бывает полифоничной, а единственными инструментами служат либо человеческий голос, либо простейший тип барабана. Организованные сочетания звуков (кстати, это выражение служит удобным формальным определением музыки) различаются главным образом ритмом, в соответствии с теми ситуациями, которые музыка сопровождает; от последних зависят и формы исполнения. И все же первозданная чистота такой музыки удовлетворяет важнейшему требованию искусства, причем понятие «искусство» употребляется здесь не в узком смысле, но как обозначение символического выражения.

Простейший из известных нам образцов музыки в этой самой низкой культурной группе представлен, насколько я знаю, тремя звуками. Это весьма странно, так как, по моему убеждению, каждый знает, конечно, что он может воспроизвести больше, чем три звука. (Может быть, это ограничение возможностей голосовых связок намеренно?) В самом сложном из образцов задействовано шесть то-

нов, в большинстве — пять. Сочетания звуков демонстрируют некоторое разнообразие; в редких случаях они искусно усовершенствованы до музыкальных фраз, которые уже не кажутся нам очень экзотическими или странными, но вызывают ассоциации с мелодическими последовательностями, характерными для нашей собственной музыки. В узких рамках первобытного музыкального творчества нет, конечно, места профессиональным музыкантам или любителям музыки, и я не знаю, мог ли член племени завоевать признание или внимание, если он обладал неординарными способностями в этой области. Употребление более сложных форм, о которых я говорил, а также создание и использование музыкальных инструментов происходило, возможно, под влиянием более развитых соседей.

Все вы знаете о блестящем расцвете творческого гения человека в Древнем мире. Достижения Востока того времени никогда не были превзойдены, я бы даже сказал, никогда впоследствии не имели себе равных. Мы не должны забывать, что именно в восточных обществах были заложены основы цивилизации в нашем понимании. Это не означает умаления грандиозных успехов человечества в предшествующую фазу, которое от своего скрытого во тьме начала развилось через пещерного человека до известного нам явно устойчивого уровня дикарей. Какой из этапов развития человека более значителен: развитие от первичных условий до уровня пещерного человека, от него — до современных туземцев, от искусства дикарей — до созданий Древнего Востока или от них — до современных форм? Я не могу представить себе, как происходил прогресс на первой стадии, но знаю, что в наши дни дальнейшее развитие чрезвычайно затруднено огромным количеством идей и сведений, причем большинство из них совершенно не нужны, но их стремительный напор действует на нас почти парализующим образом.

Творческие эпохи Древнего Востока, а позднее и Средиземноморья создали в классический период обширное поле приложения усилий для человеческой души, чувств и разума, породили множество радостей и противоречий. Результаты были огромны — как в рациональной, так и в иррациональной области; как в материальной, так и в духовной сфере. Нет нужды вдаваться в детали бесчисленных порождений духовного гения человечества, его высших творческих возможностей в эту великую эпоху. Но почему музыка

почти не развивалась ни в Египте, Персии и Китае, ни среди евреев и мусульман, ни в Греции, Риме и других странах, находившихся под влиянием этих культур? Почему здесь она использовалась так, как будто ей и не были суждены огромное преобразование и развитие? Творческая плодовитость этих веков не знала предела, и не было никаких следов усталости. Доказательства этому мы видим в подъеме религии, поэзии, драмы, философии, науки, архитектуры и других проявлениях вдохновения. Но по сравнению с остальными видами искусства музыка в своем усложнении не пошла существенно дальше образцов, известных первобытным обществам. Она оставалась всего лишь аккомпанементом для различных действий и событий, вспомогательным возбуждающим или успокаивающим средством. Музыка в восточных культурах (куда я позволю себе включить Грецию и Рим), по-видимому, обогащалась только в той мере, в которой расширялся набор ситуаций, где она использовалась. Некоторые усовершенствования явно возникли вследствие расширения ее служебных функций; возникали новые музыкальные инструменты; множились попытки приспособить музыку к той или иной атмосфере — утонченной и неофициальной, торжественной и радостной, грубоватой и шумной. Социальные группы дробились, и время, когда деятельность и развлечения были единообразны для всех, ушло. Неизбежно возникала дифференциация.

Я предполагаю, что и музыка стала разделяться на типы, хотя этот процесс не зашел далеко. Я думаю также, что каждая социальная группа использовала, по крайней мере для развлечения, особый тип музыки, и в этих условиях возникало разделение на профессионалов и любителей, хотя еще без четкого разграничения их функций.

Дифференциация возникает, когда мы замечаем, что не все способны понять и воспринять то, что делают другие; когда мы видим, как по-разному социальные группы и отдельные индивиды относятся к высшим требованиям; когда мы узнаем, в основном из собственного опыта, что даже особо интеллектуальные и чувствительные люди, выросшие в одной и той же среде, не могут договориться о системе ценностей. Чем богаче выбор средств для удовлетворения потребностей, тем больше возможностей, желания и необходимости выбирать. Осознание общественных и индивидуальных нужд дол-

жно было придавать человеку силы для реализации своих способностей и смелого проникновения в неведомое. Оно должно было пробуждать в нем стремление к избранности и призванности — к преодолению соблазнов, растущих вместе с ростом возможностей для выбора занятий и развлечений. А эти возможности, в свою очередь, постоянно усиливали потребность в самоопределении — не просто в выборе специальности, как мы понимаем это сейчас, но в выборе того единственного пути, на который толкает непреодолимое естественное влечение. Человек с определенно направленными способностями, которые делают его, так сказать, односторонним, даже не имеет выбора. Он должен следовать призванию. Он обязан отличаться от других, не столь явно призванных или призванных к иному, а его труд должен отличаться от их труда.

В основе оценок лежит неравенство. Люди различают ценность творческих способностей и способности восприятия, которыми наделяет нас природа. Одни способности присущи всем, другие — многим, некоторые — только единицам. Ясно, что даже величайший творческий гений, если он физически нормален, в состоянии справиться с такой важной работой, как, например, уборка мусора. Но по мудрости провидения лишь на немногих возложена обязанность быть гением; иначе может не хватить бесчисленных рук и голов, необходимых для функционирования сложного человеческого общества и выполняющих разнообразные, отнюдь не королевские, обязанности. Машины сделали многих из таких людей временно лишними, но мы не можем вследствие этого ожидать, что провидение станет в будущем производить большее количество гениев. Впрочем, если бы такое стало возможным, это оказалось бы большим удобством: гении никогда, по крайней мере, не подвергались бы риску остаться без работы, поскольку они по природе своей всегда обеспечены полностью поглощающими их задачами. Неравенство могло бы исчезнуть, если бы гениальными могли стать все или никто. Не думаю, что нам серьезно угрожает какая-либо из этих перспектив. Скорее всего, мы будем вынуждены и впредь считаться с неравенством подобного рода.

Под конец я хочу процитировать вам три афоризма — все они, полагаю, бросают определенный свет на проблему дифференциации. Первый принадлежит Гете: «Что есть всеобщее? Единичный

случай! Что есть особенное? Обыденность». Это свободный перевод с оригинала, который гласит: «Was ist das Allgemeine? Der einzelne Fall! Was ist das Besondere? Millionen Falle!»*

Другое высказывание — Лихтенберга**, немецкого математика и философа XVIII века. Его упрекали в излишней придирчивости, доходившей до высокомерия. Он возражал, указывая, что, по его наблюдениям, люди получают титул гения от других людей точно так же, как гусеница получила название многоножки просто потому, что людям лень сосчитать до четырнадцати. После этого своего открытия, заявил Лихтенберг, он не может принять никакой оценки без тщательной ее проверки. И, наконец, существует замечательное выражение Мори***: «Сравнивая с собой, горжусь, глядя на себя, стыжусь». В оригинале: «Fier quand je me compare; humble quand je me considère».

Глава 8

Что такое искусство; положение музыки среди других видов искусства; этический императив музыканта

Как я уже указывал, музыка не особенно процветала в эпоху бурного созидания и распространения культурных ценностей, предшествовавшую тому моменту, когда христианская Европа заняла свое лидирующее положение. Уже в первобытном обществе музыка считалась искусством. Будучи не менее развитой, чем другие возвышенные символические ритуалы, хотя и представленная немногочисленными, слабо различающимися образцами, она удовлетворяла существенным требованиям, предъявляемым к искусству. В великих

* «Годы странствий Вильгельма Мейстера», раздел «Размышления в духе странников». В переводе С. Ошерова афоризм звучит так: «Что есть всеобщее? Единичный случай! Что есть особое? Миллион случаев». Гете И. В. Собрание соч. в 10 томах. Т. 8. М., 1980. С. 263.

** Лихтенберг Георг Кристоф (1742 — 1799) — немецкий математик и философ.

*** Мори Жан Сифрейн (1746 — 1817) — французский прелат, оратор, член Французской академии.

цивилизациях Древнего Востока и Средиземноморья зародыши других видов искусства превратились в устойчивые и влиятельные ценности. В музыке же, бывшей в подчиненном положении, эти цивилизации не создали значительных художественных достижений. Музыка в то время служила одним из вспомогательных средств, украшая те или иные значительные события или ситуации, придавая им дополнительную красочность или, в некоторых подходящих случаях, являясь для них фоном.

