

---

## Исполнительское искусство

---

---

## Исполнительское искусство

---

---

## Исполнительское искусство

---

## Г. Коган СВЕТ И ТЕНИ ГРАМЗАПИСИ

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

М. Петров, А. Потемкин. Музыка познает себя («Новый мир», 1968, № 6).

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

Андре Клоутианс

1.

Первые образцы записанного звучания музыки произвели на современников впечатление чужда. И не удивительно! Человечество от века привыкло считать, что звук удержать, сохранить нельзя, что жизнь его в силу самой природы вещей еще короче, чем у тающего в воздухе дыма; оно давно примирилось с тем, что искусство прекраснейших пианистов, скрипачей, певцов обречено умирать вместе с ними, оставляя по себе лишь пепел смутных преданий, тщетно пытающихся разжечь огонь, которым оно зажигало дедов, в недоверчивых сердцах внуков: «артисту потомство не сплетает венков». Теперь же искусство это обрело вдруг осязаемую материальность, прочность, незабываемость документа, становилось доступным не только тем, кому довелось познакомиться с ним на концертах, но и всем вообще людям — как ныне живущих, так и будущих поколений. Было от чего прийти в восхищение!

Правда, в наши дни, слушая немногие сохранившиеся записи шестидесяти-семидесятилетней давности, трудно удержаться от снисходительной улыбки по адресу тех восторгов, какие они вызвали в тогдашних слушателях: уж очень ясны сейчас несовершенства этих записей, сильно «упрощавших», огрублявших, искажавших звучание оригинала. Кажется даже странным, что современники, в том числе и специалисты-музыканты достаточно высокой квалификации, не замечали названных недостатков, во всяком случае — не обращали на них особого внимания. На самом деле это вполне естественно и понятно. Современники хорошо знали, много раз слышали тех артистов, чьи записи им демонстрировались. А чтоб узнать нечто знакомое и соответственно реагировать на него, вовсе нет необходимости в наличии всех признаков узнаваемого; довольно и части их — это хорошо

известно из практики и психологии узнавания. Беглое чтение было бы невозможно, если бы мы прочитывали все буквы каждого слова; в действительности мы схватываем значение слова по нескольким буквам, смысл фразы — по части слов. Поэтому-то читатели, как правило, не замечают опечаток, даже самых вопиющих, «вылавливанием» которых занимаются (и то не всегда успешно) корректоры — люди, специально натренированные на «буквенное» чтение. Точно так же обстояло дело с современниками дагерротипии, зрителями первых кинофильмов, слушателями ранних образцов звукозаписи: воспроизведение ряда признаков, достаточных для узнавания знакомого оригинала, настолько поражало и восхищало их, что они не замечали «опечаток»; все недостающее бессознательно восполнялось памятью и воображением.

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

Громадный путь проделала за те же десятилетия и звукозапись; она стала намного богаче, качественно выше в эстетическом отношении, значительно тоньше и точнее воспроизводит оригинал. Наиболее рьяные из ее поклонников утверждают даже, будто звучание сегодняшней грампластинки или магнитофонной ленты ни в чем не уступает «живому». Я не разделяю этого убеждения и полагаю, что через некоторое время, в свете дальнейшего прогресса в технике звукозаписи, наивная самоуверенность ее сегодняшних панегиристов будет вызывать такую же улыбку, с какой вспоминаются вчерашние неумеренные дифирамбы в честь весьма еще не совершенных записей ранней поры. Но, отвергая преувеличения, нельзя вместе с тем не признать бесспорных и крупных достоинств современных граммофонных и магнитофонных записей, достоинств, обусловивших то массовое распространение, ту заслуженную популярность, какую получила во всем мире грампластинка. Благодаря ей музыка проникла в широкие слои человечества, в самые отдаленные уголки земли. Благодаря ей в дом к многочисленным любителям

пришла — в образцовом исполнении! — вся музыкальная литература, пришли лучшие оркестры и камерные ансамбли, замечательные пианисты, скрипачи, певцы. Благодаря ей профессионалы получили возможность совершенствоваться свое мастерство, слушая выдающихся исполнителей, сопоставляя различные интерпретации одних и тех же произведений, уча на пояснительных указаниях прославленных педагогов, играя с великолепными партнерами из серии «минус один». И т. д. и т. д.

Победное шествие грампластинки по свету столь импозантно, ее заслуги в деле музыкального просвещения и образования так внушительны, что остается, казалось бы, только радоваться и рукоплескать. Однако именно размах, какой приобрело филофоническое движение, делает особенно опасной переоценку значения и возможностей грампластинки.

В чем же, собственно, опасность? В некоторых технических недочетах? В том, что не достигнута еще абсолютная, стопроцентная адекватность записанного и «живого» звучания? Но ведь различие между ними и в настоящее время не так уж велико, а по мере непрекращающегося совершенствования техники звукозаписи оно будет все более сглаживаться. В таком случае из-за чего же копыя ломать?

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

## 2.

Не секрет, что знакомство с записями ряда прославленных исполнителей прошлого породило во многих слушателях определенное разочарование. Впечатление подчас настолько не соответствовало ожиданиям, что у значительной части молодежи возникли серьезные сомнения: а были ли действительно оные знаменитости так хороши, как об этом гласят предания и, захлебываясь, повествуют современники? Сравнивая записи былых «звезд» с концертными впечатлениями наших дней, немало людей проникалось в конце концов «дерзким» убеждением, что слава д'Альбера или Бузони, Никиша или Изаи, да и почти всех громких «имен» той поры, не исключая и «самого» Шаляпина, сильно преувеличена, раздута, что любой нынешний лауреат играет (или поет), пожалуй, не хуже, а то и лучше их. Нельзя, конечно, сказать, будто «старики» совсем уж ничего не умели: спору нет, были среди них прекрасные голоса, были и

большие виртуозы, кое-что, и даже многое, «выходит» у них (на пластинках) отлично, звучит превосходно. Но где же то легендарное «потрясание», которое якобы испытывали когда-то слушатели? Его нет и в помине. Напротив, в игре и пении даже лучших представителей исполнительства прежних времен обнаруживается немало уязвимого, корящего взыскательное ухо: у одного — небезупречная техника, недостаточная чистота и отчетливость в пассажах, у другого — шаткий ритм и почти у всех — более или менее неточная, иной раз попросту «вольная» передача авторского текста — прегрешения, коих устыдился бы ныне всякий мало-мальски подвинутый консерваторский ученик. Как же не замечали всего этого — или не придавали этому значения — поклонники названных виртуозов и певцов? Видимо, говорят в таких случаях, это объясняется данью времени: вкус тогда был еще не так развит, ухо — недостаточно требовательно.

Позволительно, правда, несколько усомниться в том, будто, скажем, Чайковский или Римский-Корсаков, Рахманинов или Глазунов обладали менее требовательным ухом, худшим, менее развитым вкусом, нежели нынешние студенты консерваторий. Не совсем понятно также, почему те из авторитетных наших современников, которым посчастливилось слышать живого Шаляпина, продолжают упорно твердить, что он, говоря словами Н. Черкасова, «был и остался непревзойденным» и, появившись он вновь сейчас, потряс бы сегодняшнюю аудиторию ничуть не меньше, чем вчерашнюю.

