

Норман Лебрехт «Маэстро, шедевры и безумие: тайная жизнь и позорная смерть индустрии звукозаписи классической музыки»

Перевод с английского С. Ильина. М.: Классика–XXI, 2009. — 328 с.

Морфология и поэтика индустрии академической звукозаписи по сей день остаются для русскоязычного читателя terra incognita. Не стоит думать, что третья из выпущенных издательством «Классика–XXI» книг британского музыкального критика Нормана Лебрехта способна восполнить этот пробел — «Маэстро, шедевры и безумие» лишь прикидывается краткой историей record-индустрии от фонографа Эдисона до наших дней, на деле являясь написанным в патентованном жанре «записки старого сплетника» сборником околomuзыкальных анекдотов. На библиографическом безрыбье, впрочем, и он помогает разобраться в повадках и нравах системы, наблюдать за внутренними процессами которой ничуть не менее увлекательно, чем потреблять ее конечный продукт.

«Я даю вам Аррау и двух Бренделей, а за это Превен сыграет с Хайтинком Рапсодию в стиле блюз, мог сказать Philips EMI» (с. 85): бойкое (порой даже чересчур) перо Лебрехта ловко реанимирует вереницу продюсеров, менеджеров и директоров, без чьих усилий легендарные и не очень записи не могли бы появиться на свет. Карикатурные и величественные, грозные и жалкие на страницах книги они наступают друг другу на пятки — и подписывавшийся залихватской аббревиатурой GOD президент CBS Records Годдард Либерсон отнюдь не самый колоритный из них. Но функционеры индустрии числятся главными героями книги лишь номинально: куда больше красок Лебрехт находит для портретов их подчиненных музыкантов.

Вильгельм Фуртвенглер был любимым дирижером Гитлера, а Герберта фон Караяна опекал министр пропаганды Геббельс, «пока Караян не женился на полуеврейке, после чего карьера его пошла на спад» (с. 29). «Человек сексуально ненасытный и политически активный», Леонард Берн-

стайн «играл видную роль и в левом, и в сионистском движениях» (с. 56). Огорошивающая фамильярностью откровенность, отдающий желтизной интерес к человеческим качествам священных чудовищ музыкального искусства и тяга к циничной их десакрализации — все эти свойства повествования будто бы уже до боли знакомы по двум первым переведенным книгам Лебрехта. Но только в «Маэстро...» этот стиль становится смыслообразующим, придающим легковесному нарративу неожиданный, вряд ли предусматривавшийся автором, объем. И дело тут, конечно, не в самом Лебрехте, а в объекте приложения его усилий.

Звукозапись — идеальное воплощение музыки как метафоры внеличного. Исполнитель невидим и потому анонимен, его мышечные усилия не покидают студийных пределов: у слушающего запись возникает абсолютная иллюзия прямого общения с «непосредственным образом Воли», как называл музыку Шопенгауэр. Большую часть своей книги Лебрехт посвящает пылкой борьбе с этими онтологическими свойствами звукозаписи — он восстанавливает причинно-следственные связи, исследуя не запечатленный на века художественный результат, а приведший к нему сиюминутный человеческий процесс и его фигурантов, посредников между божественным и земным. Препарируя их личностные свойства, Лебрехт авторизует музыку. Нарушая табу и показывая традиционно остающийся за кадром *making of* — снимает с виниловой пластинки или компакт-диска гляцевую упаковку, вочеловечивает шедевры исполнительского искусства.

Ради этого Лебрехт не жалея кладет всяко лыко в строку. Он то пускается в афористичную беллетристику (как в следующей характеристике дзюта Артуро Тосканини и Владимира Горовица: «отношения отца взрослой дочери и его зятя достаточно хрупки, даже если отец не является итальянским ревнителем строгой дисциплины, а зять — евреем, геем или шизофреником»; с. 173), то раздражается язвительными филиппиками («*Concerto alla rustica* Вивальди выглядит у Караяна не более буколическим, чем „мерседес“, музыка Корелли — такой же римской, как густо посыпанный сахаром яблочный штрудель»; с. 291), а то и вовсе позволяет себе сомнительные переходы на личности («двадцатилетняя коренастая Татьяна Николаева выглядела как типичная трактористка, научившаяся лупить по клавишам»; с. 257).