Искусство — не разновидность комфорта, не является оно и просто одной из составляющих какой-то структуры; искусство, как и каждый отдельный его образец, — независимый организм. В соответствии со своей внутренней природой оно порождается благороднейшими стремлениями человека и адресовано подобным же стремлениям; оно творится глубочайшим вопрошанием человека о самом себе, его сознательной жаждой контакта с невидимой реальностью и безусловной истиной — контакта, возникающего в тех областях, которые выше эгоизма, прагматизма и рационалистичности. Невозможно пережить истинную близость к искусству без того, чтобы не опираться в исходной и конечной точках своего внутреннего опыта на эти наиболее возвышенные побуждения — ценнейшее достояние человека; без того, чтобы подобный опыт не определял его отношение к другим людям и все его иные, более материальные стремления и потребности; без того, наконец, чтобы такой опыт не награждал его нерушимой безмятежностью, с которой он радостно принял бы борьбу, столкновения, скорбь и несовершенство как цену за неразделимое единство с искусством. Искусство — не случайное пристанище и не каникулы, но вечный долг нашего духа. Служение этому долгу принадлежит к наиболее настоящим задачам человека, максимально соответствующим его предназначению.

Я отлично понимаю, насколько жестким может показаться такое понимание искусства и как далеко оно от снисходительных, слишком широких общепринятых представлений, согласно которым любовь к искусству не включает в себя никаких обязанностей. Искусство принадлежит миру любви, наделенному также и другими силами для удовлетворения страсти к созиданию — не к потреблению! Излишне говорить, что искусство не единственная мастерская для творческих гениев человечества и не единственный источник,

пробуждающий мысль и воображение или дающий удовольствие и волнение. Но любовь во всех своих воплощениях остается наиболее вдохновляющей силой в жизни человека, всегда связывающей его с трансцендентным, с вечными проблемами. Мы называем прекрасным все, что пробуждает в нас нежность и любовь, но взволновать можно только того, кто на это способен.

Среди всех видов искусства музыка занимает исключительное и несоизмеримое с другими видами положение. Она — в движении, она — всегда — становление и в силу этого никогда не может быть «схвачена». Ее невозможно описать; от нее нет практической пользы; ее можно только переживать, и лучше всего — безо всякого внемузыкального подтекста. Естественно, можно строить какие-то ассоциации, однако один и тот же эпизод чистой музыки у разных людей, склонных к «ассоциированию», рождает совершенно различные образы. Таким образом, программность в музыке, по существу, — иллюзия.

Чем значительнее музыкальное произведение, тем больше экспрессивной энергии оно в себе содержит. Этим можно объяснить, почему музыкально одаренные люди, исполняя или слушая уже знакомые произведения, на каждой стадии своего развития воспринимают их совершенно по-новому. Сказанное относится, я подчеркиваю, только к настоящим шедеврам. Не столь значительные произведения изменяются в нашем восприятии гораздо меньше, что объясняет, почему иные произведения, некогда любимые нами, по мере нашего музыкального роста теряют свою привлекательность. Поскольку, как известно, большее включает в себя меньшее, постольку великие музыкальные произведения заключают в себе все типы музыки, даже самые примитивные. Но последние составляют столь малую часть великих всеобъемлющих произведений, что никто не замечает ее присутствия в них. Когда же мы слушаем произведение благородное и серьезное, хотя и наделенное меньшим вдохновением, мы часто обнаруживаем его духовное родство (но не прямое сходство!) с великими творениями. Это всегда делает честь композитору, поскольку показывает, что в его работе живет нечто от духа великого мастера.

Фактически то же самое мы встречаем и в исполнительстве. Правильная манера интерпретации какого-либо из величайших

произведений неизбежно окажется подходящей и для любого другого хорошего произведения. Такая манера должна охватывать все элементы музыкального исполнения. Безрассудно полагать, что музыкант, способный удовлетворительно воспроизвести совершенное произведение, может оказаться не в состоянии справиться с менее значительными. Он безусловно может, даже не прилагая особенных усилий, исполнять более легкий репертуар, но музыка подчас сама удерживает музыканта от снижения того уровня, на который она его призвала. Если, тем не менее, он попытается покинуть этот уровень, не исключено, что он потерпит фиаско и на более низком, поскольку в задачах, не требующих всех его усилий, не сможет быть вполне честным. Когда же музыкант глубоко осознает свое призвание, он принимает на себя некие ограничения, которые удержат его лишь в тех высших областях, где путь постоянно идет от вершины к вершине, независимо от уже достигнутого уровня; в глубине своей души он будет чувствовать себя обязанным следовать в направлении, определяемом достойнейшим из усилий — усилием сдерживания. Путь этот лежит по *линии наибольшего сопротивления*.

Принятые ограничения могут сузить сферу деятельности артиста до нескольких весьма плодотворных областей, где процветает лишь великая музыка. Весь его талант, возможно, и вся жизнь будут призваны на завоевание этих областей; и прежде, чем он их достигнет, даже сильнейшие соблазны не должны отвлечь его в другие, столь же достойные быть может, области искусства. Способность художника сочинять, исполнять великую музыку или учить ей — ключ ко всем музыкальным сферам; эта способность дает ему возможность при всех обстоятельствах быть на высоте и в более простых видах музыки. Он избегает их только потому, что у него есть более достойное занятие.

Процесс художественного творчества всегда идет одним и тем же путем: от того, что скрыто внутри и требует выражения — к просветлению и ясности. Исполнителей, принадлежащих к группе коммуникаторов — назову их так, — проводников, ведущих нас в глубины вдохновенной музыки, часто превозносят за предполагаемое «самоуграждение», за отказ от личностного и чувственного, то есть за то, чего они вовсе не имели в виду. Вот ошибка, проистекающая из совершенно неправильного представления! Отсутствие определенных элемен-

тов, которое может быть вполне оправданным в других (возможно, более «развлекательных») направлениях музыки, не есть признак бескорыстия или самоограничения, но просто свидетельство нормального чувства стиля. (Человеку не особенно-то приятно услышать, что его «личность» проявляется в популярной музыке, но исчезает в серьезной.) Исполнитель должен выступать в роли проводника по горам. Эта роль становится все более и более важной по мере восхождения; но начиная с определенного момента проводник должен понимать, что его подопечные более интересуются горами, нежели им самим, иначе он будет плохим проводником.

Например, музыка Моцарта настолько всеобъемлюща, что любой может найти в ней место для себя. (Она, конечно, исключает вульгарность, напыщенность и поверхностность, но это и в любом случае — не свойства художника.) Многие исполнители, возможно, не обладают достаточной индивидуальностью и чувством стиля, чтобы ощутить и понять Моцарта, и потому терпят здесь неудачу. Но думать, что это произошло из-за «несовпадения» их индивидуальности с музыкой Моцарта, — слишком много чести для них! С другой стороны, считать, что те, которые лучше преуспели в аналогичной задаче (что возможно только при полном участии всех сил), достигли этого благодаря отказу от своей индивидуальности, — только кажется правильным, но все-таки неверно. (Любопытно, кстати, подразумевает ли слово «индивидуальность» в обычном употреблении только постоянную и бросающуюся в глаза манерность?) И, наконец, как может исполнитель точно определить, какой частью своего успеха он обязан музыке, а какой — исполнению?

Я считаю аксиомой, что музыкант всегда должен стремиться к максимуму. Сколь бы неровными ни были его достижения, в каждом конкретном случае он поднимается до своего предела. Все, что музыканты говорят нам о компромиссах и уступках, на которые они вынуждены идти, о снисходительности и стремлении угодить галерке, «человеку с улицы» или «усталому бизнесмену» (двум мифическим фигурам), — все это софизмы. Автор самой удачной и популярной сегодняшней мелодии поднялся лишь настолько, насколько ему было дано, даже если он считает себя творцом ораторий (жанр, к сожалению, не приносящий дохода), сознательно снизошедшим до сочинения музыки, которая «нравится народу». Все музыканты дела-

ют максимум возможного для них, качество дарования определяет *выбор* ими той или иной музыки; степень таланта — *результат*. Ни гением, ни идиотом нельзя стать по собственному желанию.

Глава 9

Христианство и музыка

Совершим еще один короткий экскурс в Древний мир. Что же все-таки могло быть причиной относительной бедности музыки в дохристианских цивилизациях? Наиболее правдоподобное, на мой взгляд, объяснение состоит в том, что средств, имевшихся в распоряжении эпохи для удовлетворения ее духовных и эмоциональных потребностей, было вполне достаточно. Постепенный упадок творческой энергии Востока, способствовавший восхождению христианства, должен был преобразить и внутреннее и внешнее существование человека. Разложение светской власти, которого не смогли предотвратить языческие боги, подготовило людей к принятию учения о спасении внутренним путем, через смирение. Музыка — подходящее средство для выражения чувства преданности духу. Музыка абсолютна в каждом индивидууме. В те дни она, должно быть, впервые отделилась от всяческих целей, ее впервые осознали как утешение в одиночестве, как внутреннюю деятельность, порожденную желанием проникнуть в безмолвный мир чувств, воображения и чистейших упований. После того, как были разрушены традиционные формы использования музыки и явлено ее высшее предназначение, возникла возможность наслаждения свободной импровизацией.

