М. МЕЙЧИК

ПАГАНИНИ

179629

Москва 1934

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Паганини

Паганини! Кто из музыкантов или просто людей, более или менее интересующихся музыкальным искусством, не знает этого имени, в ком не возбуждает оно представления о каком-то легендарном существе, точно созданном безудержной фантазией Э. Т. А. Гофмана! И надо сказать, что, читая отзывы о Паганини и воспоминания о нем его современников, от этого впечатления какой-то фантастики не только не избавляешься, а, наоборот, чувствуешь, что оно становится, пожалуй, еще интенсивнее. Странная обстановка детства; мать, которой являются во сне „гении", предвещающие маленькому Николо будущность великого скрипача; отец, занимающийся лотерейной „кабалистикой"; годы странствий по Италии; появление в пожилом уже возрасте на концертных эстрадах других государств с небывалым в истории музыки успехом; легенды о тюремном заточении втечение многих лет; „очевидцы", видевшие „чорта" за спиной Паганини во время исполнения; самая наружность Паганини — все это (не говоря уже о таком техническом совершенстве, которое не только было недостижимо для других современных ему скрипачей, но даже и для самых выдающихся из них было просто непонятно) и создало вокруг имени Паганини тот романтический ореол, которым оно до известной степени окружено и в наше время, сто лет спустя после его смерти.

Попытаемся же вкратце проследить жизненный путь этого необычайного человека и гениального скрипача по рассказам его друзей, по собственным его рассказам, записанным этими друзьями, и по другим документам.

Одним из таких друзей Паганини был пражский профессор Шоттки, написавший книгу „Paganinis Leben und Treiben" (Прага, 1830), в которой содержится очень много ценнейшего материала, характеризующего Паганини как человека, виртуоза и композитора. На стр. 246—252 своего труда Шоттки приводит рассказ Паганини о его детстве. Вот что рассказывал Паганини:

„Я родился в феврале 1784 г.[1]; у своих родителей я был вторым сыном. О предках своих не знаю ничего; не знаю даже, происходили ли они от того Паганини, который похоронен в Аннинской церкви в Капуе. Отец мой, Антонио Паганини, был небогатым коммерсантом. У него замечалось некоторое музыкальное дарование, которое

[1] В Генуе. Биографы же указывают другую дату, а именно 27 октября 1782 г.

однако никак нельзя было поставить в уровень с его любовью к музыке. Он скоро заметил мои музыкальные наклонности, и ему я обязан первыми начатками своего искусства. У него была страсть при помощи определенных вычислений и числовых комбинаций искать счастливые лотерейные номера, которые должны были принести ему крупный выигрыш. Поэтому он почти всегда сидел дома, погруженный в свои выкладки, а я должен был неотлучно находиться при нем, так что я с утра до ночи не отрывался от скрипки (какого рода были музыкальные занятия, что и как он играл — об этом Паганини, к великому нашему сожалению, не пишет ни одного слова. *М. М.*). Трудно представить себе более сурового отца: когда ему казалось, что я недостаточно прилежен, то он, чтобы придать мне усердия, заставлял меня голодать; в конце концов, мое здоровье от этого стало приходить в упадок. Между тем не было никакой необходимости прибегать к таким суровым мерам, так как я и сам увлекался скрипкой и непрестанно работал над тем, чтобы изобретать новые и еще неизвестные приемы, звуковой результат которых приводил слушателей в изумление. В тесном кругу наших знакомых уже тогда полагали, что я должен буду возбудить к себе внимание. Моя мать, Тереза Паганини, под влиянием своей разгоряченной фантазии, увидела во сне духа („гения", по выражению Паганини. *М. М.*), к которому она и обратилась с мольбой сделать ее сына выдающимся скрипачом; дух, будто бы, подал ей утвердительный знак, и все это еще более способствовало тому, чтобы мнение о предстоящей мне музыкальной будущности укрепилось окончательно. Еще до достижения восьмилетнего возраста я, под руководством отца, написал сонату, которая потом была изорвана так же, как и бесчисленные другие попытки мои в этом же роде. Моя известность в Генуе росла все больше и больше; почти каждую неделю я играл по три раза в различных церквах, да, кроме того, на разных собраниях. Мне в это время пришлось часто встречаться с неким Гнекко, также генуезцем, который имел некоторое влияние на мое музыкальное образование — его оперы с очень большим успехом исполнялись в театрах Неаполя, Венеции, Милана, Рима, Генуи, Падуи и Ливорно; он умер в 1811 г. На девятом году моей жизни мне представился случай публично выступить в большом театре. Дело в том, что в Геную приехал прославленный певец Маркези („сопранист"), которого не надо смешивать с болонским Маркези, директором тамошнего оперного театра; этот последний Маркези писал оперы в церковном стиле и духовные сочинения в театральном. Итак, Маркези пригласил меня выступить в его бенефис, взамен чего он обещал принять участие в концерте, который я предполагал дать в ближайшее время. Я исполнял вариации собственного сочинения на Карманьолу; Маркези, повидимому, вполне был удовлетворен моим исполнением.

Увидев, что ничему больше он научить меня не может, мой отец передал меня в руки лучшего скрипача Генуи — Коста, у которого я за шесть месяцев взял 30 уроков; за это он получил в общем один дукат. Я с удовольствием вспоминаю милого Коста, но я-то вряд ли доставил ему много удовольствия, так как многие его

предписания казались мне противоестественными, и у меня не было ни малейшего желания перенять у него способ ведения смычка. Наконец мой отец решил передать мое дальнеишее музыкальное образование в руки прекрасного композитора по имени Ролла, и мы отправились в Парму. Ролла в это время был нездоров и не мог подняться с постели, поэтому его жена провела нас в соседнюю комнату, где я увидел на столе скрипку и только что написанный новый скрипичный концерт Колла. По знаку отца я взял инструмент и сыграл с листа весь концерт. Больной композитор сразу оживился и никак не котел поверить тому, что исполнителем был мальчик. Убедившись же в том, что это правда, он воскликнул: „Я тут больше ничему научить не могу, идите к Паэру — у меня вы только даром потеряете время". Паэр, тогдашний директор Пармской консерватории, принял меня очень ласково и направил меня к своему собственному учителю, к старому и чрезвычайно опытному неаполитанскому дирижеру Жиретти, с которым я втечение полугода занимался контрапунктом по три раза в неделю. У него я в качестве учебной работы сочинил двадцать четыре фуги в 4 руки, причем писать надо было без инструмента. Я быстро подвигался вперед, и вскоре Паэр настолько привязался ко мне, что потребовал, чтобы я ежедневно по два раза приходил к нему для совместной с ним работы. По истечении четырех месяцев он поручил мне написать дуэт и с улыбкой удовлетворения заметил, что я не сделал ни одной ошибки против требований чистоты стиля (вероятно, речь идет о так называемом „строгом" стиле. *М. М.*). Вскоре он уехал в Венецию, чтобы работать там над новой оперой. Таким образом, мы расстались на долгий срок, но и впоследствии я с удовольствием вспоминал этого крупного мастера, благодарным учеником которого я себя называю с большой радостью.