К сожалению, проверить это утверждение на практике, разумеется, невозможно — так же как вернуть в жизнь других умерших уже исполнителей. Но вот какое поучительное происшествие имело место однажды...

Несколько лет тому назад в Москву приезжал Артур Рубинштейн. Он гастролировал в СССР впервые после тридцатилетнего перерыва, и молодежь наша знала его только по пластинкам. Относилась она к нему не то чтобы неуважительно (импонировало и достаточно громкое имя артиста, и несомненный «класс» его игры), но довольно сдержанно и без особого интереса; помню, в частности, нескольких студентов и аспирантов фортепианного факультета Московской консерватории, откровенно иронизировавших над преувеличенно, по их мнению, хвалебными, недостаточно критическими воспоминаниями представителей старшего поколения об игре этого пианиста. Каково же было мое удивление, когда после упомянутых концертов Рубинштейна те же студенты и аспиранты с гневом обрушились на некоего критика, который, очень высоко оценив неувядаемое искусство концер-

танта, позволил себе вместе с тем и небольшое критическое замечание по его адресу. «Как он смел! — негодовали молодые люди. — Рубинштейн — громадный, несравненный артист! Его игра перевернула нас, открыла нам глаза! Мы такого никогда не слышали!»

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

Конечно, качество записи играет существенную роль; верно и то, что наряду с записями отличными, превосходными попадаются и худшие, и просто плохие. И все-таки основная причина интересующего нас явления — не в этом. И вот еще одно доказательство.

Где-то в начале 30-х годов в Московской консерватории, в кабинете при кафедре истории и теории пианизма (которой я тогда заведовал) появились пластинки Корто. Поначалу многое в них вызывало недоумение и даже протест, казалось странным, причудливым, а то и попросту неверным; помню, в частности, как, слушая их, недовольно морщился, ежился, пожимал плечами, разводил руками покойный К. Н. Игумнов. Потом — в марте 1936 года — приехал в Москву сам Корто. Он имел большой успех и вместо запланированных трех или четырех концертов дал семь (за восемь дней). И Игумнов, и я присутствовали на всех, и оба не могли не поддаться воздействию поэтичной, вдохновенной интерпретации французского пианиста. По окончании последнего концерта, выйдя из артистической и делаясь со мной впечатлениями, Игумнов, между прочим, сказал: «Как плохо сделаны пластинки Корто! Ведь он играет совсем иначе — и гораздо лучше, чем это записано»; и, поговорив еще немного на эту тему, добавил вдруг: «А интересно бы сейчас снова послушать эти записи». Мы тут же прошли из Большого зала консерватории в учебный корпус и стали слушать записи нескольких произведений из числа исполнявшихся в эти дни концертантом. Уже через одну-две минуты мы с Игумновым сконфуженно поглядели друг на друга, и с каждым тактом, с каждой новой пьесой наше смущение все росло. Под конец мы вынуждены были признаться, что ошибались, что записи очень точно воспроизводят подлинную манеру Корто, только многое из того, что представлялось прежде непонятным, неубедительным, кажется теперь почему-то естественным и логичным...

что же, собственно, случилось? Изменилось, что ли, звучание пластинок? Разумеется, нет. Изменилось наше восприятие. Раньше мы слушали так, как смотрят на фотографию какого-то незнакомца, теперь — как вглядываются в снимок, запечатлевший дорогие черты близкого человека. Раньше мы слушали так, как рассматривает вид природы, картину, скульптуру, здание человек, не умеющий подобрать выгодное освещение, удачный зрительский ракурс; теперь артист своими концертами словно поставил нас на нужную точку зрения, и «вид», замысел художника открылся нам иным, во всей своей широте, полноте и великолепии.

Из сказанного с необходимостью вытекает следующий важный вывод: как бы искусна ни была запись, она сама по себе не дает надлежащего, правильного представления об исполнителе. Подобное представление возникает только в том случае, если слушатель воспринимает пластинку под определенным углом зрения, дополняя и корректируя в своем воображении ее реальное звучание. Для этого нужно, чтобы он уже был знаком с игрой или пением данного артиста, так сказать, в натуре, — тогда «копия» ассоциируется с памятливыми впечатлениями от «оригинала». Насколько это меняет дело, мы видели на примере с Игумновым и пластинками Корто.

Правда, способность воспринимать записи, должным образом дополняя и корректируя их мысленно, встречается иной раз и у людей, никогда не слышавших данного исполнителя. Речь идет о людях, обладающих широким культурным кругозором и не только богатым ассоциативным фондом, но — главное! — и творческим воображением, подобным тому, каким наделены высокоталантливые писатели или актеры, умеющие по намекам воссоздать (пусть, может быть, не во всем точный) художественно убедительный образ данной исторической личности.

Ясно, однако, что среди слушателей пластинок те, кто знает данного исполнителя «в натуре», всегда будут составлять лишь незначительное меньшинство — особенно, если исполнитель этот уже давно умер; творческое воображение — также удел немногих. Все же остальные, стало быть, получают неправильное, во многом «смещенное» представление об артисте<sup>1</sup>. Не подо-

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

зревая об этом, наивно принимая слышимое за полноценное воспроизведение игры или пения великого мастера, такие слушатели допускают грубую ошибку, впадают в жестокое заблуждение. Ибо в действительности пластинка — лишь «суррогат» (А. Шнабель), подлинного исполнения; отождествлять их — все равно, что (возвращаясь к приводившемуся уже сравнению) ставить знак равенства между разглядыванием фотокарточки и общением с живым человеком. Тому, кто знал его, карточка говорит очень много: память дорисовывает недостающее, оживляет застывшие черты, и за ними встают друг, брат, возлюбленная, их движения, говор, улыбка, обаяние. Но как часто мы с удивлением взираем на фотографии прославленных красавиц прошлого, недоуменно пожимая плечами по поводу тех восторженных похвал, какие расточали им современники! Вот где корни уже знакомого нам разочарования молодежи в кумирах былых времен...