С тех пор такое новое, личностное, отношение к музыке постоянно развивалось. Оно проникало на Запад, туда, где народы, прошлое которых не сохранило следов культуры, сопоставимой с достижениями Востока, начали созидание своей культуры на его фундаменте; связь в этом процессе осуществлялась римской колонизацией и миграцией нордических народов. Планомерное продвижение музыки к ее славному будущему вначале было делом христианской церкви Восточно-Римской империи; последняя пережила свое падение много позже самого Рима и долгое время была самостоя-

тельным центром между Востоком и Западом. Музыкальные элементы, усовершенствованные и выкристаллизовавшиеся здесь, были, конечно, заимствованы из существовавших образцов. Все сообщества, не обращенные в христианство и в ряде случаев сохранявшие свою творческую активность на протяжении средних веков, не изменили, насколько я знаю, традиционных функций музыки. Вероятно, ими не ощущалась необходимость добиться независимости музыки или установить личный контакт с ней. Разницу в подходах можно объяснить также и характером религиозных убеждений. Древние евреи, создатели монотеизма, никогда, по-видимому, не имели достаточно стабильных условий жизни, чтобы развивать искусство. Тем не менее, они были пионерами в просвещении и, обладая надежным личным договором с Богом, не нуждались в большом количестве символов.

Окончательное падение Византии привело к пренебрежению культурой, в том числе и музыкой. Забота о ее сохранении оказалась в руках лишь очень небольшой части христианской церкви. В православной церкви России и на Балканах* развитие музыки было приостановлено. На Западе для дальнейшего совершенствования и распространения музыки многое сделали ирландские монахи. Вскоре, уже на более высоком уровне развития, музыка вернула себе вспомогательные функции в результате возврата к светским ценностям и общественному блеску. Но церковный и светский типы музыки стали теперь совершенно различны, а их исполнение более свободно и индивидуализировано, чем когда-либо ранее. Совершенствование и обогащение музыки продолжалось главным образом в монастырях, где, я думаю, постепенно зарождалась профессия композитора. Разумно предположить, что профессионалы и полупрофессионалы существовали не только в монастырях и церквях, но и на ярмарках — среди менестрелей и бардов; любители же появились среди рыцарей, при дворе.

К этому времени относятся первые попытки музыкальной нотации в современном понимании. Наиболее значительный шаг был сделан при возникновении многоголосного пения, что означало за-

* Речь идет о восточном православии, окончательно порвавшим с римской церковью в 1054 г.

рождение гармонии, музыкальной «вертикали». Я останавливаюсь на этих «общих местах», поскольку все это играло роль в переходе музыки к полной независимости и обретении ею самодостаточности как искусства. В таком качестве музыка стала обобщающим понятием для множества произведений, или «товаров», весьма различных по своему уровню и направленности. Она стала символическим, трансцендентным, концентрированным выражением внутреннего «лирического пейзажа» человека, неиссякаемым источником наслаждения и постоянной сферой приложения индивидуальной активности. Она представляет собой безграничное поле творческой духовной деятельности, на котором находится место для множества людей, творящих и «выявляющих» музыку. В то же время она — безграничный запас опыта и радости для бесчисленных ее потребителей. Все это — свидетельство абсолютно нового характера функции музыки.

Бремя человеческой совести, утверждаемое христианской доктриной, привело к возникновению чувства личной ответственности, до тех пор слабо ощущаемого. Это новое духовное требование могло быть удовлетворено только путем личного служения высшему началу, Творцу совести. Самоконтроль чувств и нравственности, осознание своей двойственной природы, дуализма (или плюрализма), понимание индивидуальных и общественных нужд и обязанностей — все это в одном и том же человеке — сформировало потребности, неизвестные ранее. Эти потребности утвердили и углубили наше личное отношение к тем ценностям, которых взыскует индивидуальное начало нашей двойственной сущности.

Полная самостоятельность музыки и ее возвышение до искусства, по моему мнению, есть величайшее культурное завоевание Европы, единственный полностью автохтонный вклад ее в человеческую культуру. Растущая способность переживать вдохновляющую красоту естественного окружения — еще один настоящий успех. Оба эти источника радости в уединении мало-помалу раскрывались, и это тоже было связано с появлением христианства. Но только после того, как религия пережила кризис, вызванный коррумпированностью папства, музыка стала автономной. Вера отдельного человека подвергалась испытаниям, когда жизнь церкви оказалась обмирщенной, но его жажда контакта с чисто духовной силой росла именно в

результате его разочарования. Человек решился освободить музыку, этот неподкупный феномен, от всех ее внемузыкальных связей и сделать музыканта ее единственным господином. Таким я представляю себе процесс развития музыки.

Глава 10

Музыка сегодня

Теперь, пропустив века, следовавшие за Реформацией, я перейду к обсуждению нашего собственного поколения. Добавлю только, что большинство свершений в музыке было сделано до того, как наша цивилизация погрязла в материализме, иными словами, до наступления нового кризиса ценностей. Я думаю, что мы живем сейчас в плутократо-пролетарскую эпоху, которая по существу антииндивидуалистична. Оба партнера (и плутократ, и пролетарий) заинтересованы в пропаганде идеи, что все принадлежит всем, что не существует такого, чего нельзя было бы купить или узнать. Если мы еще и не достигли этого почти райского единообразия в образовании и автоматизации быта, то, похоже, оно уже не за горами. Сейчас мы явно находимся в кризисе и определенном замешательстве. Многие апеллируют к нашему славному прошлому, многие — к блестящему будущему. Музыка тоже превратилась в универсальный магазин, и, говоря о ней, следует называть отдел, иначе этот термин звучит так же неопределенно, как и слово «деньги», которое равно относится и к пенни и к миллиарду.

В наш век материализма как правого, так и левого толка, главное — количество. Природа все еще не устает наделять человека тягой к идеализму, но удовлетворить ее в рамках материализма уже нелегко. Если бы человек мог жить, направляемый судьбой, между полюсами материализма и идеализма и склоняться к тому из них, который больше его привлекает, — все было бы проще. Нашей цивилизации, устремленной к одному из полюсов — материализму, — явно не удастся сохранять равновесие. Мы должны приспособливаться к однобокой позиции. Количество музыки, выбрасываемой на рынок, огромно — это важная часть потребляемых товаров. Мы

живем в эпоху всеобщей «музификации», когда ни один кинематограф, дансинг или ресторан не обходятся без музыки, обычно воспроизводимой музыкальными автоматами; когда нет ни одного магазина без радио; когда мы можем снять «музифицированную» квартиру, — все это становится похожим на эпидемию чумы. Вдобавок ко всем другим развлечениям, зазывающим нас, мы можем гордиться непрерывной лавиной эстрадных представлений.

Какая часть этого изобилия музыки принадлежит к искусству? Захотят ли те люди, которые присутствуют везде, где звучит низкосортная музыка, обратиться однажды к искусству? А те, кто слушает музыку, действительно являющуюся искусством, всегда ли знают об этом? Любой ответ будет бесполезен. Людям нравится тот или иной тип музыки или сразу несколько, и они знают, что именно им нравится. Но что фактически следует из такого утверждения? Предложение музыки обгоняет спрос, подобно тому, как женская мода всегда обгоняет потребности. Есть ли у этого предложения какой-нибудь различимый план, линия, тенденция? Не уподобляется ли все это индустрии, концепция которой заражена бациллой массового производства и скована постоянной оглядкой на большинство?

Когда-то искусство было доверено аристократическому меньшинству, находящемуся «в центре» и «на возвышении». Сейчас оно оказалось как бы на Мейн-стрит («Главной улице»), где на продажу выставлено все. Осталось ли оно прежним? Во многих странах, где музыкальная культура играет важную роль для социальных групп, связанных с ней глубокой внутренней потребностью, художественной деятельностью руководили мужчины, и руководят до сих пор; в других странах этим занимаются женщины. Принципиально ли это?

Меня привезли в Вену в девяностых годах, и мне посчастливилось оказаться вхожим в два различных музыкальных круга — один, относящийся к вечному, другой — к временному; центром одного был Брамс, другого — Антон Рубинштейн. В это время в Вене работали Брамс, Брукнер, Гуго Вольф, Иоганн Штраус, молодой Густав Малер. Шенберг был тогда восходящей звездой. Почти каждый день я слышал об этих людях от их друзей. Все они жили очень скромно, хотя Брамс, например, уже завоевал мировую славу. Я отчетливо помню, что первый композитор, упоминание о котором я слышал в связи с бизнесом, был Рихард Штраус. Даже когда речь заходила о

Сарасате, скрипаче-виртуозе, или о примадонне Аделине Патти, разговор никогда не касался их доходов или их популярности. И Рихарда Штрауса можно упрекнуть лишь в том, что он требовал высокую плату от издателей; но никогда он не старался узнать, что именно может понравиться «человеку с улицы», для того чтобы угодить ему и умножить тем свою «клиентуру».

Тогда, как и сейчас, существовало четыре типа музыки: популярная, салонная, виртуозная и музыка, устремленная в вечность. Только последняя есть чистое искусство. То, что производилось и производится среди трех низших типов, особенно в «популярном», нередко демонстрирует талант, живость, шарм, яркость; с другой стороны, в четвертом типе многое скучно, эклектично и быстро забывается. Хотя Иоганн Штраус писал для своего времени, мы все еще наслаждаемся его и поныне свежими произведениями. Долгая жизнь сочинения доказывает его выдающиеся качества, но не обязательно делает его искусством. (Иоганн Штраус, кстати, наверняка протестовал бы против исполнения его пьес в одном концерте с симфонией Бетховена.)

Что определяет категорию, к которой принадлежит произведение? Это не может быть успех или провал; не может быть и личный вкус. Мнение, состоящее в том, что две вещи равны, если они обе нравятся разным людям или одному и тому же человеку, совершенно абсурдно. Нет двух людей, которые получили бы полностью одинаковое впечатление от одного произведения. Если вы довольны какой-то музыкой или исполнением, это не значит, что они не могут быть превзойдены. Реклама, выходящая за рамки простого объявления, явно не есть проявление скромности и правдивости — важнейших критериев искусства. Искусство само не занимается рекламой; также и художник не делает этого сам. Но рекламируют их всегда как «выдающихся». Это может раздражать, сбивать с толку и даже отталкивать тех людей, кто недостаточно самоуверен и вынужден поэтому полагаться на рекламу, или лишен возможности получить совет из более надежных источников.