В то время в Лукке существовал обычай ежегодно в Мартынов день устраивать большие музыкальные торжества, на которые приглашались чужестранцы и куда по собственному почину съезжалось много путешественников. При приближении Мартынова дня я стал просить отца позволить мне поехать в Лукку в сопровождении старшего брата, чтобы дать там концерт. После долгих колебаний отец в конце концов, согласился, и я почувствовал себя освобожденным от оков. Я выступил в качестве солиста-скрипача и имел у публики большой успех".

Домой Паганини уже не вернулся, и, таким образом, закончился первый этап его жизненного пути. Это было в 1798 г.

* * *

Читатели не посетуют на нас за такую большую выписку; она была сделана по многим основаниям. Прежде всего, можно полагать что приводимые Паганини данные о его родителях, родительском доме, занятиях на скрипке и т. д. вполне достоверны и не нуждаются в проверке. Кроме того, они дают нам возможность сделать, кое-какие заключения о той среде, о той обстановке, в которой рос и развивался маленький Николо, и о некоторых чертах его

характера, которые потом в период зрелости развились и определили его как личность и как музыканта.

Как обстановка родительского дома, так и наследственность никак не способствовали тому, чтобы из Паганини выработался спокойный, уравновешенный человек: с одной стороны — отец, по-видимому малообразованный и малокультурный человек, все свое время проводящий в отыскании „счастливых" чисел, которые должны обеспечить ему спокойное и сытое ничегонеделание, суровый в обращении с детьми (кстати, известно только, что у Паганини был еще старший брат и две сестры, о которых он упоминает в своем рассказе, но о том, что они собой представляли, мы не знаем ничего) и поддерживающий в ребенке усердие к занятиям при помощи голода; с другой стороны — мать, экзальтированная женщина, видящая во сне „гениев" (у некоторых биографов гении превратились в ангелов), беседующая с ними и т. д. Несмотря на всю сдержанность тона и какую-то грусть, разлитую в рассказе Паганини о родительством доме, чувствуется, что к воспоминанию об отце у него примешивается горькое чувство; не обвиняя отца прямо, он в разговорах с близкими ему людьми рассказывал о другом маленьком скрипаче, отец которого заставлял четырехлетнего малыша заниматься на скрипке с утра до ночи и также наказывал его за малейшую музыкальную провинность голодом; крохотный скрипач держал скрипку между колен, как виолончель, и уже одним своим видом вызывал умиление слушателей; в конце концов, здоровье мальчика не выдержало такой зверской дрессировки, и одиннадцати лет от роду он умер.

Передавая рассказ матери о видении, явившемся ей во сне, Паганини прибавил, что она придала этому обстоятельству больше значения, чем следовало. Как известно, религиозностью сам Паганини вообще не страдал ни в малой мере, вплоть от отказа от помощи церкви в предсмертные минуты. Таким образом, его частые в детстве выступления в церквах не оказали на мальчика того воздействия, какое они могли бы оказать на среднюю, слабую натуру; возможно, что именно эти детские впечатления и вызвали в Паганини то неизменно отрицательное отношение к церкви, которое не покинуло его даже на смертном одре.

И еще в одном отношении рассказ Паганини дает нам необычайно ценный материал: мы имеем в виду то место, где он говорит о своих занятиях с Коста и о том, что у него не было ни малейшего желания перенимать способ ведения смычка у своего учителя; уже тогда в ребенке сказалась та самобытность, та непоколебимая уверенность в правильности взятого им пути, которая одна только и могла привести к гениальной, до сих пор непревзойденной виртуозности Паганини. По существу Паганини явился самоучкой (хотелось бы даже употребить слово „изобретатель"), который подошел к инструменту и его возможностям не по обычному, „освященному" традицией пути, по которому уже шли другие скрипачи; вопросы техники и скрипичных возможностей он решал как-то по-своему, по-свежему, точно до него не было ни скрипачей, ни скрипичных школ. Кто-то сказал, что талант строит через пропасти мосты,

гений же перелетает через них—так вот Паганини и был таким гениальным авиатором; все рассказы о каком-то „секрете“ Паганини, о каких-то „тайнах“ и т. п. — все это немногого стоит: что он нашел какие-то свои, новые приемы и способы извлекать из инструмента то, что ни до него, ни после него не мог извлечь никто другой, — это, конечно, можно считать несомненным, но думать, что знание этих способов и приемов и сделало его тем, чем он был, по меньшей мере наивно. Возможно, даже вероятно, что современем музыкальная наука подойдет вплотную к решению вопроса о том, какие именно технические приемы наиболее целесообразны, тем более что эта работа сейчас уже ведется; возможно, что, пользуясь описаниями внешних приемов Паганини и снимками, на которых он изображен играющим на скрипке, можно будет до известной степени выяснить, хотя бы частично, и те способы, которые он применял, но возможно и такое положение, что приемы эти, целесообразные для Паганини, для всякого другого окажутся совершенно непригодными и менее всего целесообразными. Об этом мы еще будем говорить дальше.