Дело, однако, не только в этом. Ведь и для того, кто знал оригинал фотокарточки, остается большая разница между тем и другим. Точно так же и грамзапись даже в лучшем случае, даже у знающих исполнителя слушателей вызывает отнюдь не адекватное жизненному, а сильно обедненное, как бы «усохшее» представление, неизмеримо отличающееся от концертного. Граммофонная пластинка — что бинокль: с одной стороны увеличивает, подает «крупным планом» каждую деталь, с другой — уменьшает, отодвигает в даль, ослабляет ощущение целого. Непреложный, хорошо известный факт: никакая пластинка не в состоянии увлечь, наэлектризовать, захватить слушателя с такой силой воздействия, как «живое» исполнение. Запись может быть чудо как хороша, она может понравиться, чрезвычайно понравиться, доставить большое эстетическое удовлетворение, может сделать ясным все неясное, выделить то, что на концерте пройдет незамеченным (и, добавлю в скобках, иной раз, быть может, должно пройти незамеченным), может заинтересовать трактовкой, пленить выразительным оттенком, восхитить техническим совершенством пассажей; но она никогда не доведет слушателя до неистовства, не заставит его, говоря словами Белинского, забыть, «где я и что я», никогда не вызовет того энтузиазма, какой сплошь и рядом царит на вечерах исполнителей даже много меньшего масштаба. И это объясняется не столько известными искажениями тембра, динамики и других компонентов звучания, все еще сопутствующими даже самым высококачественным записям, сколько полным выпадением некоторых факторов, обычно недооцениваемых, в действительности же весьма важных, без которых

впечатление становится столь же неполноценным, как пища без витаминов.  
Что же это за факторы?

3.

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

Конечно, ни Шуман, ни Чайковский, ни Стравинский отнюдь не имели в виду те «эффектные» позы и жесты, к которым порой нарочито прибегают иные артисты и которые только уводят в сторону и от исполняемого сочинения, и от хорошего художественного вкуса. Но названные (и многие другие) видные музыканты чувствовали и знали, как важна соответственная настройка аудитории, какую громадную, подчас решающую роль в восприятии всякого «поворота событий» в течении музыкальной мысли играет предвещающая его психологическая подготовка в виде зрительного «сигнала» — произвольного, но вполне определенного способа внешнего выражения, мгновенно как бы ставящего слушателя на ту слуховую «точку зрения», с которой ясно и убедительно раскрывается замысел исполнителя. Подобные «сигналы», естественно, отсутствуют в грамзаписи. Вот почему, внимая

<sup>2</sup> На тесную связь музыкальной речи с «немой интонацией» жеста, движений человека, «включая язык руки», указывал и Б. Асафьев.

ей, даже квалифицированные музыканты оказываются нередко захваченными врасплох какой-нибудь неожиданной интонацией, непривычным динамическим оттенком, внезапной сменой темпа и, выбитые из колеи, недоуменно пожимают плечами в тех местах, которые в концертном зале обретают покоряющую убедительность и безотказную силу воздействия.

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

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

Но из всего, что теряется в грамзаписи, едва ли не самое важное — утрата обратного воздействия слушателей на артиста. Настоящее исполнение — всегда сотворчество концертанта и аудитории, всегда своеобразный диалог между ними. И хотя один из «собеседников» как будто все время молчит, «высказываясь» разве только аплодисментами по окончании исполнения, это только так кажется. Сотворческая роль аудитории очень велика в самом процессе исполнения. Одаренный артист все время находится в теснейшем нервном контакте со своей аудиторией, чутко ощущает ее реакцию на каждую фразу, интонацию, поддержку, паузу, мгновенно отзываясь на всякое колебание, на малейшие оттенки в этой реакции. «Если у слушателя моего, — говорил Шаляпин, — прошли мурашки по коже, — поверьте,

что я их чувствую на его коже. Я знаю, что они прошли». И подобно тому как, убеждая кого-нибудь, мы учитываем не только ответы «партнера», но и выражение его лица и глаз, так что читаемые в них непонимание или сомнения, равнодушие или заинтересованность непрерывно корректируют нашу речь, видоизменяют ее течение,— так и чуткий артист, в зависимости от «молчаливых реплик» аудитории, инстинктивно или сознательно регулирует свою интерпретацию, перераспределяет в ней свет и тени — одно подчеркивает, другое смягчает, одно затушевывает, другое выдвигает на первый план, подбавляет розового или красного, поддает жару или ослабляет напор: «зрительный зал и идущие из него на подмостки струи чувства шлифуют образ неустанно, постоянно» (Шаляпин). Этот напряженный диалог с аудиторией, умение расшевелить ее, убедить, а то и переубедить, покорить и повести за собой — вот что составляет самую душу исполнительского искусства, вот что придает ему жизнь, цвет, дыхание, вот в чем его творчество, его прелесть, его главная сила.

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

Вот почему с такой нелюбовью относятся к студийным записям многие артисты. По авторитетному свидетельству одного из крупнейших специалистов этого дела, «отсутствие живого контакта со слушателями в студии сквяет даже больших исполнителей... Некоторые замечательные исполнители в течение почти всей своей артистической жизни так и не смогли преодолеть «вакуум» безмолвного студийного зала»<sup>3</sup>. Б. Владимирский приводит в пример Софроницкого, который, как известно, «не выносил студийного одиночества», а также неузнаваемо скованную игру Горовица при записи «Аппассионаты». По тем же причинам долгое время отказывался записываться Шнабель. «Мне не нравилась,— пишет он,— самая мысль о том, что я не смогу контролировать, как воспринимают слушатели музыку, которую я исполняю»<sup>4</sup>. Пе-

<sup>3</sup> Б. Владимирский. Слушайте в грамзаписи... «Известия», 1965, 4 сентября.

<sup>4</sup> А. Шнабель. Моя жизнь и музыка. В сб.: «Исполнительское искусство зарубежных стран», вып. 3, М., «Музыка», 1967, стр. 115.

вице Е. Мирошниченко также необходим «живой зритель»: «А вот петь, когда вокруг пустота... не могу»<sup>5</sup>.

Ущерб, наносимый исполнению отсутствием слушателей, в настоящее время столь очевиден не только для специалистов, но и для широких слоев любителей музыки, что запись в студии стала все чаще заменяться записью «на публике», во время концерта. Это вполне оправдало себя: известное снижение технических качеств пластинки или магнитофонной ленты в большинстве случаев с лихвой окупается значительным повышением качества самой игры или пения. Но даже и в этом случае впечатление от записи не сравнимо с тем, что испытываешь на концерте. Ибо исполнение было адресовано не тем, кто его слушает в записи. Развивая примененную выше метафору, можно сказать, что восприятие такой записи напоминает — в какой-то, разумеется, степени — диалог глухих: артист «отвечает» на те «реплики», которых слушающие не подавали, но остается совершенно нечувствительным к действительной реакции последних. «На концерте взаимодействуют слушатели и исполнители, а когда звучит пластинка — ...контакты, «вибрация» утрачены»<sup>6</sup>.

Наконец — последнее по счету, но не по значению. В концерте мы никогда не знаем совершенно точно, никогда не можем быть абсолютно уверены в том, что нам предстоит услышать, что ждет нас в следующем такте. «Не думаю,— справедливо замечает Шнабель,— что когда-либо возможны два абсолютно одинаковых исполнения одной и той же пьесы одним и тем же исполнителем. Это невероятно». Это постоянное настороженное ожидание чего-то нового, не вполне «ведомого», эти подстерегающие нас иногда маленькие, иногда большие неожиданности составляют одну из главных прелестей концертных, да и не только концертных, впечатлений. «Эстетическое воздействие оказывают только те сообщения<sup>7</sup>, относительно которых ожидание время от времени «обманывается»... Если же появится хоть какая-нибудь регулярность, то есть предсказуемость, слушатель привыкнет и перестанет реагировать»<sup>8</sup>. Именно убийственная «регулярность» механического воспроизведения, его повторность, исключая всякую неожиданность, вырвала у Шнабеля даже заявление, что «запись на пластинки противоречит самой сущности исполнительского искусства, ибо искусство это выявля-

<sup>5</sup> См.: «Советская культура», 1968, 21 марта.