Теперь вкратце несколько важных музыкальных проблем. Чтобы защитить работу композитора от пиратства, в XIX веке был введен закон об охране авторских прав. Хотя срок действия каждого дого-

вора через какое-то время истекает, он может быть продлен. Кроме того, в отношении вновь созданных произведений может быть заключен новый договор. Работы, уже защищенные авторским правом, могут рассматриваться как новые только в том случае, если они хоть в чем-то изменились — будь это даже лишь слегка измененная аппликатура. Пока действует договор, каждый исполнитель или педагог должен рассматривать текст как аутентичный. Авторское право — это также и монополия издателя, которая истекает с окончанием срока действия договора. Произведения, все еще представляющие интерес, после этого могут быть опубликованы кем угодно. Чтобы упорядочить эту ситуацию, издательская индустрия ввела практику издания незащищенных произведений путем добавления к ним более или менее адекватных указаний того или иного редактора. Дух закона, таким образом, изменился в пользу издателей, в то время как музыка осталась беззащитной для любых искажений.

Существует гораздо больше различных аннотированных или «исправленных» изданий, чем стран, занимающихся публикацией и продажей нот. В Германии каждый более или менее крупный город имеет свое собственное издательство. Издания бывают самые разные: от возбуждающих интерес, высокоинтеллектуальных, инструктивных до грубых подделок. Лишь очень немногие используют специальный шрифт, чтобы отделить авторский текст от редакторской «отсебятины».

В XIX веке группы музыкантов и попечителей музыки тоже объединялись для публикации полных критических изданий наследства великих мастеров. Эти «чистые» издания, финансируемые по подписке и на пожертвования, сейчас практически недоступны, и если кому-нибудь посчастливится найти такой том, то он стоит в несколько раз дороже, чем аннотированное издание, выпущенное ради прибыли. В результате большинство нотных публикаций, ходящих в обращении, уже не похожи на то, что хотели бы видеть их авторы. Такое впечатление, будто множество музыкантов и интересующихся музыкой никогда не задумывались о том, что где-то должен существовать и уртекст, раз в изобилии предлагаются разные редакции. Они даже не замечают, что издания, которыми они пользуются, несут следы вмешательства редактора. Они просто берут то, что подворачивается — болгарское издание в Софии, бразильское в Рио

и т.д. Возмутительная ситуация. Дело не в поклонении букве, но в простом соблюдении правила: каждый музыкант должен иметь возможность видеть музыкальное произведение в том виде, каким его создал автор. Всем современным композиторам, даже тем, которые пишут чушь, не отказано в этом; Бетховену — отказано!

Для знакомства с проблемами современного композиторского творчества я рекомендую недавно опубликованную книгу Эрнста Кшенека «Музыка наших дней»*. Я должен только возразить против нелепых призывов, обращенных к композиторам (которые, конечно, могут восхищаться Моцартом) — писать в духе Моцарта. Различие между композиторами заключается в энергии их утверждений или отрицаний, но не в том, что они утверждают или отрицают, как и не в одеждах, в которые они рядятся. Все эти сбивчивые, хотя и эмоциональные споры об исторических периодах, стилях, народных песнях, национальной атмосфере, старых инструментах и т.п. по сути дела типичный материализм, перенос акцента с сущности на внешность, смягчение критериев и, в конце концов, легкий выход из положения.

В произведениях европейской музыки, независимо от времени и места их создания, обнаруживается больше сходства, чем различий, как с точки зрения сиюминутности, так и вечности. То, что их разделяет — это второстепенные особенности, отклонения или искажения форм. Смещение акцента в вальсе еще не выражает духа Австрии, как и испанская традиция исполнения группетто — духа Испании. Если бы Моцарт трогал нас именно такими национально-колоритными особенностями, «приправами», то его более слабые современники были бы столь же знамениты, как и он. К искусству нельзя подходить как к выставке мебели, костюмированному балу или политической карте. Мужчины восемнадцатого века были не менее мужественны, чем девятнадцатого, хотя одевались изящнее.

Многое в европейском музыкальном фольклоре на самом деле имеет конкретных авторов, иногда профессиональных музыкантов. Например, в России народные песни частично импортированы. То, что в одних случаях предпочитают минорные тональности, а в других — мажорные, не должно приводить нас к выводу о фундамен-

* Ernst Křenek. Music Here and Now. N.Y., 1939.

тальных различиях в темпераменте или в отношении к жизни. Расовые концепции искусства бессмысленны. Мы рискуем проглядеть реальную сущность музыки, если при слушании под влиянием названия или места написания произведения начнем воображать себе пейзажи и ситуации, знакомые нам, например, по книгам или открыткам. Лучше уж тогда пойти в порт и поглазеть там на иностранных моряков и на чужие флаги.

Сейчас очень модно наслаждаться старинными инструментами, особенно клавишными. Желательно при свечах. Но ведь Моцарт гораздо больше ассоциируется с солнечным светом... На современных инструментах возможно почти все, что было возможно на старых, и даже гораздо больше; к тому же они свободны от недостатков старых. Какова, кстати, непоследовательность музыкантов, играющих Шопена, — не требовать инструментов 1840-х годов! И что за парадокс — сочетание моды на аутентичность и страсти к аранжировкам, таким, как баховская Чакона для скрипки соло, исполняемая сотней пианистов! (Недавно виденное мною объявление — «Свинг на клавесине» — парадоксально объединяет две эпохи и доказывает вневременную сущность искусства.) Все это — материализм и пессимизм.

Впечатление от музыки создается не просто ее материалом — мелодией, ритмом, гармонией, — но тем, как он используется. Нельзя судить о ценности произведения по его первым пяти тактам, тем более что мелодические обороты в них часто бывают похожими. (Так было, по крайней мере, до появления атональной музыки.) Сейчас в полном ходу мода на то, чтобы, взяв в качестве вступления несколько первых тактов выдающегося произведения, продолжить далее в духе современных массовых песен. Это указывает не на бедность идеями, но на лень, так как плагиатор мог бы сам сделать подобное вступление и без заимствования, стоило бы только немного потрудиться. Результатами такого «сотрудничества» восхищаются миллионы, которые не знают, что почетной жертвой был Моцарт, и не представляют себе, кто он такой; но если бы пьеса продолжалась не в стиле массовой песни, а так, как это сделал бы Моцарт, то есть со все возрастающим вдохновением, — эти миллионы вскоре перестали бы слушать, «отключившись» от нее (за что их, собственно нельзя упрекать).

Банальность не может присутствовать в материале. Банальность всегда — в духе. Кусок дерева, металла или камня может быть превращен в божественное послание, если истинный дух благословил руку художника. Но не существует средств, которые могли бы одухотворить массовую продукцию.

В старое время образование, которым наслаждались преимущественно достойные, было довольно интенсивным и универсальным. Оно продолжалось всю жизнь, но много ли возникло Библий и Шекспиров? Для широкого образования большинства в нашу плутократо-пролетарскую эпоху существует затруднение, которое кажется непреодолимым. Ведь для него необходимы миллионы учителей. В идеале каждый учитель должен быть примером. Но природа не в состоянии произвести нужное их количество, вынуждая нас, возможно, смириться с ограниченностью этого образования.

В действительности наша гипертрофированная система, возможно, сформировала удивительную усредненность интеллекта и что-то вроде всестороннего невежества, оставив нас на милость шарлатанства, наркотиков, подделок и искусственной оригинальности. Такое «счастье» не может быть истинным, ибо человеку дана привилегия испытывать себя в противостоянии проблемам, и он призван быть индивидуальностью, не будучи ни стадным существом, ни хищником. Поэтому для тех, кто глубоко встревожен ростом безбожия и неспособности любить, я вижу неотложную и важную задачу: защищать и использовать высшие права человека с непоколебимой уверенностью в том, что дух не может быть ни потерян, ни угнетен. Такие личности — ныне забытое меньшинство, некогда направлявшее и поднимавшее людей, — не должны и не могут уступать. Они должны радоваться своей обособленности и, оставаясь в одиночестве, придерживаться идеалов простоты, истины и благородства; им следует со всей страстью отдаться служению этим добродетелям, ибо их утрата не может быть восполнена никаким общественным процветанием. И, наконец, они должны своими неустанными усилиями поддерживать тот стоицизм, который рождается из благоговения перед непостижимой сущностью искусства, даруя им силу, дисциплину, самоуважение, широту взглядов и, в конце концов, как высшую награду — прекрасную музыку.

Я надеюсь, что время от времени вы будете вспоминать эти мысли — мысли человека, который испытывает бесконечную благодарность за то, что ему дано быть музыкантом.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О МУЗЫКЕ





I

Да будет звук — и стал звук.

Жизнь звуку дана в человеке; в нем звук стал стихией, стремлением, представлением и целью.

Человек способен создавать звуки самостоятельно; звуки, наделенные бесконечными возможностями развития, дарованы именно человеку и требуют от него осуществления этих возможностей.