* * *

Вырвавшись на свободу, Паганини, так сказать, предался „радостям жизни“. В этом, с одной стороны, был как бы протест против сурового режима отцовского дома, против мелочной опеки и полного отсутствия самостоятельности — он как будто старался наверстать упущенное и вознаградить себя за лишения целого ряда лет. С другой стороны, сказывалась в нем и итальянская кровь. Наконец, ему кружил голову и выпавший на его долю успех. В том месте своего рассказа Шоттки, где он говорит о поездке в Лукку и о том успехе, который он там имел, Паганини несколько неожиданно прибавляет: „Это (т. е. успех) дало мне возможность предаться кое-каким похождениям наподобие прежних и пережить разного рода приключения“. Фраза эта не совсем понятна — какие могли быть похождения при том суровом домашнем укладе, о котором он рассказывал раньше? Но, в конце концов, это для нас и неважно. О дальнейших же своих приключениях он сообщал Шоттки в том же автобиографическом рассказе... Что он вел жизнь в достаточной степени беспутную, это совершенно очевидно. По собственным его словам, ему приходилось часто проводить время среди людей, игравших лучше его, „только не на скрипке и на гитаре“. Зачастую он проигрывал сразу, в один вечер, заработок с нескольких концертов, оставаясь в самом незавидном материальном положении. Это даже подало кое-кому из его биографов повод говорить о том, что он иногда проигрывал не только деньги, но даже и свою скрипку. Между тем тот случай, который породил эту басню, сам Паганини освещает совершенно иначе и, пожалуй, более правдоподобно. Во время одной из своих „увеселительных, а не концертных поездок“ он снова попал в Парму и попал, понятно, без скрипки. Но там его уговорили дать концерт, а скрипку работы Иосифа Гварнери одолжил ему местный меценат, богатый купец Ливрон, который по окончании концерта отказался взять скрипку обратно, „чтобы не

осквернять ее“, и просил Паганини сохранить ее на память. Эта скрипка сделалась любимым инструментом Паганини и в настоящее время хранится в Генуе.

К счастью для молодого артиста, такие периоды азартной игры продолжались обычно недолго. Во всяком случае, беспокойную, бродяжническую жизнь он вел еще втечение долгого времени, упорно отклоняя все предложения занять какое-нибудь постояное место, а таких предложений было немало: ему предлагали быть солистом-скрипачом, предлагали дирижировать, но его тянуло к странствиям: он просто не мог долго оставаться на одном месте. В концертном смысле, несмотря на успех, а может быть, именно благодаря ему, у него не все шло гладко — сразу же против молодого музыканта ополчились зависть и мелкое мещанство, прилагавшие все усилия к тому, чтобы хоть как-нибудь досадить ему; однако необычайная игра Паганини давала ему возможность из всех подобных стычек выходить победителем. Однажды он приехал в Ливорно с рекомендательными письмами к английскому консулу, который чрезвычайно любезно принял его, выхлопотал ему зал и „позаботился о приглашении многочисленной публики“. Между тем, в Ливорно, как и во многих других итальянских городах того времени, существовал свой местный, замкнутый музыкальный кружок, который, само собой разумеется, счел себя кровно оскорбленным тем, что приезжий скрипач обратился не непосредственно к нему, а к английскому консулу. Были приняты соответствующие меры, и в назначенный вечер (концерт должен был начаться в 8 часов) не явился ни один из музыкантов оркестра, с сопровождением которого должен был играть Паганини. Несколько позже явилось три или четыре посредственных музыканта. Между тем зал был полон публики, ждавшей начала. В конце концов Паганини вынужден был совершенно изменить программу и играть не те вещи, которые были объявлены заранее. Он имел очень большой успех, а следующий его концерт состоялся в театре при переполненном зале, в сопровождении оркестра, который на этот раз явился в полном составе. Публика, узнавшая между тем о проделке местных „любителей музыки“, была возмущена и повидимому выражала свое возмущение достаточно громко и с достаточным темпераментом, потому что теперь „любители“ вынуждены были явиться к Паганини на поклон, извиняя свой поступок тем, что, мол, они считали Паганини „слишком юным для того, чтобы он мог действительно выполнить все то, что было обещано в программе“.

Мы так подробно остановились на этом незначительном эпизоде только потому, что он явил собой начало целого ряда бесконечных мелких гадостей, нелепых газетных выпадов, клеветы и т. п., которыми недоброжелатели и ненавистники Паганини преследовали его всю жизнь, распуская слухи о его сверхъестественной жадности и скупости, о многолетнем тюремном заключении за убийство и т. п. Между тем из отзывов его современников, лиц хорошо его знавших и часто с ним встречавшихся, мы знаем, что слухи эти основывались на россказнях досужих болтунов. Так, в подтверждение того, до чего доходит скупость Паганини, рассказывали, что в од-

Слепок с руки Паганини.

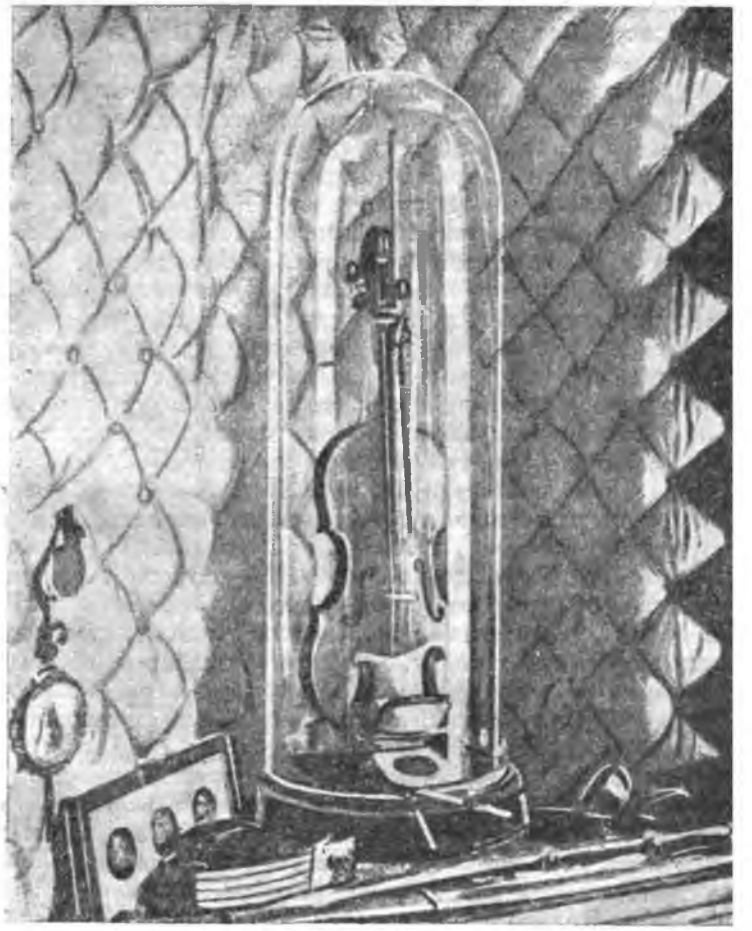
ном из крупных германских городов Паганини отказался дать концерт, потому что с него слишком дорого запросили оркестровые музыканты. А между тем дело происходило так: когда Паганини приехал в этот город с намерением дать там концерт, то лица, от которых зависело устройство концерта, учтя предшествовавшую Паганини необычайную славу и зная, какой огромной суммы достигали сборы на его концертах, сначала запросили с него огромную сумму денег за наем зала, а затем установили такой же несоразмерный, по местным условиям, гонорар для каждого оркестрового музыканта. Паганини согласился и на то и на другое, но когда ему поставили условием, чтобы он пригласил такое количество музыкантов, которое ему было ненужно, то он отказался выступить и уехал, сказавши: „Предоставьте мне самому знать, какой мне нужен состав оркестра".