Формально «Маэстро...» кажется написанным *post mortem* анамнезом всей академической звукозаписи. При ближайшем же рассмотрении книга оказывается посвященной не всей истории индустрии, а лишь отдельному ее периоду, который ограничивается прошлым столетием. В его

описании Лебрехт последователен и точен: в XX веке звукозапись действительно была централизованной и авторитарной олигополией нескольких десятков исполнителей и трех-четырёх крупных корпораций, «не претендовавшей на роль чистого искусства, так как ее побуждения всегда были коммерческими» (с. 6) и жившей не творческими устремлениями музыкантов, а бизнес-планами компаний-мейджоров.

Повествование обрывается автором на том историческом моменте, когда после мощнейшего кризиса рубежа веков на смену прежней системе пришли менее мощные, но куда более гибкие и мобильные независимые мелкие компании. Перераспределение рынка было спровоцировано переменами в исполнительском искусстве, в котором монополия условной романтической традиции в конце XX века уступила репертуарной и интерпретаторско-стилевой полифонии. Этот прекрасный новый мир звукозаписи и исполнительства XXI века Лебрехт будто бы и не замечает, мельком брезгливо критикуя «расплодившиеся маргинальные фирмы» за выпуск «неоднородных и плохо отредактированных записей» (с. 141). Доверившись Лебрехту, можно прийти к парадоксальному выводу о том, что аморальная индустрия записи мертва, но диски каким-то непорочным образом продолжают появляться на свет. Фактически фундамент «Маэстро...» основан на двойной подмене понятий — благополучно пережитый индустрией кризис Лебрехт почитает ее смертью; полагая, что создает книгу о конце времени звукозаписи, автор на деле лишь диагностирует летальный исход «системы звезд», определявшей правила игры в звукозаписи XX века.

Пессимистический пафос «Маэстро...» явно субъективен и, в конечном счете, определяется ностальгией автора по той прекрасной эпохе академической музыки, в которой артист был больше, чем артист, а звукозапись «вращалась вокруг мифа о подобном Моисею вожде, который взмахивает палочкой в пустыне и создает потоки звука» (с. 24). Сам вектор развития современного музыкального мира не способствует появлению тех объемных и сочных артистических типажей, которые привычны для пера Лебрехта. Сегодняшнее исполнительство и звукозапись находятся за гранью его творческого диапазона.

Вполне естественно, что для доказательства сомнительного тезиса о смерти звукозаписи Лебрехту приходится неоднократно прибегать к откровенным подтасовкам и искажениям фактов. Один из наиболее примечательных примеров тенденциозности автора содержит рассказ о якобы горькой участи ансамбля The English Concert (с. 130). Лебрехт справедливо пишет о том, что до начала 2000-х годов коллектив финансировался за

счет контракта худрука ансамбля Тревора Пиннока с компанией Deutsche Grammophon и во время ее кризиса едва не обанкротился. Однако автор считает совершенно излишним упомянуть о дальнейшей судьбе The English Concert, о том, что впоследствии дела коллектива пошли в гору, и как раз после того, как сменивший худрука ансамбль (новым лидером стал скрипач Эндрю Мэнзи) перешел под опеку независимой звукозаписывающей компании Harmonia Mundi. Подобное развитие событий, конечно, никак не вписывается в авторскую концепцию гибели академической звукозаписи.

Книга изобилует и изложением откровенно ложных сведений. Повествуя о шакальих нравах агонизирующей индустрии, Лебрехт вспоминает об ультиматуме, который Николаус Арнонкур якобы выдвинул после отказа корпорации Warner опубликовать запись Девятой симфонии Антона Брукнера. Той компании, которая пожелала бы получить от дирижера права на выпуск записи его венского новогоднего концерта, коммерческий успех которого был гарантирован, пришлось бы выпустить и «нерентабельного» Брукнера. «В соревновании выиграла BMG», — сообщает Лебрехт (с. 130). Компания BMG действительно издала Девятую, как и все последующие записи Арнонкура. Но новогодний альбом был, как известно, выпущен компанией Deutsche Grammophon, вовсе отсутствующей в изложении Лебрехта.