<sup>6</sup> А. Шнабель. Цит. соч., стр. 167.

<sup>7</sup> Имеются в виду «сообщения» временного характера (речь, музыка). — Г. К.

<sup>8</sup> Л. Переверзев. Информационная эстетика. «Советская музыка», 1968, № 6.

ется лишь единожды, оно абсолютно преходяще и неповторимо». Вот почему «хорошая граммофонная запись исполнителя при первом прослушивании — сюрприз, при втором — назидание, при последующих — насилие»<sup>9</sup>.

Перечисленные недостатки, неизбежно присутствующие даже самой лучшей записи, так обесценивают исполнение, настолько снижают его «электрический потенциал», что музыканты недаром присвоили грамзаписям меткое наименование «консервов». Никто не отрицает нужности и ценности консервов, но никто и не закрывает глаза на разницу между ними и свежей пищей. Так же следует подходить и к «музыкальным консервам»: их роль велика и полезна, но переоценивать их, как это нередко имеет место, уверять, будто пластинка равноценна оригиналу, будто она, подобно картине, «подлинник, а не репродукция», — значит вводить в заблуждение себя и других. Гораздо справедливее судят об этом сами исполнители: «Пластинка никогда не заменит настоящему любителю музыки концертного зала, несмотря на все ее достоинства» (А. Клютанс)<sup>10</sup>; «Можно пользоваться и «консервами». Но я — за музыку, раскрывающуюся в живом процессе концертного исполнения» (Л. Коган)<sup>11</sup>.

#### 4.

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

В записи, как было только что показано, наибольший ущерб терпит самое ценное — то творческое, индивидуально неповторимое, что вкладывает артист в данную интерпретацию; из всего этого до слушателя грампластинки доходит лишь малая доля, да и та по большей части утрачивает — вместе с «контекстом» концертной обстановки — свою впечатляющую убедительность. Зато на первый план выдвигается формальное мастерство, технически безупречное выполнение всех деталей фактуры. И если в живой игре небольшие отклонения от текста, случайные фальшивые ноты или «смазанный» пассаж могут проскользнуть почти бесследно, так как будут тут же отодвинуты в тень, лишены значения, с избытком искуплены более важными вещами, то в записи — «каждое лыко в стро-

ку». Малейшие погрешности такого рода оказываются на виду, словно в ослепительном свете прожекторов; тщательно зафиксированные «документально», повторяющиеся с беспощадной аккуратностью столько раз, сколько ставится пластинка, они вырастают до несоответственных размеров, превращаются в нестерпимо кричащие пятна, могущие иной раз погубить не только впечатление от исполнения, но и всю репутацию артиста. Понятно, что, страшась этого, большинство нынешних исполнителей, записываясь, заботится прежде всего — и, пожалуй, больше всего — о том, чтобы избежать таких пятен, технически безупречно передать всю фактуру пьесы, ради этого несколько умеряется темп, увеличивается — в ущерб увлечению — самоконтроль, словом, приносит в жертву творческая свобода интерпретации. Да и можно ли упрекать за это исполнителей? Ведь то, чем они жертвуют, все равно, как мы видели, почти не улавливается грамзаписью.

Все сказанное характеризует не только игру в студии. Популярность записи оказывает сильнейшее влияние на всю музыкальную культуру современности, формирует вкусы слушателей, перестраивает психологию инструменталистов и певцов. В результате в наше время и в концертных залах воцаряется новый тип исполнения, далекий от идеалов Листа и Бюзони, Шаляпина и Антона Рубинштейна, — исполнение в высшей степени культурное и корректное, ровное и гладкое, формально и технически безупречное, но несколько «нейтральное», недостаточно индивидуальное. Все больше играющих «как надо», хорошо, отлично, все меньше ярких творческих личностей, интерпретирующих по-своему, не так, как другие. Угроза «ничейной смерти», о которой заговорили шахматисты XX столетия, стала вырисовываться и перед музыкальным исполнительством.

Разумеется, сказанное здесь относится далеко не ко всем современным артистам. И у нас, и за границей есть еще немало пианистов, виолончелистов, скрипачей, певцов и т. д., обладающих яркими творческими индивидуальностями; достаточно назвать Рихтера, Гилельса, Ростроповича, Гульда, Каллас и других. Речь идет лишь о все более явственно проступающей тенденции. Что при этом, однако, краски не были мною сгущены, доказывает тревога, охватившая в последнее время многих выдающихся музыкантов. «Эта необъятная фабрика музыкальных консервов разрушает живую музыку», — восклицает видный французский композитор Анри Соре<sup>12</sup>. По мнению Казальса, «исполнительскому мас-

<sup>9</sup> Н. Перельман. В классе рояля. «Советская музыка», 1966, № 5.

<sup>10</sup> См.: «Музыкальная жизнь», 1968, № 4.

<sup>11</sup> См.: «Музыкальная жизнь», 1968, № 14.

<sup>12</sup> См.: «Иностранная литература», 1965, № 6, стр. 284.

терству нашего века грозит опасность стать искусством, стремящимся лишь к техническому совершенствованию. Это стремление вытекает из современного уровня записей на грампластинки, передач по радио и телевидению... Здесь точность и аккуратность исполнения играют колоссальную роль, и дело доходит до того, что стремление к техническому совершенству идет в ущерб исполнительской стороне»<sup>13</sup>. «Все очень хорошо играют на рояле, даже слишком хорошо,— сетует Артур Рубинштейн.— Техника достигла невероятно высокого уровня... игра выверена с точностью механизма, снаряженного в космический полет. Но почему же так часто, слушая молодых пианистов, хочется взять в руки секундомер, чтобы определить победителя на финише? Музыканты ли это или кандидаты на спортивную олимпиаду?.. Забыто главное, ради чего существует музыка...»

### 5.

До сих пор речь в настоящей статье шла в основном о граммофонных пластинках, на которых зафиксирована звуковая запись игры или пения различных исполнителей. Запись эта могла быть получена тем или иным путем — сделана в студии, в домашней обстановке, на концерте, переписана с магнитофонной ленты или со старых пластинок; но во всех случаях она оставалась звуковой. В последнее время, однако, как за границей, так и у нас появился и стал все шире внедряться в практику еще один вид пластинок, представляющий собой переписи с роликов давно вышедших из употребления аппаратов типа «вельте-миньон»; в частности, такие переписи вошли (наряду с переписями со старых пластинок) в выпущенную фирмой «Мелодия» серию «Выдающиеся пианисты прошлого». Распространение подобного рода пластинок — обстоятельство не столь безобидное, как может показаться на первый взгляд; оно резко усиливает те опасности, о которых говорилось выше.