Один из его пражских друзей рассказывал, что, зайдя как-то за Паганини, чтобы вместе отправиться к знакомым, он был поражен тем, что артист, уходя из комнаты (он жил тогда в гостинице „Черного коня") оставил разбросанные в разных местах кучи денег, колец, часов, и... даже свои скрипки. Мог ли так поступить болезненно-жадный человек, каким изображали Паганини! Далее мы знаем, как щедро поддерживал он свою семью, притом не только мать, к которой у него сохранилось чувство сыновней любви и почитания, но и отца, а каково было его отношение к отцу, это мы знаем из слов самого Паганини. Еще в начале своей артистической деятельности, собрав 20 000 франков, он сначала послал крупную сумму отцу, который однако этим остался недоволен; тогда Паганини предложил ему бо́льшую сумму, но отец потребовал, чтобы ему были переданы все сбережения, угрожая сыну в противном случае смертью. В конце концов, он и получил почти все. Щедро помогал Паганини и одной из своих сестер, муж которой был азартным игроком в карты и проигрывал буквально все, что ему посылали. И лишь впоследствии, узнав, что и мать участвовала в общесемейном выманивании у него денег, которые брались ею якобы для себя, а на самом деле передавались дочери для игрока мужа, лишь тогда Паганини возмутился и, по его словам, „решил на продолжительное время порвать отношения с этой компанией вымогателей". Особенно возмутило его то, что мать прожила с ним вместе целых семь месяцев и за все это время ни единым словом не обмолвилась о том, куда идут деньги; сам же он об этом узнал лишь некоторое время спустя, да и то от совершенно ему посторонних лиц, во время одной из поездок в Геную. Все это о его необычайной скупости и жадности также не свидетельствует. И, наконец, случай с молодым Берлиозом, которому Паганини, после исполнения „Гарольда в Италии" передал чек на 20 000 франков „в знак благоговения перед единственным композитором, который мог оживить умершего Бетховена". Правда, что и тут недоброжелатели Паганини распустили слух, что он передал Берлиозу не свои деньги, что во всей этой истории замешана поклонница Берлиоза, желавшая скрыть свое имя и потому обратившаяся к посредничеству Паганини. Но, не говоря уже о том, что сам Паганини не

ошибке попал не в ту квартиру. Здесь он увидел необыкновенно красивую молодую женщину, которая была нездорова и сначала приняла Паганини за врача. После минутного колебания он решил разыграть роль врача, но так внимательно щупал пульс больной и так нежно пожимал при этом ее руку, что она, наконец, обратила на это внимание и, вглядевшись в мнимого врача попристальнее, узнала прославленного артиста. Неизвестно, как на эту проделку реагировала бы больная, но в это время вошел старик в очках, ее отец, и волей-неволей и больной и „врачу" пришлось продолжать комедию. Чрезвычайно комичен рассказ Паганини о том, как он, ничего не понимая в медицине, втечение нескольких часов должен был вести ученый разговор со стариком, сыпавшим латинскими и греческими терминами; „я старался все больше молчать, предоставляя говорить старику, а сам отделывался утвердительными кивками". Но тут наступил самый страшный момент — нужно писать рецепт! После некоторых тягостных мгновений „врач" предложил переждать день и „положиться на природу", а на следующий день прописать лекарство, если больной не станет лучше — этим он привел старика в такой восторг, что тот бросился ему шею, благодаря его за „естественный" способ лечения. Выйдя из квартиры, Паганини с наслаждением сбросил с себя „докторское достоинство",... но на следующий день, верный обещанию, снова отправился к больной и продолжал навещать ее еще некоторое время, стараясь бывать в такие часы, когда отца не было дома.

Выше мы упоминали о том, что, живя в Генуе, Паганини написал ряд сочинений не только для скрипки, но и для гитары. Как передают его современники, он играл на этом инструменте так же, как и на скрипке, применяя какую-то свою необыкновенную апликатуру. Вот что сообщает об этом Шоттки: „Когда я впервые посетил Паганини, то увидел у него на кровати гитару; а так как я раньше слыхал, что он превосходно играет на этом инструменте, то и спросил его, почему он не выступает публично. На это Паганини ответил, что не любит этого инструмента и берет его только для того, чтобы возбудить свою творческую фантазию или же взять на нем такое гармоническое сочетание, какое на скрипке невыполнимо. Он многое написал для гитары: сонаты, вариации и концерты, но все это осталось в рукописи и разбросано по разным местам". В этом рассказе опять проступает какое-то необычайное своеобразие Паганини, как музыканта: гениальнейший скрипач „для возбуждения своей творческой фантазии" обращается к инструменту, который, на наш взгляд, представляет неизмеримо меньше возможностей, чем скрипка, прежде всего в смысле продолжительности и полноты звучания.

Другой современник Паганини, Лафалек (Laphaleque) рассказывает, что он часто играл на альте, и играл также блестяще. На гитаре он играл, примерно, как и на скрипке, хотя он не придерживался системы лучшего гитариста того времени—Джульяни. „Им написаны прекрасные квартеты для гитары, скрипки, альта и виолончели. Во время исполнения этих квартетов он играет поочередно на скрипке и на гитаре; когда он играет на скрипке, гитара



Скрипка Паганини Гварнери
(находится в Городском музее в Генуе).

на перевязи висит за его плечами, а когда играет на гитаре, то держит скрипку между колен. При этом он так быстро меняет один инструмент на другой, что перерывы совершенно незаметны. Публично в таких квартетах он никогда не выступал, считая игру на гитаре „ниже своего артистического достоинства", но тем еще страннее его слова о „возбуждении гитарой его творческой фантазии".