Человеку открылось, что созданные им звуки способны утолять духовную жажду и, очевидно, призваны — за пределами материальных пользы и вреда — возвышать радость и смягчать страдание. Так родилось предназначение и стремление человека творить из этой трансцендентной субстанции, из этой звучащей вибрации с помощью своего интеллекта вечно подвижный, осязаемый и все же неосвязаемый мир — иррациональную реальность за пределами физической. Результат этого творчества, который есть не что иное, как последовательность звуков, мы и называем музыкой. В конечном счете, музыка стала наиболее независимым выражением эмоциональной жизни, символом чувств, усиленных и облагороженных без потери их первичных качеств и духовно воплощенных в форму суверенного искусства.

II

Стремясь по возможности однозначно определить свойства, отличающие искусство от других духовных форм выражения (интуитивно я чувствую эту разницу совершенно отчетливо), я попытаюсь далее объяснить, что я понимаю под словом «искусство».

Творения, созданные из звукового материала за всю историю человечества, различны и многообразны. Музыкой были и те два звука, что впервые прозвучали в определенной последовательнос-

ти, музыкой же является и бетховенский до-диез-минорный квартет: любая организованная последовательность звуков — существующая или возможная в будущем, — которая лежит между указанными двумя случаями, также является музыкой. Поскольку до сих пор еще не все человеческие сообщества стоят на одной культурной ступени, поскольку есть еще много примитивных народов, а у других культурный прогресс остановился и застыл (что обычно означает постепенную деградацию), поскольку, короче говоря, одновременно со сложнейшими существуют и простейшие формы организации жизни, постольку все еще существуют и самые примитивные музыкальные системы. Большинство из них знакомо лишь специалистам.

Способность к непосредственному созданию и воспроизведению музыки, как я уже говорил, бесспорно присутствует в каждом человеке.

Однажды созданная, музыка может существовать неограниченно долго. Она сохраняется в памяти, и для низших форм музыки нотная запись не нужна.

Воспроизведение музыки длится, лишь пока происходят звуковые колебания, подобно сказанному слову, взгляду, вздоху или шагу. Для того, чтобы быть услышанной, музыка должна всякий раз воссоздаваться с помощью памяти. Граммофонная запись — фиксация и воспроизведение неповторимого — только в том случае могла бы избавить нас от этой необходимости, если бы человек отказался (и был бы в состоянии это сделать) от дальнейших «воссозданий» произведения после того, как однажды оно было механически записано. Однако я не верю, что цель грамзаписи заключается в этом. Это был бы просто напрасный труд.

Низшие, или архаичные, музыкальные формы сохраняются так же, как саги, сказки или мифы — путем устной передачи от поколения к поколению. В отличие от письменных памятников, картин или построек они неразрушимы.

Вероятно, такие низшие формы очень похожи друг на друга, независимо от того, где и когда они появились. Они могут рождаться под влиянием движений тела, совершаемых во время работы или ради удовольствия — в одиночестве или вместе со всеми, а также под влиянием природных звучаний — птичьих голосов, ударов весел, шагов путника и т.п.

На самой примитивной ступени разнообразие форм, конечно, очень ограничено. Однако в природе музыки заложено, что даже из одной, хотя бы простейшей музыкальной формы могут быть созданы самые различные выражения. Например, два звука, разделенные тем или иным высотным интервалом, могут быть изменены ритмически или динамически настолько, что их более громкий и быстрый вариант не будет иметь ничего общего с более тихим и медленным. Изменяя подобным образом звуковую последовательность, хотя и сохраняя интервал между звуками, можно создать звучания прямо противоположные по характеру: от предельно радостных до предельно скорбных. Этот факт кажется мне чрезвычайно важным для понимания ценности отдельных музыкальных компонентов, из которых состоит произведение.

Известно, что даже в своих первоначальных формах исполнение музыки было подчинено определенным условностям. Музыка очень рано стала одним из профессиональных занятий, например, как часть религиозного ритуала или караульной службы. Было бы интересно знать, все ли члены первобытной общины могли воспроизвести те немногие простейшие музыкальные формы, которые были в употреблении. Могли ли они это сделать после первого прослушивания, после повторных усилий или кто-то вообще не мог? Нам, владеющим всем многообразием музыкальных форм — от простейших мыслимых сочетаний до наиболее утонченных и сложных и, более того, от этих последних до образцов искусства, стремящегося к высшей простоте, — нам трудно представить себе, что не каждый человек был способен решать элементарные музыкальные задачи примитивного общества. Разумеется, и на нашей стадии развития цивилизации лишь незначительное меньшинство в состоянии приобщиться к «вершинным» музыкальным достижениям или ищет путей к ним (а кто ищет, тот уже обрел, я думаю). Но в «долинных» областях ориентируется каждый. Наши простейшие песни, танцы, марши любой может спеть, просвистеть или пробарабанить, хотя бы по тактам. При этом даже такие простые пьесы стоят на много ступеней выше древних примитивных форм.

Меня всегда особенно занимал вопрос о том, достигается ли музыкальный рост индивидуума только благодаря одаренности или также благодаря обучению, опыту. Считать, что образование может

породить сколько угодно гениев или, точнее, что каждый образованный человек может в один прекрасный день стать гением, — это утопия. Я полагаю, что нам не стоит бояться такой возможности.

III

Начал я с утверждения, что каждого человека считаю музыкальным. В примитивном смысле это достаточно очевидно. Я говорил также, что дарование требует своего развития, как вклад — роста процентов. Как же получается, что способность к выполнению этого требования не у всех индивидуумов одинакова? В немецком языке слово *Geschick*, «способность», имеет также и другой смысл: «судьба». Не скрыта ли в этом двойном значении глубокая правда и не в этом ли суть дела?

Если план природы в отношении человека предусматривал возможное развитие его дарований и далеко заходящую дифференциацию людей, он предписывал им также и определенные обязанности, что привело впоследствии к разделению труда. Понятно, что «Искусство фуги» не может возникнуть из простого инстинкта самосохранения. Значит, в человеке должно действовать стремление к преобразованиям, прогрессу и росту. На него возложена обязанность расти и дана возможность роста, хотя цель последнего и неизвестна. Созревшие духовные плоды неизбежно должны воплощаться в реальность. Хотя человек не может избежать телесной бренности, его произведение, напротив, может быть бестелесным и нетленным.

Биологический механизм разделения труда был, как мы видим, неизбежным следствием наших многочисленных предрасположенностей к различным видам деятельности. Была ли когда-нибудь и есть ли у человека свобода выбрать себе такую область деятельности, которая требует большего, чем могут обеспечить примитивные способности, способности «вообще»? Может быть, у него и есть свобода выбирать, но не думаю, что есть возможность выбора. Я не верю, что человек, лишенный способностей к той или иной деятельности, вообще придет к мысли заниматься ею. Поэтому невоз-

можно стать гением по собственному выбору. Заменитель Божьей милости еще не изобретен и бацилла гениальности не открыта.

Уже на первых ступенях дифференциации среди людей должны происходить естественный отбор, селекция и «распределение». Дифференциация, как я уже сказал, ведет к разделению труда и к профессиональному расслоению. В некоторых человеческих сообществах она едва началась. Не все еще «распределены», и в потенциальной возможности быть одаренным никому, конечно, не отказано. Пути Провидения в выборе почвы для развития культуры покрыты мраком. Вначале оно обращается к индивидуумам, чье осознание себя как личности еще не сформировалось. Человек становится инструментом. Некоторые оказываются наделенными творческими способностями; они проявляют себя в различных областях, выходящих за пределы практической пользы. Превосходство таких людей обнаруживается и признается, их достижения приносят радость и делаются желанными. Эти одаренные индивидуальности вступают во взаимодействие, влияя друг на друга. Успех одного служит опытом для другого, который хочет сам повторить это. Здесь лежит начало искусства и одновременно художественной критики.

Таким образом, я считаю, что произведение искусства должно идти впереди запросов публики. Необходимость творить порождается самим талантом; он же и дает возможность выполнения этой задачи, хотя, конечно, не под лозунгом *«l'art pour l'art»*. Талант же порождает и потребность в культурных ценностях, иначе последние не создавались бы постоянно.

Чем больше возникает произведений, тем требовательнее становятся запросы. Роль технического мастерства постоянно растет, в результате чего творческая работа начинает поглощать все силы и время творца. Поэтому, чтобы иметь возможность посвятить себя этой работе, необходимо, чтобы ее можно было обменять на предметы удовлетворения физических потребностей. А для этого нужна публика, способная к восприятию, испытывающая интеллектуальный и духовный голод. Следовательно, сохранение и обновление духовных ценностей зависит от требований публики, выражаемых пониманием и любовью. Это утверждение не противоречит более раннему, в соответствии с которым творчество должно идти впер-

ди. Крик должен предшествовать эху. Человек, который не услышал эха, поменяет место, чтобы повторить попытку. Конечно, может быть так, что скрытое, дремлющее эхо как бы провоцирует крик, но в любом случае сначала кто-то должен крикнуть. И быть может, интуитивно он крикнет именно там, где эхо ждет пробуждения.

IV

До сих пор я избегал, насколько возможно, употребления термина «искусство», заменяя его выражением «культурное творчество». Само собой разумеется, что искусство — сумма всех художественных произведений и достижений художников — является для меня лишь одним из видов культурного творчества. Почему же я боялся употреблять это слово? Я обнаружил, что в понятие «искусство» обычно вносится многое, не принадлежащее, по моему представлению, к сущности искусства. Это справедливо по отношению ко всем его видам; далее я попытаюсь строго ограничиться музыкой.

Первичные, примитивные музыкальные формы, где бы они ни существовали — пусть в ограниченном количестве и не развивавшиеся в течение столетий, — я все же назвал бы искусством. Ведь в конкретных условиях своего бытования они воплощают собой высшую ступень музыкального выражения и по происхождению и цели должны быть отнесены к искусству, как я его понимаю. Нельзя забывать, что музыка достигла индивидуализации и затем автономии позднее, чем другие виды искусства.