Я не собираюсь отрицать целесообразность переписи — и тем самым сохранения — таких, сделанных уже антикварной редкостью, записей для специалистов: они и из подобных «документов» сумеют извлечь многое — подобно археологам, которые, «склеивая черепки, получают порой не самое амфору, а нечто такое, что помогает тебе вообразить, что такое амфора» (Феллини). Я сам в свое время — и в исследовательской, и в лекционной работе — не раз прибегал к роликам «вельте-миньон», чтобы, «склеивая» то, что запи-

<sup>13</sup> Цит. по газете «Советская культура», 1965, 8 июня. В том же направлении действуют и другие, не названные Казальсом факторы, в первую очередь исполнительские конкурсы. Но это уже другая тема.

сано на них, с другими материалами, помочь себе и другим вообразить, как играли Падеревский или Бузони, Есипова или Карреньо.

Но одно дело — специалисты, другое — общество в целом; то, что пригодно для изучения в узком кругу первых, далеко не всегда целесообразно предоставлять в широкое пользование, где из знакомства с тем же предметом могут быть сделаны самые превратные выводы. Именно так обстоит дело в данном случае. Ведь на «вельте-миньон» и родственных по типу аппаратах записывалось не звучание, а движение клавиш и педалей, и записывались они вдобавок огрубленно, без должного учета тех тонкостей, того «чуть-чуть», которое играет тут нередко решающую роль, в котором и кроется подчас основное отличие мастера от неуча, большого художника от sentimentalного пошляка; несовершенная, недостаточно чувствительная аппаратура не фиксировала слишком (для нее!) легких нажатий клавиш, допуская, таким образом, непонятные пробелы в звучании, до крайности «упрощала» педализацию, заменяла плавные динамические, агогические, ритмические переходы угловатой, толчкообразной нюансировкой, резкими, «дергающимися» сменами темпа и силы звучания. Самое же главное — что движения, совершавшиеся исполнителем при записи на одном инструменте и худо ли, хорошо ли зафиксированные роликком «вельте-миньон», переносятся без изменений на совсем другой инструмент, к которому приставляется воспроизводящий аппарат. Между тем всякому понятно, что хороший пианист, играя, руководствуется прежде всего слухом и, исходя из его «указаний», всегда видоизменяет, корректирует — в большей или меньшей мере — свои движения в зависимости от особенностей рояля и акустики. Аппарату же нет дела до этих особенностей, ему все равно, что получается, как звучит; с тупым безразличием машины он воспроизводит на тугой клавиатуре движения, предназначавшиеся для легкой, на звонком рояле — те, что были уместны на глухом, и наоборот: равновесие регистров нарушается, одни звуки бессмысленно «кричат», гремят, другие еле доносятся, а то и вовсе не слышны, педаль не отвечает на слишком слабый нажим... И вот с такого, с позволения сказать, «воспроизведения» — «бесконечно искаженного, манерного, неправдивого» (Мартинсен) — делается перепись на пластинку! Если можно еще спорить о том, насколько велика разница между живым исполнением и обычной грамзаписью, то тут искажение достигает таких размеров, что попытка выдавать подобные переписи за репродукцию игры великих виртуозов минувших дней не может быть квалифицирована иначе, как грубая подделка, фальсификация.

Любопытно, что неправдоподобность, карикатурность роликовых записей принимает иногда столь явный характер, что вынуждает порой «переписчиков» на пластинки слегка «подправлять» текст или педализацию записи. Надо ли добавлять, что такие поправки только усиливают поддельность репродукции?

В статье уже достаточно подробно говорилось о недостатках различного рода записей. Так что же, стало быть, долой грамзапись, изгоним пластинки? Никоим образом. Это было бы столь же нелепо, как уничтожить вино или обезболивающие лекарства из-за того, что существуют наркоманы и пьяницы. Виноваты не пластинки, а люди, не умеющие ими пользоваться, приписывающие им свойства, выходящие за пределы их возможностей. Если же ввести это увлечение в разумные границы, перестать смотреть на запись как на «подлинник» исполнения, критерий его оценки, эталон исполнительского искусства, то роль пластинок в распространении и развитии музыкальной и музыкально-исполнительской культуры следует признать громадной и весьма плодотворной. Несомненно, что по мере дальнейшего совершенствования грамзаписи польза, приносимая ею, будет все расти и расти. В этом отношении перед ней открываются большие перспективы. Можно указать, например, на желательность более точного фиксирования динамики (диапазона и соотношений) звучания, в настоящее время подверженной

**И. Никонович**

## ПАМЯТЬ О ВДОХНОВЕНИИ

Аппаратная Всесоюзной студии грамзаписи. Идет реставрация записей Владимира Владимировича Софроницкого...

Собрать, как можно скорее собрать все, что осталось, — эта мысль стала единственным, хотя, конечно, и слабым источником света тех страшных дней — первых дней его утраты. Я пришел в Государственный Дом звукозаписи сначала с единой только целью — узнать, много ли записей сохранилось. Вскоре началась большая работа по их розыску и систематизации, а несколько позже, уже во Всесоюзной студии грамзаписи, по улучшению их технического качества и подготовке к выпуску пластинок.

Порюю горе тормозило работу. Еще 12 декабря 1960 года я присутствовал на его записи, оказавшейся последней. Мог ли я предположить тогда,

еще, в отличие от темпа, большим искажениям в зависимости от произвольного регулирования слушателем. Можно предвидеть появление неких «телепластинок», совмещающих — на манер современных кинофильмов — слуховые впечатления со зрительными, что восполнило бы один из главных недостатков нынешних пластинок. К практическим уже записям отдельных уроков выдающихся педагогов можно было бы добавить еще в высшей степени поучительные для профессионалов записи всего процесса работы педагога с учеником над определенной пьесой<sup>14</sup>; не менее интересно было бы воспроизвести весь процесс домашней работы выдающегося артиста над каким-нибудь произведением — от первого, «с листа», проигрывания его до законченного исполнения. И т. д. и т. д.

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

<sup>14</sup> Подобный опыт был уже однажды проделан автором этих строк: лет пятнадцать тому назад в Казанской консерватории было записано на магнитофонную ленту несколько его уроков, посвященных работе — от «а» до «я» — с одной из студенток над «Il pensieroso» Листа. К сожалению, по вине работников упомянутой консерватории эта запись не сохранилась.

что меньше чем через год приду снова в ту же аппаратную, в полном одиночестве услышу ту же, с подлинно гениальным вдохновением запечатленную им «Литанию» Шуберта — Листа, а каждая нота этого мудро-просветленного гимна отзовется уже вечной памятью неповторимому человеку и художнику?

Он часто брал меня с собой на свои записи. Как сейчас, вижу его в Доме звукозаписи — в рабочем настроении, подтянутым, деловым, переживающим несколько минут, пока наладят аппаратуру и с удовольствием затягивающимся папиросой.

— Ну вот, сначала укоротим себе немного жизнь, а потом пойдем увековечиваться.