В 1805 г. Паганини снова отправился путешествовать; выступления его сопровождались попрежнему бурным успехом, но тут снова неожиданность: Паганини, до тех пор отказывавшийся от всех предложений занять постоянное место, говоривший, что он „просто не может сидеть на одном месте", принимает предложение луккского двора и проводит там целых три года в качестве придворного скрипача и учителя принца Баккиоли. Живя в Лукке, он по должности вынужден был выступать по нескольку раз в неделю как в качестве скрипача, так и дирижера. Повидимому здесь же и зародилась легенда о тюремном сидении Паганини; повод для этого был самый неожиданный: нужно сказать, что здесь он впервые выступил с исполнением целых пьес на одной струне — на баске. Он сам объясняет появление этого своего приема чрезвычайно просто; он говорит, что был в то время увлечен одной интересной молодой женщиной, которая, как будто, отвечала ему взаимностью; по причинам „особого характера" обоим пришлось молчать и быть очень осторожными, поэтому Паганини решил слегка помистифицировать придворную публику и на скрипке рассказать о своем романе. Он вызвал удивление публики, выйдя на эстраду с двумя только струнами — квинтой и баском, причем квинта должна была быть голосом его возлюбленной, а басок — самого Паганини. Из рассказа Паганини можно заключить, что возлюбленная его была придворной или, во всяком случае, „знатной дамой", сам же Паганини, несмотря на свою славу, все-таки оставался „плебеем", который продавал свое искусство за деньги — в этом, возможно, и заключались причины „особого характера", и Паганини решил слегка поиздеваться над придворным мирком на свой лад.

Пьеса, исполненная Паганини на двух струнах, имела большой успех. Тогда Паганини пришло в голову попытаться сыграть что-нибудь на одной струне, тем более что об этом же просила его принцесса Элиза Бонапарт. Через некоторое время он и исполнил на баске сонату собственного сочинения. Все это было так необычно, казалось настолько необъяснимым, что досужие люди занялись раскрытием тех обстоятельств, при которых Паганини мог достигнуть такого сверхъестественного совершенства,—и раскрыли! Оказывается, что Паганини убил свою любовницу, был заключен в тюрьму, куда ему позволили взять с собой скрипку, и, так как втечение многолетнего заключения все струны кроме баска полопались, а других ему не давали, то ему волей-неволей пришлось играть на одной струне, в результате чего он и достиг такого совершенства! По другим рассказам отсутствие струн объяснялось другими причинами, но тюрьма фигуривала неизменно. Во всей этой дикой истории истинным было лишь то, что в одно время с

Паганини в Милане жил польский скрипач, который за что-то был заключен в тюрьму на продолжительный срок, причем ему разрешено было взять с собой скрипку. По словам Паганини, единственное сходство между ним самим и польским скрипачом заключалось в том, что фамилии обоих кончались на „i". Много крови испортила потом эта легенда Паганини. Насколько он страдал от этой нелепой сказки, показывают следующие строки из его письма к одному пражскому другу от 10 марта 1829 г.: „Я с нетерпением ожидаю появления своей биографии. Это мне нужно не для саморекламы, а для того, чтобы положить конец клеветническим россказням, чернящим мое достоинство. Она должна защитить мою честь... Пусть истина будет тем орудием, которая заставит клевету умолкнуть".

В Лукке Паганини прожил до 1808 г., после чего приступил к концертным поездкам. До самой своей смерти никаких постоянных должностей он не занимал; правда, в 1828 г. он был назначен придворным виртуозом австрийского императора, но это был только почетный титул, который, собственно, ни к чему его не обязывал и не стеснял его концертной деятельности; деятельность же эта к тому времени уже распространилась на всю Европу. До 1828 же года, т. е. втечение еще целых 20 лет, Паганини ни разу не выезжал за пределы Италии. За это время он дал огромное количество концертов во всех более или менее крупных итальянских городах, причем кое где у него опять-таки происходили „анекдоты". Так например, в Ферраре в его концерте участвовала некая Пеллерини, которую Паганини убедил выступить вместо отказавшейся певицы Марколини. Повидимому, замена была не из удачных: Пеллерини, хотя и пела, но, будучи балериной, никогда не выступала в качестве певицы публично. От волнения она пела хуже обычного и не имела никакого успеха, а когда сходила с эстрады, то кто-то из публики свистнул. Паганини разозлился необычайно и решил мстить, но мстить на свой лад. Он вышел на эстраду и, воспроизведя на скрипке крик осла, воскликнул: „Вот вам за свисток". В результате ему пришлось через потайную дверь бежать от разъяренной толпы, да, кроме того, местные власти запретили дальнейшие его концерты.

Сведения об этом периоде жизни Паганини, до его выезда из Италии, т. е. с 1813 по 1828 г., достаточно полны, но приводить их подробно не имеет смысла, так как пришлось бы просто ограничиться перечислением тех городов, где выступал Паганини, и датами его концертов; отметим, поэтому, лишь самое существенное: в 1813 г. мы видим его в Милане, где он выступил (29 октября) в театре La scala, после чего в этом городе состоялся целый ряд его концертов, в которых, между прочим, впервые была исполнена знаменитая „La streghe" („Танец ведьм").

К 1814 г. относится встреча в Болонье с Россини, с которым он встречался очень часто и повидимому очень сблизился. Мало того, Россини одно время даже брал у Паганини уроки на скрипке и оказал неожиданно быстрые успехи, так что по прошествии нескольких месяцев мог уже играть некоторые из этюдов Паганини. Это в свое время возбудило много толков, а успехи Россини объя-

сняли не только общей одаренностью его, но также и тем, что Паганини применил к Россини свой „секрет“, о котором нам еще придется поговорить дальше. В этом же году он играл в Риме, где имел такой успех, что ему было дано разрешение выступить с концертом в пятницу на масленице, что вообще было строго запрещено.

К 1815 г. относится его „музыкальный турнир“ со скрипачом Лафоном, вызвавшим его „на бой“. Состязание состоялось в Милане; по исполнении концерта Крейцера каждый из скрипачей исполнил по пьесе своего сочинения, причем Лафон играл вариации на русскую тему, а Паганини свою „Пляску ведьм“. Успех оба артиста имели крупный, но победителем все же вышел Паганини.