В средние века на обломках разрушенной античной цивилизации Европа начинает создавать новое искусство; этому способствуют, в частности, сосредоточенность и самоуглубленность, процветавшие в монастырском уединении. Люди впервые начинают предугадывать скрытые ценности музыки. Отмирает былая вера во внешний источник силы или слабости, в богов и героев, которые заботятся о процветании ремесел и жизни общины и которые в некотором роде могут даже быть подкуплены жертвоприношениями. На ее месте рождаются новые идеалы, новая вера во внутренний

свет, в нерушимую силу смирения, доступные для каждого, если только он руководствуется любовью, добротой, добровольным аскетизмом и готовностью страдать. Отныне существует только одно несчастье — недостаток любви. Душевное причастие, духовная взаимосвязь людей, утверждение индивидуальности являются плодотворной основой для возникновения нового музыкального искусства. Образ мыслей, который способствовал подобным чувствам, имел в те времена материальной скудости большую притягательную силу. Такая духовная убежденность составляет непреходящее достоинство человека. Но притязания материальной жизни угрожали этому достоянию, поэтому статуи и изображения стали предосудительными. Незримая реальность, которая являлась основой христианского движения, требовала иных символов. Игра фантазии и вдохновение освобождались от уз, и музыка явила свои высшие возможности.

Кажется парадоксальным, что альтруизм делает человека сильнее, но тем не менее это так. Используя свои таланты и способности альтруистически, люди средневековья способствовали бескровному распространению и утверждению новой веры. Страсть, объединившаяся с изощренным интеллектом, выстроила из этих предпосылок новое учение, с которым даже светская власть вынуждена была считаться, стараясь при этом заставить его служить своим целям. Очевидно, что новая духовность не потеряла всех связей с прошлым. Разумеется, и ее музыкальная сторона также оставалась связана с разработанными ранее формами. Непрерывность и сродство всегда создаются самим человеком, природа которого не может измениться внезапно и полностью.

В новой религиозной общине все культурное наследие, в том числе и музыка, вскоре оказалось защищенным от разрушения и исчезновения: его стали собирать, отбирать, изучать; полезные фрагменты были сохранены как материал для новых форм выразительности. Вначале культивировалась преимущественно вокальная музыка. Что касается инструментальной, то, хотя сами инструменты существовали уже давно, она оставалась слишком мирской. В этой сакральной среде образовались тонкие различия и оттенки, символы и знаки; возникла полифония, возможно, по прихоти или в результате энтузиазма тех, кто хотел придать больше красочности

службе с помощью импровизаций, продемонстрировать свое стремление к свободе или просто избавиться от скуки.

В данной сфере деятельности также проявилось разделение труда и, следовательно, профессий. Паства сосредоточенно внимала службе и принимала участие в пении только в предназначенных для этого местах (как и в наши дни). Были разработаны определенные, исчерпывающие и доступные правила, хотя внутренняя потребность постоянно расширять их никогда не подавлялась, коль скоро не менялся смысл. Те, кто был взыскан талантом, несли обязанность неустанно продвигаться вперед.

Набирающее силу учение становилось ощутимой реальностью, приобретая влияние, власть, расширяясь как организация. Вначале оно распространялось повсюду, где роль интеллекта и опоры на реальность в разрешении жизненных проблем невелика. Когда же, в конце концов, оно проникло и туда, где эта роль значительна, столкновение между потребностями и правами тела, чувств и разума стало неизбежным. Влияние рационалистических традиций не могло в заметной степени ослабить силу и интенсивность нового мистического течения — и наоборот. Делались попытки заставить эти противоречивые силы работать вместе над формированием условий человеческого бытия, выработать компромисс. Но единство уже было недостижимо. И телесное, и интеллектуальное, и эмоциональное развивались параллельно, но часто в ущерб друг другу, сталкиваясь как в каждом отдельном человеке, так и в любых группах. Все эти силы стремились к превосходству, и усилия примирить крайности с помощью разума оказались тщетными. Чтобы удержать каждый из настойчиво самоутверждающихся элементов в своих рамках и избежать распада, потребовались различные ограничения. Кроме того, подобный дуализм или, скорее, плюрализм оказался хотя и неспокойной, но очень благоприятной почвой для творческой личности и для всего общества.

Каждая идея претендовала на обладание конечной истиной, каждая доктрина стремилась к абсолюту. Все они объявляли своей целью счастье, но двух одинаковых среди них не было. Со всех сторон к этой цели стремились ее поборники. Торжествовал принцип «цель оправдывает средства», и поэтому даже разум и любовь использовали насилие для достижения своих задач. Со-

вершенное равновесие сил было возможно только в особо гармоничных людях.

В каждом движении всегда существует воля к лидерству и победе, она воспламеняет творческий гений, раскрепощает личность. Уже ни одно усилие более не определялось общей целью и не было направлено на достижение ее. И хотя во всех областях деятельности наблюдался неслыханный прогресс, единого надежного, работоспособного целого из всех идей, взятых в правильной пропорции, не возникло. Религия, искусство и наука, с одной стороны, техника, экономика, политика — с другой, могут взаимодействовать в решении практических задач, но в своей сущности они едва связаны.

По отношению к последним трем названным областям человек выступает как объект, по отношению к первым трем — как субъект. Он функционирует, так сказать, в двух сферах. Ясно, что символы красоты, веры, идеалов не могут уже быть одинаковыми и здесь и там. Отсюда и начинаются эмансипация, индивидуализация и специализация искусства — великое перерождение музыки, вследствие которого она становится суверенной и абсолютной. Будучи вначале лишь частью целого, она сама впоследствии становится самодостаточным целым, сущностью, стоящей в ряду других, с которыми ее роднит только сама жизнь. Такая трансформация происходит тогда, когда одаренная личность под влиянием сил индивидуализма и дуализма не находит более удовлетворения духовных потребностей в рамках ортодоксального института церкви. Для такого человека традиции и условности неприемлемы в области, которая стала глубоко личной благодаря вечно живой идее любви. И он обнаруживает, что музыка как нельзя более подходит для выражения этой идеи.

Но музыку не прекращают использовать и в прежних целях; она продолжает существовать как часть других систем, даже после того как сама стала целым. И здесь мы должны сформировать новое представление о музыке, чтобы отделить «былое» от вновь возникшего, поскольку это «былое» изменило свой смысл. Ведь после добавления к музыке «верхнего этажа» то, что существовало прежде, теперь переходит в другую категорию. Раньше это было искусство, которое, будучи по своим функциям прикладным (поскольку никакое искусство не существовало вне таких функций), оказалось спо-

собным выражать идеи само по себе, без посторонней помощи. Теперь же возникло разделение музыки на несколько ветвей, из которых только одну я предпочитаю называть искусством. «Прикладную» же музыку я к искусству относить в дальнейшем не буду.

V

Итак, человек музыкален. Он может придумывать последовательности звуков и воспроизводить их. Но для создания или восприятия одухотворенных и утонченных форм необходимо специальное умение. Обычной музыкальности, которой обладают практически все, недостаточно, чтобы обеспечить проникновение в искусство музыки.

Стремление к более высокому интеллектуальному уровню не может, на мой взгляд, иметь внешнюю причину; импульс должен родиться внутри человека. Образование и окружение могут только подсказать каждому, в какой области он будет чувствовать себя наиболее уверенно. Истинная связь с искусством невозможна без прирожденной страсти. Понимание искусства, конечно, является частью необходимого духовного багажа так называемого интеллигентного человека, но мы знаем, сколь многие из таких людей бесконечно далеки от искусства, не претендуют на близость к нему и не стремятся к ней.

Возвышение музыки произошло в той небольшой части Европы, где, образно говоря, благодаря скрещиванию язычества, эллинизма и христианства возникла необычайная пестрота всех форм жизни. Здесь музыка, перестав быть средством личного услаждения, пройдя через стадию второстепенных, служебных, чисто «орнаментальных» ролей, обрела суверенное значение и свои собственные цели; она стала символическим процессом, чье совершенство заключено в нем самом и который подчиняется только своим собственным законам и условностям. Музыка проистекает из осознанной внутренней потребности, и путем бесчисленных комбинаций средств, при постоянной ясности художественных намерений, она одухотворяется и «уплотняется»; она воплощается в формы, которые соответствуют исходному

образу. От души к душе через разум — так, по-моему, можно схематично выразить процесс общения посредством искусства.

Кстати говоря, эмансипация музыки — установление ее автономии — кажется мне наиболее самобытным вкладом Европы в общечеловеческую культуру.

VI

Как и всему сотворенному человеком, произведению искусства должно предшествовать намерение создать его. Творец должен заранее определить свое будущее творение именно как произведение искусства. С другой стороны, и восприятию искусства должно предшествовать сознательное намерение воспринять, пережить произведение. «Абсолютная» музыка создана для того, чтобы ее слушали с чисто музыкальным вниманием, то есть в состоянии физической расслабленности и своего рода умственной пассивности — в отношении немзыкальных ассоциаций, — но при полном напряжении и высвобождении духовных и эмоциональных сил.