Немного погодя, исчез в студии. Проиграв Экспромт Шуберта ор. 90 № 4, вышел в аппаратную.

— Ну, как звучит? Как, по-Вашему, середина не слишком «по-русски» выходит? — На губах легкая улыбка. — А то вот Рахманинов ее играет все-таки чересчур «по-русски»!

Снова закрыл за собой тяжелую дверь студии. И, не дойдя до рояля, вернулся обратно.

— Но, знаете, немецкую музыку иногда нужно играть «по-русски» — выходит лучше!

Отправился записывать второй вариант. (К сожалению, эта запись не увидела света из-за технического брака. Экспромт записан по трансляции.) И вот сейчас опять та же музыка... Его черты, его интонации, весь его магнетизм... Трезвый голос звукооператора, словно внезапный удар: «Как Вы думаете, не мало низких частот?» Динамики, магнитофоны, сложнейшая электронная аппаратура... Проклятая техника! Нет, нет, техника благословенная. Не так уж много было свидетелей этого чуда — последних концертов Софроницкого. Из Москвы никуда не выезжал, играл в небольших залах, записал всего две долгоиграющие пластинки<sup>1</sup>. Теперь пусть хоть в блеклых отсветах навеки законсервированных звучаний вспыхнет еще раз это могучее вдохновение — лучезарной памятью для тех, кто ему поклонялся, необыкновенным открытием тому, кто о нем и не знал.

В мыслях — печальная судьба творческого наследия многих наших выдающихся деятелей искусства. Немногие записи Яхонтова, случайно сохранившиеся благодаря энтузиазму одного любителя. Пластинки Полякина — их едва ли наберется на одну долгоиграющую. Жалкие крохи, оставшиеся после Игумнова; по мнению его учеников, они почти не дают представления об этом художнике.

Ни одна запись Софроницкого не должна погибнуть — эта мысль стала девизом продолжавшейся свыше четырех лет работы. Ныне она закончена. Из различных хранилищ — Государственного Дома звукозаписи, Всесоюзной студии грамзаписи, Государственного архива кинофотофонодокументов, Ленинградского радио, Кабинета звукозаписи при Московской консерватории, Музея им. Скрябина — собрано записей более чем на 50 часов звучания. Как много! Нет, нет, как безумно мало! Ничтожная часть того, что называлось искусством Софроницкого. Застывшие фотографии — иногда выразительные, иногда блеклые.

Пятьдесят часов творческой жизни. Многие из них зафиксировали его неповторимое мастерство; в особо удачных, даже сквозь призму несовершенного «радиозвука», — могучее его вдохновение. И все же вечная остановка. Абсолютизация строго ограниченных, пусть и прекрасных самих по себе, отрезков времени и — неизбежно — форм. Эталон. «Так играл Софроницкий». Правда, так он играл 18 ноября 1959 года или 13 мая 1960,

<sup>1</sup> Обе из произведений Скрябина: Д-04888-9 и Д-06937-8.

а в других концертах, наверное, иначе... Да нет же, не «наверное», а совершенно иначе — через неделю, через день, через несколько часов! Беспрестанное движение. Неизменно отодвигающийся горизонт. Манящая перспектива самого «достижения», не «достижения». Весь — в таинстве творческой новизны, духовного самообновления. Каждое мгновение наполняется до краев, но каждое последующее должно быть лучше всех предыдущих! Трудно представить себе что-либо более абсурдное, чем «эталонно», навечно зафиксированный, застывший Софроницкий. Кроме того, для него, быть может, в большей степени, чем для других крупнейших артистов прошлого и настоящего, было важно именно непосредственное общение со слушателями. Магнетизм, от него исходивший и пронизывавший зал еще до первых прикосновений его к инструменту. И — гипноз во время игры. Концерт становился внутренним действием — к этому он стремился сознательно, об этом часто говорил, — когда вступали в права не только чувство и мысль художника, раскрывавшего самое свое сокровенное, но и сложнейшие феномены психики, направленные на то, чтобы «зачаровать» слушателя, погрузить в особый духовный художественный «транс». В этом, по его словам (и тут особенно ярко проявлялся поразительный психологический ассонанс со Скрябиным), состоял конечный результат всей его работы, основной смысл выступления, высшая «сверхзадача» искусства. И обо всем этом запись может лишь напомнить — не передать. Софроницкий и запись — невозможно представить себе что-либо более противоположное.

Сам процесс записи был для него мучительно труден, он всегда травмировал артиста, а отношение его к собственным пластинкам было до крайности критическим. Если кто-нибудь по неведению заговаривал о них, раздражался скандал.

— Не говорите мне ничего о моих записях, — кричал он. — Это все мои трупы, их все нужно уничтожить!

В более спокойную минуту говорил:

— Есть такие пианисты, которые словно специально созданы для пластинок. Они даже выигрывают в записи. Но есть такие, которым запись совершенно противопоказана.

Считал, например, что если бы существовали записи Скрябина, сделанные даже самым новейшим, наисовершеннейшим способом, то мы бы все равно так и не узнали по-настоящему, как он играл. Вспоминал Полякина, с которым его связывала большая дружба.

— Вот Полякин играл для пластинки, и все было хорошо, он сам прослушивал и оставался доволен, а через час ему казалось, что эту же пьесу можно сыграть совсем иначе и гораздо лучше, и он мучился, что сделал запись. Так и я.

Многие свои записи Софроницкий не любил, потому что в свое время они были связаны для него с какими-то экспериментальными, переходными достижениями, от которых он отказывался в последующий творческий период. Помню, например, однажды он включил радио, когда передавали его старые записи, и услышал начальные звуки Полонеза ор. 21 Скрябина. Нервно выдернул шнур:

— Ничего более ужасного они не могли откопать, чем это!

Вечер был бесповоротно испорчен.  
— Я тогда старался все преувеличить и исполнять очень значительно. Хотел самых медленных темпов, и когда играл этот Полонез, мне казалось, что нужно даже еще медленнее, — мрачным и нервно-прерывистым голосом говорил он, расхаживая по комнате, — вот и получился не полонез, а какой-то похоронный марш. Черт знает что! Ужасно! Как бы эту запись украсть у них и размагнитить?!

Не только отход от прежних позиций, но и сам принцип фиксации одного единственного, словно в камне на века высеченного, исполнения одновременно и отталкивал, страшил его, и, вместе с тем, как-то странно привлекал. Он иногда отрывочно и не вполне ясно говорил о том, что этот процесс оказывал на него большое влияние — и положительное и отрицательное.

— Положительное в записи, — как-то заметил он, — то, что она диктует непременно простоту, своеволие здесь совершенно неприемлемо.

Все же казалось, что, играя в студии, особенно в последние годы, он мучительно искал и устанавливал для себя ту неуловимую грань, которая отделяет в интерпретации строго-объективное и мало подверженное работе времени от субъективного, глубоко личного, неповторимо индивидуального, тесно связанного со своим временем и определенным стилем, но при отсутствии которого самое идеальное выполнение мертво и бесполезно.