В 1816 г. Паганини играет в Венеции, где в то время находился другой замечательный скрипач—Шпор, который отнесся к Паганини исключительно сурово: признавая, на основании отзывов музыкально-образованных людей, необычайное техническое совершенство Паганини в исполнении пассажей двойными нотами и т. п., он в то же время находит, что у него нет ни большого тона, ни художественного вкуса; так писал Шпор в своем дневнике, указывая также и на то, что в Италии в данный момент существует не только партия приверженцев Паганини, но также и поклонников старой итальянской школы, к которой принадлежали Пуньяни, Тартини и др. Сторонники этой последней школы неприязненно относились к искусству Паганини, противопоставляя ему Шпора, который, по их словам, воскресил старую итальянскую школу. Эта строгая оценка Шпором Паганини вряд ли может быть отнесена на счет артистической зависти, так как Шпор прекрасно понимал, что положение Паганини у большой публики непоколебимо и что появление в газетах заметок, противопоставляющих ему Шпора, может повредить только ему самому, Шпору; а такие заметки имели место: об этом он говорит в своих записях. Если судить по сочинениям Шпора, это были просто две диаметрально противоположные артистические натуры, в корне чуждые друг другу по своим художественным истокам и по направленности. Странно в этом случае лишь то, что Шпор высказывал свое мнение, не слышав Паганини лично, всего только „на основании отзывов музыкально-образованных людей“, как мы уже указывали выше. Правда, отзыв этот был записан в дневнике и, очевидно, для опубликования не предназначался. Через некоторое время оба скрипача встретились: Паганини зашел к Шпору, чтобы поздравить его с успехом только что состоявшегося концерта. Шпор, все еще не слыхавший Паганини, упрашивал его сыграть что-нибудь, но Паганини наотрез отказался. Шпор так и уехал из Венеции, не слыхав игры Паганини.

После годичного пребывания в Венеции Паганини играет в Турине, Вероне, Флоренции, Неаполе и других городах, все с тем же неизменным успехом. Во время пребывания в Риме, в 1817 г., он снова встречается с Россини, который в то время был занят постановкой своей новой оперы „Золушка“. Здесь же Паганини свел знакомство с австрийским дипломатом, посланником в Риме—

Меттернихом, который усиленно убеждал прославленного артиста приехать в Вену. Во время пребывания в Пьяченце, в феврале 1819 г., состоялся второй „музыкальный поединок“ Паганини, на этот раз с польским скрипачом Липинским; о результатах говорить не приходится. Отсюда Паганини на лето поехал в Неаполь, где довольно серьезно захворал, причем хозяин квартиры, боявшийся частой гостьи того времени—чумы, вынес больного на улицу. В 1820 г. он снова в Милане. В следующем 1821 г. он едет в Рим, и тут, помимо обычных выступлений со скрипкой, появляется в роли дирижера. Дело в том, что Россини в это время ставил в Apollo свою новую оперу „Matilda di Ciabrano“: постоянный дирижер этого театра неожиданно заболел, когда вся предварительная репетиционная работа была уже закончена, и Россини просил своего друга провести первое представление. После этого мы встречаемся с Паганини в Палермо (1821—1822 гг.), в Милане, Риме, где он весело проводит время с Россини, и т. д. Во время пребывания в Палермо у него родился сын, Ахилл, матерью которого была постоянная спутница Паганини в его концертных путешествиях—Антония Бьянки. К мальчику он относился с нежнейшей любовью, как об этом свидетельствуют рассказы его современников. Один из них описывает сценку одевания Паганини, собиравшегося идти к знакомым. Паганини в одном халате длинными шагами мерил комнату, в которой царил страшнейший беспорядок—в разных местах валялись часы, скрипки, деньги и т. д. Ни одной из нужных принадлежностей туалета нельзя было найти, так как четырехлетний Ахиллино все запрятал по разным местам и на все вопросы отца отвечал только жестами, выражавшими недоумение; в конце концов, обувь оказалась под подушкой, другие вещи тоже в самых неподходящих местах. Найдя какую-нибудь вещь, Паганини в торжеством надевал ее, любовно поглядывая на маленького шалуна. В то время мальчик проявлял музыкальные способности, и Паганини в шутку называл его своим соперником. Впоследствии любовь его к сыну приобрела даже несколько болезненный характер; одеваясь, чтобы ехать в концерт, и зная, что сын ожидает его при входе в зал, Паганини хватался за голову, плакал и обращался к присутствующим друзьям с тоскливым вопросом: „Где мой Ахиллино? Что с ним!“ Впоследствии оказалось, что Ахиллино отцовского дарования не уследовал ни в какой мере.

В 1828 г. Паганини впервые отправился в Европу, уже пожилым человеком, зрелым виртуозом, вполне сложившимся и прославленным. Первый его концерт за пределами Италии состоялся в Вене, 29 марта 1828 г. Молва предшествовала ему, причем говорили о нем не только как о виртуозе, достигшем неслыханного совершенства, но и как о человеке, чье имя было окружено целым роем самых фантастических и неправдоподобных слухов и измышлений. Отзывы о его музыкальном даровании были настолько неумеренны, что они скорее приносили ему вред, так как еще до его появления на эстраде уже успевали образоваться две враждующие партии, из которых одна настолько же превозносила его, насколько другая хулила. „Следовало бы взять Паганини под защиту как от той, так

и от другой партии", писала одна из газет. Тем не менее, Вена приняла Паганини с энтузиазмом. Прежде всего, венцы были польщены тем, что прославленный артист первый концерт за пределами своей родины дает именно в Вене—это чувствуется в газетных заметках того времени. „Театральная газета" писала в номере от 25 марта, что „приезд знаменитого генуезского скрипача Николо Паганини является интересной новостью для музыкального мира. Предпринимая первую концертную поездку за пределы Италии, он прежде всего приезжает в Вену, этот город искусства — это есть знак внимания, ответом на который, конечно, послужит должное признание скрипача". Заметки подобного рода, характерные для того времени, в людях, действительно серьезно относившихся к искусству, вызывали только раздражение и заранее заставляли их становиться по отношению к Паганини в, так сказать, „оборонительную позу". Результатом этого было и то, что иной раз еще до приезда Паганини в данный город, в газетах появлялись злопыхательные статьи, в которых Паганини развенчивался a priori, и мало того, что развенчивался: он и шарлатаном оказывался, и скрипка-то у него не звучит, а пищит, и ритма-то у него нет и т. п. Такой случай имел место через некоторое время в Германии, в одной из гамбургских газет, — правда, корреспонденция была... анонимная.

Портрет Паганини, нарисованный Меелайзом, во время концерта, данного знаменитым виртуозом в Лондоне (июнь 1831 г.).

Этот случай, один из многих, показывает, какая шумиха и какая безудержная игра страстей поднялась при появлении Паганини на европейских эстрадах. Эта же шумиха сопровождала его втечение всей жизни, причем предметом ее часто являлось вовсе не только искусство Паганини, а даже и его семейные и частные дела: то он дорого запросил за концерт и его начинали называть торгашом, то он чего-то недоплатил и т. д. и т. п. — все это, может быть, так и было, но все подобного рода сведения сейчас же подхватывались газетами и обходили буквально всю европейскую прессу.