Список неточностей и лжесвидетельств Лебрехта можно было бы длить бесконечно. Попавший в 1993 году в западноевропейские чарты «никому не известный композитор Хенрык Миколай Гурецкий» (с. 262) к началу 1990-х годов был, возможно, действительно не так знаменит, как его старшие коллеги Пендерецкий и Лютославский. Но музыка Гурецкого была как минимум хорошо известна мировой публике: в 1960 году его карьера началась с получившего европейскую огласку скандала на «Варшавской осени», в 1961 и 1973 годах он побеждал на композиторских конкурсах ЮНЕСКО, а впоследствии писал музыку по заказу Kronos Quartet и других ведущих коллективов планеты.

Небрежность Лебрехта распространяется не только на композиторов, но и на исполнителей. Так, среди прочего автор книги утверждает, что «не связанная по рукам и ногам доктриной аутентичности» дирижер Эмманюэль Аим пригласила для записи «Дидоны и Энея» Генри Перселла «солистов большой оперы» Сьюзен Грэм и Яна Бостриджа (с. 277). Между тем, до работы с Аим к 2003 году Грэм успела поработать и с Уильямом Кристи, и с другими патриархами исторического исполнительства, а Бостридж записал баховские кантаты с одним из ведущих европейских аутентичных коллективов Europa Galante.

Просчеты автора книги усугублены киксами переводчика (Сергей Ильин) и редактора русского издания (Наталья Енукидзе). Британца Лебрехта этот дуэт заставляет изъясняться на подозрительном русском («двадцать самых бездарных продукта», «моцартовская сороковая симфония Моцарта») и вынуждает путаться в именах: бас Рене Папе (René Pape) превращается в Рене Рэйпа, азербайджанская пианистка и композитор Франгиз Али-заде оказывается Франгисом Али-Заде, а продюсер Мартин Энгстрем в одном и том же предложении то теряет в своей фамилии букву «н», то вновь ее обретает.

Бесспорно, самый курьезный эпизод книги отмечен сладчайшим контрапунктом неряшливости Лебрехта и халатности его отечественных издателей. На с. 134 «пианист, который некогда разводил в Канаде волков», встречается с «другим, появившимся повсюду в пламенно-красных носках». В первом сведущий читатель без труда идентифицирует Элен Гримо, подвергнутую переводчиком операции по перемене пола, а во втором — ее коллегу Жан-Ива Тибоду. Оставив пассаж о возможности сделать карьеру с помощью одних лишь пламенно-красных носков на совести Лебрехта, а на совести его отечественных душеприказчиков — пережитую Гримо гендерную метаморфозу, хочется вступить за честь пианистки. Восхождение к Олимпу звукозаписи Гримо начала задолго до своего увлечения волками. Ее опыт скорее мог бы служить не примером удачного пиара, а образцом карьерного роста: начав записываться на не слишком заметном лейбле Denon, Гримо впоследствии заключила контракт с крупной корпорацией Warner, а в конце концов очутилась среди артистов-небожителей, записи которых выпускает Deutsche Grammophon.

«Классика–XXI» издает Лебрехта в формате по comments — в прямом и переносном смысле слова. Это в принципе небесспорное решение в данном случае кажется оправданным: критически осмыслить и комментировать Лебрехта означало бы относиться к его труду всерьез. Что является слишком большой честью для книги, по прочтении которой испытываешь легкость необыкновенную в мыслях. Да еще запоминаешь два перво-сортных анекдота: диалог Вильгельма Фуртвенглера и его продюсера Уолтера Легга после записи бетховенской Девятой симфонии («— Nah? — Мне доводилось слышать от вас Девятые и получше!») и единственно правильное значение аббревиатуры SDG (по словам Лебрехта, Джон Элиот Гардинер, покинувший компанию Deutsche Grammophon, предпочитал название собственного лейбла расшифровывать не как Soli Deo Gloria, а как Shit Deutsche Grammophon).

Аперитив выпит, аппетит растравлен: свою раздражающую функцию книга Нормана Лебрехта выполняет на все сто. От «Классики-XXI» остается ждать обстоятельного перевода какой-нибудь серьезной монографии — на этот раз действительно посвященной жизни индустрии звукозаписи.

Дмитрий Ренанский