Одно время он почти не признавал записей с концертов («Там все определяет настроение, а в записи, да еще через много лет, его не поймут, нужно строже», — произнес как-то раз) и считал, что хорошими будут только те пластинки, которые он сделает (не сделал уже, а именно сделает!) специально. Но потом, по-видимому, после мучительных раздумий и, по его мнению, каких-то неудач, он пришел к прямо противоположному:

— Теперь я хочу, чтобы обязательно записывали все мои концерты, а я потом сам буду составлять из них пластинки, — говорил он в конце 1959 года, и в 1960 году практически приступил к этому, отобрав из двух своих зафиксированных концертов произведения для скрябинской пластинки.

Мне уже приходилось писать о том, что не раз он говорил:

— Самые удачные мои концерты — это те, на которых я начинаю играть как будто не сам, а помимо себя: просто вот сижу, делаю руками какие-то «пассы» у рояля — и все выходит.

По-видимому, вначале он боялся, что, сфотографированные записью, вне непосредственно протягивающихся от исполнителя к залу гипнотических нитей, эти «пассы» попросту не дойдут, исчезнут, а для слушателей, незнакомых со всем его сложнейшим и своеобразнейшим внутренним миром, предстанут только каким-то непонятным своеволием. Вот таких записей он вначале побаивался, но потом пришел к мысли, что общая атмосфера действия все-таки улавливается и что живое дыхание концерта в какой-то степени составляет догадываться о неподдающихся полной фиксации «пассах». Сейчас, уже на расстоянии лет, мы можем полностью присоединиться к этой мысли. Записи по трансляции гораздо ярче воссоздают творческий облик неповторимого артиста, остросубъективные же, «непредвиденные» настроения интерпретаций лишь рельефнее высвечивают «живого» Софроницкого.

Эти записи, к счастью, составляют больше половины всего объема сохранившегося материала.

Все это, конечно, не означает, что пластинки, наигранные специально, неудачны. Среди них есть подлинные шедевры — из крупных произведений, пожалуй, особенно Третья соната<sup>2</sup>, Фантазия ор. 28 и «Vers la flamme» Скрябина (о последней, как это ни странно, одобрительно отзывался сам: «Какие языки пламени вышли в конце, вы только послушайте!»), «Бабочки» и «Вариации на тему Клары Вик» Шумана, «Серьезные вариации» Мендельсона, две с-moll'ные фантазии Моцарта, Баркарола Шопена, «Обручение», «Фантазия и Фуга на тему В.А.С.Н» Листа, да и многое, многое другое. Я не говорю уже о произведениях малой формы Бетховена (сдержанное одобрение однажды вызвало *Andante favori*, 1952 год), Шуберта, Шопена, Шумана, Листа, Рахманинова, Скрябина, Прокофьева и др. И все же есть записи, после прослушивания которых вспоминаешь другие его исполнения. Разве такими, например, мы слышали в концертах 1960 года «Крейслериану» или «Новеллетту» *fis-moll* Шумана или пер-

<sup>2</sup> Мне кажется, ее запись 1946 года, несмотря на технически менее совершенное звучание, лучше, чем запись 1958 года. В то время Софроницкий был, по-видимому, больше одушевлен этим произведением. Вспомним его статью в газете «Литература и искусство», 1942 года, где он, описывая трудный период ленинградской блокады, говорил: «Может быть, только в эти дни по-настоящему я понял и почувствовал величие бетховенской «Аппассионаты» и героическую призывность Третьей сонаты Скрябина».

вую часть Сонаты ор. 111 Бетховена? Пластинки лишь вполтину напоминают то чудо. Правда, они представляют все же большую ценность, запечатлев замечательное мастерство и общий план трактовок — черты, уже сами по себе драгоценные. Но приходит на ум его частая фраза: «Мотор включен — выключается сердце!»

До боли обидно, что именно в последние годы — в период наивысшего творческого взлета Софроницкого — его концерты записывались так мало. Ведь он давал по семнадцать-двадцать концертов в сезон. А микрофоны в залах стояли: в 1958 году — один раз, в 1959 году — один раз (и то случайно, по инициативе Кабинета звукозаписи при Московской консерватории, предназначенного записи, естественно, не для пластинок, а просто в качестве учебного пособия), в 1960 году — семь раз, из которых в трех случаях программа дублировалась исполнителем. Помню, например, изумительный концерт в Малом зале консерватории 1 июня 1958 года, целиком из произведений Прокофьева (Седьмая соната, пьесы ор. 2, 3, 4, 12, «Мимолетности», «Сарказмы» и др.). Тогда Софроницкий сам с обидой говорил, что на радио даже не поинтересовались и не позвонили ему, можно ли транслировать концерт. Иногда он прогестовал против трансляции, но право же, это случалось не двадцать раз в году! Остались незаписанными многие шедевры, без которых вообще трудно представить себе Софроницкого. Нет «Блуждающих огней», этулов по Паганини, Первого «Мефисто-вальса», Второй, Девятой и Двенадцатой Венгерских рапсодий, цикла «Венеция и Неаполь» Листа, «Юморески», g-moll'ной и f-moll'ной сонат (из последней записаны только Вариации) и «Детских сцен» Шумана, сонат<sup>3</sup>, Скерцо cis-moll, полонезов es-moll и c-moll, Тарантеллы и многих миниатюр Шопена, хоральных прелюдий Баха — Бузони, Вариаций на тему «Веселый кузнец» Генделя, «Пляски смерти» Сен-Санса — Листа, Сонатины Равеля, «Исламея» Балакирева, сонат и многих «Сказок» Метнера, «Наваждения» и других пьес Прокофьева...

Потери эти невосполнимы. А ведь несмотря на все противоречивое отношение к записи, у Софроницкого в этой области были обширные планы, рассчитанные на несколько лет. Как-то мы с ним ехали в Большой зал консерватории, где он должен был записывать мазурки Шопена, и он сказал:

— Напрасно я сейчас за Шопена взялся, надо Скрябина играть. Я хочу записать всего Скрябина.

<sup>3</sup> В Музее имени Скрябина хранится технически несовершенная запись первых трех частей Сонаты h-moll.

Потом принялся составлять программы — что к чему лучше подойдет...

Много записей сохранилось в Музее имени Скрябина, и о них следует сказать особо. Софроницкий чувствовал себя в Доме Скрябина, с которым его связывало столь многое, особенно свободно и непринужденно. На концертах, проходивших начиная с 1953 года вплоть до последнего, состоявшегося 7 января 1961 года, в исключительной атмосфере, он раскрывался порою настолько полно, был способен на такие высочайшие откровения, что концерты эти стояли особняком среди многих его прочих выступлений.