Было от чего приходить в отчаяние и с нетерпением ожидать выхода в свет собственной биографии, которая должна установить, что Паганини, например, не преступник, потому что, если бы он просидел в действительности 8 лет в тюрьме, то оказалось бы, что он имел любовницу и убил своего соперника чуть ли не в 7-летнем возрасте. Мы вовсе не собираемся утверждать, что Паганини был одарен всеми возможными видами добродетелей, да он и сам говорил о своей „беспутной" жизни, карточной игре, похождениях и т. п.; возможно, и даже вероятно, что свойственными человеку отрицательными чертами он обладал в большей степени, чем обычный— средний человек, но ведь он и не был средним человеком, он был Паганини. Это не оправдание, а объяснение. Во всяком случае, если судить по словам близких ему людей, все эти подхватывавшиеся печатью слухи о его необычайной жадности, грубости и т. п. были бесконечно преувеличены просто потому, что слишком он был на виду, да, кроме того, был слишком своеобразным человеком, что тоже не всегда прощается.

Однако вернемся к первому появлению Паганини в Вене. Успех он имел совершенно неописуемый. На публику необычайное впечатление произвела уже самая внешность Паганини, его манера держаться на эстраде и т. д. „Внешность Паганини скорее способна оттолкнуть, чем привлечь; тем не менее в ней есть нечто крайне примечательное. Он худ, платье висит на нем, как на вешалке, а когда он раскланивается, его туловище извивается таким причудливым образом, что ежеминутно опасаешься, как бы верхняя часть его не отвалилась от нижней и на эстраде не оказалась бы куча костей. При игре он выставляет слегка правую ногу вперед, а быстрые пассажи он сопровождает отбиванием такта, которое производится несколько комическим образом. Лицо его неизменно хранит одно и то же выражение, и только в ответ на бурные аплодисменты он слегка улыбается, причем губы его совершают какие-то судорожные движения. В очень трудных местах все тело его образует нечто вроде треугольника, причем живот представляет собой острый угол, а голова и правая нога выдвинуты вперед. Кто не знаком с материальным положением Паганини, тот мог бы предположить, что он крайне нуждается: у него вид человека, близкого к голодной смерти, а между тем общеизвестно, что сборы на его концертах часто достигают огромных сумм".

На некоторых карикатурах того времени Паганини действительно изображен в виде такого жуткого треугольника, причем на всех снимках ясно видна характерная манера игры Паганини с высоко поднятой правой рукой, готовящейся как бы с силой бросить смычок на струны, левая же остается неизменно прижатой. Этот внешний прием его до крайности характерен и резко бросается в глаза. Что же касается его изможденного вида, то тут надо сказать, что каждое выступление Паганини стоило ему огромной затраты нервной энергии; по окончании игры он обычно бывал в каком-то состоянии оглушения; весь в испарине, он опускался на стул и на обращенные к нему вопросы отвечал невпопад, либо же какими-то нечленораздельными звуками. С одной стороны, это обстоятельство,

с другой же стороны — Паганини умер от горловой чахотки в возрасте 58 лет, между тем трудно предположить чтобы он заболел туберкулезом в таком возрасте; по всей вероятности, зачатки болезни гнездились в его организме уже с давних пор и были, может быть, одной из причин его сверхъестественной худобы и изможденного вида.

Итак, в смысле внешности Паганини сразу произвел на публику впечатление чего-то в высшей степени необычного и досужим сплетникам дал пищу для создания басен, которые могли бы более или менее удовлетворительно объяснить странность внешнего вида удивительного скрипача. Когда же услышали, что делает на скрипке и что проделывает со своей скрипкой этот странный человек, то сначала слушателями овладел какой-то приступ дикого, буйного исступления (по свидетельству газет того времени, все кричали, бесновались, мужчины влезали на стулья, женщины наполовину вылезали из лож и т. д.), а затем надо же было объяснить то необъяснимое, что отказывались понять лучшие современные ему скрипачи — и вот тут-то и развязались языки и опять выплыла злосчастная легенда о тюремном заключении Паганини втечение многих лет: если раньше говорили, что он убил своего соперника, то теперь оказывалось, что он отравил жену, потом на месте жены оказалась любовница, затем Паганини был произведен в бывшего начальника бандитской шайки и т. д. Одним словом, внешние проявления успеха были совершенно необычайны. Не менее оглушителен был успех Паганини и в печати.

Чтобы дать понятие о том, что и как писали о Паганини, приведем несколько отзывов из писем, газет и журналов; не все эти отзывы относятся к первому появлению его в Вене, но это картины не меняет, так как за очень немногими исключениями, на основные причины которых мы уже указывали, его концерты по Европе превратились в триумфальное шествие: такой успех, какой имел Паганини, не выпадал на долю ни одного скрипача, ни одного виртуоза за исключением, может быть, Листа.

„Я только что вернулся со второго концерта Паганини, собравшего, несмотря на упятеренные цены, полный зал, и надо сказать, что публика вполне права, потому что Паганини представляет собой явление такого художественного совершенства, равного которому, конечно, не было в прошлом, да и в будущем трудно ожидать чего-либо подобного. В газетах я так много читал о нем, столько пришлось слышать о нем рассказов, что это, в конце концов, просто стало раздражать меня, и я готов был отказаться от посещения концерта, что, по моему теперешнему убеждению, было бы совершенно непростительно. (Далее следует описание внешности Паганини, которое мы опускаем.) Паганини есть воплощенное техническое совершенство; все в нем дышит страстью, и природа сделала бы ошибку, отпустив на его долю лишний фунт мяса... Жаль, что его не знал Э. Т. А. Гофман, с которым у него есть некоторое внешнее сходство — он наверно сделал бы его героем какого-нибудь своего фантастического рассказа..

Никогда еще до Паганини такие невероятные технические трудности не разрешались на скрипке с такой легкостью и изяществом.