Не каждый опус подобной музыки является произведением искусства. Строго говоря, музыкальные сочинения, связанные со словами, образами, реальными, ощутимыми процессами, нельзя считать «абсолютной» музыкой, поскольку они пробуждают немзыкальные представления. В песне, оратории или мессе слова в достаточной мере случайны. Они служат музыке, вместо того чтобы последняя служила им. В опере текст как таковой по существу не является уходом от музыки. Что препятствует совершенному слушанию музыки в опере, так это участие слушателя в драматических перипетиях, за которыми он должен следить глазами. Тем не менее, творения этого рода все же принадлежат искусству, поскольку их создатели придают им символическое значение. Оперетта же лишена такого значения, и потому она не является искусством, сколь бы блестящей и очаровательной она ни была. Здесь решает не качество, а внешние атрибуты.

Прикладная музыка предназначена для того, чтобы сопровождать немзыкальную деятельность, оживляя ее. Существует также,

выражаясь сегодняшним языком, потребительская музыка*. Она приближается к чистой музыке, однако часто выполняет и внемузыкальные функции, поскольку пишется для удовольствия самих исполнителей, при том, что ее исполнение должно быть все же кем-то услышано. Примеры такой музыки — детские игры, музыкальные упражнения, пропагандистские песни рабочих хоров, музыка для школ. Это одновременно и один из путей изучения музыки.

Музыкальное произведение может принадлежать только одному какому-то жанру; оно потеряет действенность, если будет перенесено в область, для которой не было предназначено. Вальсы Штрауса прелестны, но они предназначены для бальной залы. Музыка из «Неоконченной» симфонии Шуберта, перенесенная в оперетту, обесценивается до просто «симпатичного материала». Однако произведения искусства подвижны не материалом, но духом.

VII

Искусство включает в себя и произведения, и художников. Кста-ти, обычай связывать с этим понятием обязательно высокое качество ошибочен. Термин «искусство» неправомерно использовать для обозначения просто успешного результата какой-либо работы. Искусство — это самостоятельная территория; все произведенное здесь принадлежит этому царству, независимо от того, насколько сильно оно отличается от высших достижений. Художник — это тот, кто по своей профессии и устремлениям создает произведения искусства. Нельзя называть художником того, чья деятельность лежит за пределами искусства и заслуживает специального наименования. Лучший портной есть просто (и только) лучший портной. Даже обладая интуицией, мастерством и душой, он остается портным. Произведения искусства должны оцениваться только по его собственной шкале ценностей; плохую ораторию нельзя сравнивать с хоро-

* В немецком варианте — *Gebrauchsmusik*, термин, введенный П. Хиндемитом для обозначения музыки, пригодной для самодеятельного исполнения.

шей одеждой. При этом, разумеется, искусство — не единственная область, где возможны творческие достижения.

Как и в любой созидательной деятельности, в искусстве есть хорошие, плохие и средние произведения, хотя способа строго обосновать эти оценки не существует. Возможно, такие оценки могут опираться на долговечность произведения, а признание — на свидетельство тех, кто уже признан. Не запатентован метод и для производства шедевров. Нельзя стать намеренно оригинальным или намеренно эклектичным.

Попытки связать произведения искусства с личной жизнью или философскими взглядами их создателей — любимое развлечение биографов — кажутся мне и бессмысленными, и опасными. Взгляды творца, лежащие за пределами его музыки, не имеют никакого значения для самой музыки. Попросту говоря, произведение искусства рождается и живет в пространстве между утверждением и отрицанием. Совершенно неважно, когда, где и чему мы скажем *да* или *нет*: значение имеет сила высказывания, а не его предмет. Все вращается вокруг символов Неба, Ада, Земли; то, что является Небом для одного, может быть Адом для другого, и каждый ощущает это по-своему.

Всякое подчеркивание особенностей с целью отделить одно произведение искусства от другого только уводит нас от их истинной сущности. Влияние национальных или связанных с духом времени характерных черт незначительно в сравнении с тем всеобщим, которое присутствует в каждом произведении искусства. Воздействие социума на художественное творчество велико, но проявляется оно только через потребность самого социума в искусстве. Нельзя отрицать тот очевидный на примере многих стран факт, что искусство процветает то здесь, то там, распадается, оказывается парализованным или гибнет, — факт, который можно объяснить только ростом и угасанием культурных потребностей того или иного общества, потребностей, возможно зависящих до известной степени и от политических условий. Поэтому те или иные исторические события могли влиять на творчество — стимулировать или облегчать его; но сама творческая потенция, принадлежащая всему человечеству, всегда и везде скрыто присутствует в нем. Мера потребления искусства также находится под влиянием различных дви-

жущих сил, и то же можно сказать о предпочтении того или иного его вида. Страны и эпохи могут, таким образом, порождать различное количество произведений в разных ветвях искусства, но природа и ценность этих произведений подчиняются только их собственным, имманентным законам. И великие, и скромные произведения искусства имеют общую сущность.

VIII

Музыка — таинственная, неизбежная, реально ощущаемая и творимая человеком реальность; она связана с космосом, но создается индивидуальным усилием; она одновременно безлична, лична и сверхлична. Исчерпать ее невозможно: в конце концов, все кончается музыкой, как и начинается с нее. Что ж, когда-то я должен закончить, и сегодня это лучше всего сделать, процитировав Шопенгауэра: «Музыка — это еще одна вселенная»*.

* По-видимому, Шнабель не вполне точно цитирует одну из многих мыслей Шопенгауэра о значении музыки, содержащихся в основном труде философа «Мир как воля и представление». Довольно близким по смыслу к процитированным Шнабелем словам является, например, следующее высказывание: «...Мир можно было бы с таким же правом называть воплощением музыки». Цит. по: А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление. Т. 1, книга 3, § 52. М., 1993. С. 371.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Альбенери 232
Альбер Эжен д' 86, 115
Андерсон 198
Ардити Луиджи 284
Аристид 133
- Бардас В. 8
Баумгартнер Пауль 144
Бах Иоганн Себастиан 20, 44, 118, 142, 158, 171, 180, 182, 191—192,
194—197, 202, 218, 224—226, 243—245, 285
Безендорфер Игнац 687
Беккер Гуго 65, 99, 231
Бер Тереза 69
Берлин Ирвинг 162, 180, 182
Берлиоз Гектор 163, 197, 271—272
Бертэ Генрих 90
Бетховен Людвиг ван 7, 39, 40, 44, 58, 82, 86, 103, 115, 118, 119—120,
123, 128, 130, 142, 144, 125, 150, 153, 157, 158, 162, 166—167,
176, 179, 182, 187, 192, 196—197, 203, 214, 219, 230, 233—234,
238, 242—245, 279, 284, 286, 305, 307
Бехштейн 67, 105, 116, 121, 124, 133, 204, 205, 213
Боданьский Артур 113
Брамс Иоганнес 10, 30, 32—35, 38, 41, 42, 55, 62, 63, 71, 76, 78, 84,
118—119, 121, 125, 128, 129, 131, 177, 178, 187, 197, 245, 304
Брее Мальвина 147
Брейтхаупт Рудольф 186
Бронгулеев Вадим Вадимович 14
Брукнер Антон 30, 38, 131, 304
Бузони Ферруччо 6, 8, 85—86, 99, 194, 195, 237, 248
Буш Адольф 79, 232
Буш Фриц 78
Бюлов Ганс фон 55, 168, 227
- Вагнер Отто 49
Вагнер Рихард 10, 33, 34—35, 55, 76, 99, 162, 171, 192, 195—196, 200,
214, 227, 243, 271—272
Вальдштейн, граф 38
Вальтер Бруно 78, 110
Ван-Гог Винсент 53, 190

Вебер Карл Мария фон 158, 271
Вебер Макс 11
Веберн Антон 5
Вейнгартнер Феликс фон 80, 89
Верди Джузеппе 44
Виттенберг Альфред 64
Вольф Вернер 55
Вольф Герман 54—59, 64, 72—73, 79—80, 87, 139
Вольф Гуго 38, 70, 304
Вольф Иоганнес 229

Габрилович Осип 43, 157
Гамбург Марк 43
Ганслик Эдуард 9, 87, 162
Гауптман Герхарт 63
Гершвин Джордж 202
Гете Иоганн Вольфганг 294—295
Гильбер Иветт 50
Гитлер Адольф 43, 52, 54—55, 63, 129, 163
Глазунов Александр Константинович 115, 219
Годовский Леопольд 7
Голицын, князь 39
Гольдберг Иоганн Теофилиус 44, 144, 225
Гольденвейзер Александр Борисович 7
Горовиц Владимир 6, 108, 212
Гофман Иосиф 11
Гофман Эрнест Теодор Амадей 163
Грильпарцер Франц 10, 40
Губерман Бронислав 124—129, 131—132
Гульд Глен 5, 6
Гутман Альберт 24—25, 41

Дакс Клэр 174
Дворжак Антон 75
Дебюсси Клод 70, 142, 145
Дейтерс Герман 197
Демель Рихард 57, 91
Диабелли Антонио 44, 118, 223
Доннерсмарк Хенсель, княгиня 72
Достоевский Федор Михайлович 50
Дринкер Генри 199
Дузе Элеонора 50

Есипова Анна Николаевна 26, 30, 43, 159, 161

Жан-Поль (наст. имя Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) 59
Жерарди Жан 64, 65

Зимрок Николаус 57

Ибсен Генрик 50

Игумнов Константин Николаевич 11

Изаи Эжен 69, 84

Иоахим Йозеф 55, 64, 83, 84, 229

Казальс Пабло 131, 237

Кассирер Эдуард 53

Кассирер Эрнст 52

Кассиреры, семья 52—53

Кауард Ноэл 289

Кауфман Оскар 63, 82

Кестенберг Лео 99, 222, 229

Клеменс Клара 43

Клеменс Самуэль (см. Твен Марк)