Приходили не на концерт — приходили в гости к Александру Николаевичу. Тот, кто теперь принимал гостей, и чрезвычайно напоминал прежнего хозяина этой квартиры всем психологическим обликом, и в то же время незаметно засланил его неповторимостью собственных устремлений. Он открывал новые, подчас совершенно неожиданные черты, о которых сам автор, по-видимому, и не думал (кстати, Скрябин в вечной изменчивости исполнительской стихии видел, ощущал эту возможность и даже настаивал на ней). Это «софроницкое» бережно подхватило святую скрябинского искусства, но не остановилось, не застыло, а смело понесло ее дальше — через другое время, другим людям, по-своему развивая ее, приближая к новым условиям, сохраняя в неприкосновенности лишь самый глубинный ее смысл, ее сокровенный дух. А в смелости перемен и состояло само наивысшее искусство. Слушатели знали: Скрябин играл иначе. Но более подлинного, более «чистого» Скрябина не услышать. Подлинность — в самом характере переживания.

В музее он играл не только Скрябина. Часто обыгрывал здесь новые концертные программы, да и весь свой необъятный репертуар — от Скарлатти до Шостаковича.

А в задней комнате, служившей раньше детской, склонившись над магнитофоном, «колдовала» группа молодых энтузиастов: сохранить, во что бы то ни стало сохранить взлеты волшебного вдохновения! Правда, не всегда в порядке была аппаратура, не хватало профессионального умения, да и акустические условия музея не благоприятствовали записи. И все-таки заслуги этих энтузиастов огромны. Многие их работы дублируют те, которые были сделаны в Доме звукозаписи или по трансляции. Но есть и такие произведения, которые в других вариантах не сохранились.

...Итак, передо мной — записи в коробках на 50 часов звучания. Первые из них по времени — Мазурка ор. 41 № 2, Этюд ор. 10 № 4 Шопена и «Хоровод гномов» Листа, выполненные на обычных пластинках в 1937 году. Последняя —

концерт 7 января 1961 года в Музее имени Скрябина. (Через день — 9 января в Малом зале консерватории состоялось выступление Софроницкого в сборном концерте, на котором оборвался его творческий путь.) Таким образом, речь идет о почти четвертьвековом периоде деятельности пианиста.

Записи крайне неровны по техническому качеству. Самые плохие — из музея. Но, еще раз подчеркиваю, неповторимое, индивидуальное проступает сквозь самые несовершенные из них. Решено поступиться качеством, опубликовать наиболее ценные. А вот пленки из Дома звукозаписи 1946—1954 годов. Они немногим лучше: звучат выхолощено, безобертоно, плоско. Тогда звуко-режиссеры специально стремились к этому пре-парированному звучанию. И Софроницкий под-час неузнаваем. Лучшие записи относятся, есте-ственно, к 1959—1960 годам. Наивысший творче-ский взлет художника совпал в них со значитель-ным улучшением техники.

Реставрация оказалась весьма трудоемкой. Все записи надлежало пропустить через фильтры ап-паратуры частотной коррекции. Это делало их гораздо объемнее, естественнее по тембрам, уве-личивало контрастность или, наоборот, смягчало нарочитую резкость звучания (конечно, все это лишь в определенных пределах). Кроме того, нужно было очистить их от помех.

Вот, например, один из шедевров — «Симфони-ческие этюды». Запись сделана Кабинетом звуко-записи при Московской консерватории по транс-ляции из Малого зала. Звучание отличное. Но что это? В одном месте непоправимо растянута пленка. Выпали два такта музыки. Аналогичных тактов, которые можно было бы повторить и не-заметно вклеить вместо погубленных, нет. Остае-ся одно: вставить «чужое исполнение». Подгон громкости, тональности, тембров. Многочислен-ные пробы и эксперименты. Мнение художествен-ных и технических специалистов, контролирую-щих работу: разница незаметна. «Симфонические этюды» спасены. Вот другое несчастье: в рулоне с «Фантазией» Шумана оторвано начало пленки. Сохранился единственный полулюбительский дубль. Нужно сделать все возможное и невоз-можное, чтобы восстановленному началу зажегся зеленый сигнал ОТК. Снова «победа». Таких «побед» было немало. Случались и «поражения». Замечательное исполнение «Аппассионаты», 1952 год. Звучание, правда, неважное по тембру, запись «архивная». Но тембр можно улучшить. А вот прослушивающуюся на протяжении всей первой части другую музыку, не стершуюся со старой пленки, убрать уже невозможно. «Аппас-сионата» останется в архиве. Та же судьба по-стигла сонату «По прочтении Данте» Листа, Сонату e-moll Глазунова, Сонату As-dur op. 11

Метнера, Третью и Седьмую сонаты Прокофьева (в записях Музея имени Скрябина) и некоторые мелкие пьесы.

Коробка с пометкой: «Софроницкий. Шопен». И дальше: «Размагнитить по желанию исполне-теля». Славу богу, не успели! Скольким исполне-тикам нервных пометок, сделанных под влия-нием случайного плохого настроения! На плен-ке — Полонез cis-moll, вальсы, мазурки. Но все по кусочкам: начало одной мазурки, потом до-середины следующая, повтор, «дописка», затем часть Полонеза — и снова возвращение к преды-дущему. Иногда — его раздражительные реплики звукорежиссеру. Хорошо помню эту запись и ее бесповоротный итог: «Все к черту уничтожить!» Но какие замечательные куски! А что если? Переписываю все на чистую пленку (теперь с этим дублем можно делать что угодно), приношу ее домой. Теперь — ноты на пюпитр, ножницы и пластырь. Наверное, с таким волнением реставра-тор стоит перед изрезанным на части холстом великого мастера. Какой вариант предпочел бы сам художник? Вот эти фрагменты очень раз-нятся по настроению. А эта реприза вливается в предыдущее развитие идеально. Здесь нужно заменить всего лишь один аккорд... Многочислен-ные пробы, подгонки, сомнения, все «за» и «про-тив». Наконец, работа представлена на суд спе-циалистов и одобрена. Так появляется пластинка «Последние записи В. В. Софроницкого»...

Всесоюзной студией грамзаписи выпущено 38 долгоиграющих пластинок — 35 типа «Гигант», 1 — «Гранд», 2 — «Миньон» (в основном переиз-дания его особенно замечательных миниатюр)<sup>4</sup>. Некоторые произведения повторяются в двух или даже трех вариантах.

На этом в основном завершается публикация творческого наследия В. Софроницкого. Возмо-жно, со временем она будет дополнена еще каки-ми-нибудь записями. Но во всяком случае, самое главное сделано.

В заключение не могу не выразить своей глу-бокой благодарности директору Всесоюзной сту-дии грамзаписи Б. Владимирскому, главному ре-дактору К. Тихонравову, ответственному редак-тору Г. Ковалевскому, оператору Е. Осауленко, а также членам Художественного совета студии Я. Мильштейну, М. Гринбергу и К. Аджемову, — всем тем, благодаря доброй воле и неизменной помощи которых стала возможной и осуществи-лась эта большая работа.

<sup>4</sup> Я не считаю первых наших долгоиграющих пластинок на 78 оборотов. Записи, входившие в них, переизданы. Полная дискография Соф-роницкого будет опубликована в сб. «Памяти Соф-роницкого», подготавливаемом в издательстве «Советский композитор».