Клемперер Отто 87

Климт Густав 49

Кнабе 105, 113

Конрад 32

Конрады, семья 32

Корнгольд Эрих Вольфганг 87, 115

Костелянец Андре 122

Кох Луис 84

Краус Карл 50

Крейслер Игнац 30

Крейслер Фриц 30, 223

Кренкшоу Эдуард 14

Кройт Борис 101

Кулидж Элизабет 232

Куперен Франсуа 225—226

Курто, м-р (Сэмюэль) и м-с 116—117

Кусевицкий Сергей Александрович 79, 121

Кшенек Эрнст 85, 99—100, 115, 307

Кэрролл Льюис 17

Ламонд Фредерик 86

Леви-Строс Клод 5

Легар Ференц 287

Леман Лотта 173, 174

Лешетицкий Теодор 5, 25–27, 30, 41–42, 44, 48, 51, 53, 56, 76, 145–147, 157–158, 241

Лист Ференц 5, 6, 55, 79, 84, 108, 142, 146, 171, 181–182, 224, 227, 172, 184

Лихтенберг Георг Кристоф 295

Лэньер Хэрриет 113

Люгер Карл 47

Людвиг Эмиль 197

Лютер Мартин 29

Малер Густав 38, 70, 109, 304

Малько Николай 7

Мандычевский Евсевий 31–32, 41, 43

Мане Эдуард 53

Манн Томас 162–163

Маршалк Макс 63

Масканы Пьетро 26

Маттей Тобиас 147

Мейер Роберт 117

Менгельберг Виллем 79

Мендельсон Роберт 83

Мендельсон Франц 83

Мендельсоны, семья 83

Мендельсон Феликс 271

Микеланджели Артуро Бенедетти 6

Мильтштейн Яков Исаакович 6

Михайлов Александр Викторович 9

Мозер Андреас 229

Мозер Ганс Иоахим 229

Мозер Карл 49

Мольтке Хельмут Иоганн фон 91

Монсенжон Бруно 5

Мори Жан Сифрейн 295

Моцарт Вольфганг Амадей 18, 24, 33, 39, 71, 87–88, 135, 142, 143, 149, 163, 176–177, 187–189, 192, 196–198, 200, 236, 243–246, 284–285, 299, 307–308

Мук Карл 71

Мусоргский Модест Петрович 70

Недбал Оскар 75

Нейгауз Генрих Густавович 8

Нефе Христиан 157

Никиш Артур 64, 71, 79, 89, 178

Николаев Леонид Владимирович 7

Ницше Фридрих 47, 50, 162, 196

Ольбрих Йозеф-Мария 49

Оффенбах Жак 89, 163

Ошеров Сергей Александрович 295

Паганини Никколо 5, 169

Падеревский Игнацы 8, 26, 74, 86, 104, 145, 222–223

Палацкий Франтишек 28

Патти Аделина 55, 304

Пахман Владимир 223

Петерс 88, 119, 194

Петри Эгон 6, 108

Пикассо Пабло 53, 190, 194

Прентнер 147

Пуччини Джакомо 200, 233

Пфицнер Ханс 115

Пятигорский Григорий 101, 129

Рабинович Давид Абрамович 6

Равель Морис 142, 145

Ратгауз Кароль 115

Ратенау Вальтер 92, 102

Рахманинов Сергей Васильевич 6, 105, 182, 237

Регер Макс 178, 192

Резерфорд Томас 191

Рейнхардт Макс 87

Ренуар Огюст 190

Риман Хуго 197

Рихтер Ганс 76

Рихтер Святослав Теофилович 6, 105

Розейнгейм, семья 73

Россини Джоаккино 39

Рубинштейн Антон Григорьевич 6, 41, 55, 171, 304

Рубинштейн Артур 8

Саймон 119, 241

Сакс Ганс 34

Сарасате Пабло 55

Сарджент Малькольм 116–117

Свифт, м-р и м-с 139

Сезанн Поль 53, 190

Серкин Рудольф 232

Серчингер Цезарь 135

Скрябин Александр Николаевич 226
Стейнвей 67, 105, 121, 133, 202, 204—205, 213
Стоковский Леопольд 195
Стравинский Игорь Федорович 7, 115—117, 194, 204
Страдивари Антонио 83
Сук Йозеф 75

Твен Марк 43
Тейер Александр 197
Тейт Мегги 175
Тернер Уолтер 117, 163, 197, 286
Тиллет 124
Тови Дональд 163
Толстой Лев Николаевич 50
Тосканини Артуро 102

Ульштейн 118

Фалья Мануэль де 115
Филипп Исидор 147
Флеш Карл 6, 7, 64—65, 87, 119, 231
Форе Габриэль 70
Франк Сезар 195
Фрейд Зигмунд 191
Фридман Игнац 43
Фридрих Вильгельм Прусский 84—85
Фримль Рудольф 144
Фуртвенглер Вильгельм 87, 13

Хаба Алоиз 99
Харден Максимилиан (наст. Имя Феликс Витковский) 94
Хаузер Йозеф 214
Хеккинг Антон 64
Хилтон Джек 122
Хиндемит Пауль 85, 115, 117, 129, 131, 324
Хитрук Андрей Федорович 12, 14
Холл 103
Хорнбостель Эрих фон 11, 32
Хоффман Йозеф 49
Хохберг, граф 71
Хумпердинк Энгельберт 97

Цвейг Стефан 162—163

Чайковский Петр Ильич 55, 142

Черни Карл 26, 145, 157, 161

Швейцер Альберт 194

Шекспир Уильям 17, 181, 220, 289, 309

Шенберг Арнольд 46, 85, 101, 115, 214, 234, 256, 304

Шерк Франц 69

Шмидт Ганс 23

Шнабель Карл Ульрих 13

Шопен Фредерик 72, 103, 143, 149, 150, 233, 308

Шопенгауэр Артур 326

Шостакович Дмитрий Дмитриевич 166, 182

Шоу Бернард 162, 165

Шпильман Полина 25

Шполянски Лиза 228

Шрейдер Альфред 228

Шрекер Франц 99

Штейнер Рудольф 91

Штидри Фриц 101

Штольцинг Вальтер фон 34

Штраубе Карл 194

Штраус Иоганн 175, 304, 324

Штраус Рихард 70, 80—81, 115, 165, 178, 192, 304, 305

Штрейхер Иоганн 103

Штумпф Карл 11

Шуберт Франц 39, 40, 44, 56, 62, 63, 70, 71, 84, 90, 115, 120, 135, 144,
146, 162, 175, 178, 192, 196, 233, 243, 245—246, 284, 285, 324

Шуман Роберт 70, 135, 169, 171, 177—178, 186, 243, 271

Шуман Элизабет 174

Шупанциг Игнац 162

Шустер 119, 241

Шушниц Курт фон 131

Шюнеман Георг 99, 228

Шютт Эдуард 57

Эйбеншютц Илона 25

Эйнштейн Альберт 191

Эйнштейн Альфред 197

Эрдман Эдуард 99, 100, 102

Юрок Сол 105

СОДЕРЖАНИЕ

«По линии наибольшего сопротивления»	5
От переводчиков	13

МОЯ ЖИЗНЬ И МУЗЫКА

Перевод с англ. В. Бронгулева и А. Хитрука

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава 1	17
Глава 2	27
Глава 3	45
Глава 4	56
Глава 5	65
Глава 6	74
Глава 7	83
Глава 8	90
Глава 9	100
Глава 10	108
Глава 11	119
Глава 12	130

ЧАСТЬ ВТОРАЯ (вопросы и ответы)

1	142
2	149
3	154
4	164
5	173
6	182
7	194
8	202
9	211
10	218
11	228
12	239

МУЗЫКА И ЛИНИЯ НАИБОЛЬШЕГО СОПРОТИВЛЕНИЯ

Перевод с англ. В. Бронгулеева

Глава 1. Музыка и слово	251
Глава 2. О музыкальной педагогике	258
Глава 3. Кто такой любитель и чем он отличается от профессионала и дилетанта	264
Глава 4. Литература о музыке	268
Глава 5. О музыкальной критике	273
Глава 6. Виртуозы и программы	282
Глава 7. Происхождение музыки	290
Глава 8. Что такое искусство; положение музыки среди других видов искусства; этический императив музыканта	295
Глава 9. Христианство и музыка	300
Глава 10. Музыка сегодня	303

РАЗМЫШЛЕНИЯ О МУЗЫКЕ (Манчестерская лекция)

Перевод с англ. В. Бронгулеева

I	313
II	313
III	316
IV	318
V	322
VI	323
VII	324
VIII	326

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	327
----------------------	-----

ISBN 589817007-3



Артур Шнабель

“Ты никогда не будешь пианистом!”

Моя жизнь и музыка
Музыка и линия наибольшего сопротивления
Размышления о музыке

Редактор Н. Енукидзе
Корректор А. Коссовская
Верстка А. Куцын

ЛР № 065619 от 12.01.98
Подписано в печать 21.09.99
Формат 60х88¹/₁₆
Печать офсетная. Печ. л. 21. Тираж 2000 экз.
Бумага офс. № 1 Заказ 2923

Издательство «Классика-XXI»
121165, г. Москва, ул. Студенческая, 44/28
Адрес для писем: 123459, г. Москва-459, а/я 55
Тел.: (095) 492-3419

Отпечатано в Производственно-издательском комбинате ВИНТИ,
140010, г. Люберцы, Московской обл., Октябрьский пр-т, 403
Тел.: (095) 554-2186