Кроме обычных, характерных для скрипки звуков Паганини извлекает из своего инструмента звуки, взятые у самой природы: то слышится пенье птиц, то серебристый звон колокольчика, то где-то заиграет свирель, то несется бурный поток в двойных нотах, как бы подавляя собой весь оркестр. Оригинальность Паганини проявляется во всем — строгий ригорист, вероятно, отрицательно отнесся бы к его манере вести смычок: рука его теснее прижата к туловищу, чем то допускается новейшей школой, требующей большей свободы движений; но тут возникает вопрос, не является ли именно способ Паганини наиболее целесообразным для того, чтобы меньше давить на смычковый волос и добиться наиболее полного воздействия смычка на все струны. Правда, иногда, благодаря чрезмерному давлению, он допускает некоторую резкость звучания, но тотчас же вслед за тем вызывает восхищение мягкостью или, скорее, каким-то лукавством звука — в конце концов начинает казаться, что самые эти резкости входят в художественные намерения Паганини, чтобы придать исполнению больше разнообразия, больше красок, больше света и тени. Часто во время исполнения одной и той же вещи он перестраивает скрипку по два или даже по три раза, чтобы извлечь из инструмента самые необычайные аккорды; одним словом, в своем роде он недосягаем, и даже величайшие скрипачи должны признать, что до появления Паганини они и не подозревали, до какой степени технического совершенства можно поднять скрипичную игру. Как техник, победоносно разрешающий всякого рода скрипичные трудности, Паганини не может быть превзойден ни одним современным или будущим скрипачом" (из письма Шотки к одному из его друзей).

Этот отзыв Шоттки не предназначался для опубликования, но отзывы газет и журналов были не менее восторженны. Венская „Театральная газета" в номере от 4 апреля 1828 г. писала: „Кто не слышал Паганини, тот не может составить себе даже отдаленного представления о том, что это такое. Говорить о мелких деталях его исполнения немыслимо: если сказать, что он разрешает неслыханные трудности с такой чистотой и уверенностью, как будто это простая мелодия, что он исполняет труднейшие двойные ноты, флажолеты в высочайшем регистре и в двойных нотах, что каждый певец может поучиться у него искусству пения, то всем этим еще не сказано ничего, что характеризовало бы его игру. Пишущий эти строки не хочет отрицать того, что афиша с „колокольчиками" и „одной струной" несколько раздражила его — это, пожалуй, слишком сильно отдавало шарлатанством; но надо послушать, как звучит его скрипка вместе с колокольчиком, как звучит тот колокольчик, который он создает на скрипке, или же как он играет фантазию на струне G, чтобы испытать чувство живейшего раскаяния, как это было со мной".

Такими статьями и заметками об игре Паганини пестрели буквально все венские газеты и журналы. Не будем приводить их целиком, а постараемся сделать как бы сводку, выбрав самое существенное, чтобы показать, как венцы, а впоследствии и вся Европа, за очень немногими исключениями, оценили игру Паганини с разных

сторон—как со стороны технического совершенства, так и со стороеы чисто музыкальной. „Паганини нельзя сравнивать ни с кем другим, как только с ним самим“, читаем мы в венской „Летописи искусства и литературы“ (апрельский номер 1828 г.), „он—единственный, и с другими скрипачами его роднит только то, что он также пользуется смычком и скрипкой“. „В adagio артист переродился, как бы по мановению волшебного жезла, и место прежнего чародея техники заступил вдохновенный певец, с необычайной простотой и ясностью исполнения“ („Музыкальная газета“ от 7 мая 1818 г., Вена).

Другие критики указывали на необыкновенное по точности и чистоте одновременное исполнение нот pizzicato и смычком, на необъяснимые пассажи октавами и децимами, в невероятно быстром движении, все с той же легкостью и отчетливостью, на игру октавами на одной струне, причем нижняя нота берется в виде быстрейшего форшлага, с трудом отделяемого ухом от верхней ноты; кто-то из рецензентов говорил о том, как Паганиии сыграл попури „La mancanzo delle corde“ („Отсутствие струн“), причем интродукция и тема были исполнены на четырех струнах, вариации на трех, польский на двух, наконец, adagio на одной. „Если бы кто-нибудь сыграл рондо на скрипке без струн, то Паганини был бы побежден“, прибавлял он.

На концерты Паганини стремились все классы населения; это не были концерты для избранных, для музыкальных ценителей и гурманов, — Паганини захватывал как специалистов, для. которых многое из того, что он делал на скрипке, было совершенно необяснимо, так и неискушенных слушателей, на которых он производил действие какой-то стихийной силы, хотя в деталях и тонкостях они и не разбирались. Отзывы некоторых из рецензентов свидетельствуют о полной растерянности, о полном признании своей беспомощности в деле осознания и объяснения того, что происходит на их глазах. Вот дословный перевод одного из таких недоуменных отзывов:

„В обществе, среди которого находился очень скупой человек, производился благотворительный сбор, по ошибке сборщик подошел к скупцу вторично. Скупец заметил, что он уже дал, в ответ на что сборщик извинился, прибавив, что он этого не видел, но верит. Тогда сидевший рядом с этим Гарпагоном остряк ядовито заметил, что он видел, но не верит. Публика говорила, что, кто не слышал Паганини, тот не поверит рассказам о том, как он играет. Я же про себя скажу, что слышал Паганини, но поверить все-таки не могу. Паганини делает на скрипке непостижимые вещи. Он не преодолевает трудностей, потому что их для него не существует. Нельзя сказать, что он превосходит других скрипачей, потому что он создал из скрипки другой инструмент. Двойные ноты и аккорды для него являются детской забавой, которая служит для него отдыхом. Он исполняет пьесы в трех — и четырехголосном сложении или заставляет звучать связную мелодию на фоне двухголосного pizzicato — таковы колдовские „пустячки“ этого старого чародея“.

В конце концов, успех Паганини превратился в род какого-то повального поклонения, в котором критике не было места. Венцы точно обезумели, и имя Паганини стало лозунгом дня. Все делалось à la Паганини — прически, табакерки, галстухи, трубки, кушанья и т. д. Когда однажды Паганини зашел в магазин, чтобы купить перчатки, продавщица предложила ему перчатки из кожи жирафы, а в ответ на его просьбу дать ему „кожу другого животного", ему предложены были перчатки... à la Паганини. Бедная продавщица и бедный Паганини! Почести сыпались на него непрерывным потоком: в его честь выбивались медали, его производили в чин „придворного виртуоза"; писалось бесконечное число акростихов на его имя; один из поэтов, его соотечественник Кастелли написал в честь артиста целую поэму, состоявшую из 12 песен, и, наконец, как бы в довершение всего, в мае того же 1828 г. венский театр поставил на своей сцене фарс „Фальшивый виртуоз" или „Концерт на баске". Среди скрипачей явилось много подражателей Паганини: одни выучивали какой-нибудь пассаж, другие играли на одной струне и т. д. и затем объявляли концерт à la Паганини—излишне говорить, к какому плачевному материальному и художественному результату приводили все подобные попытки. Об одном из таких подражателей критик писал в следующих выражениях: „Прослушав allegro furioso сочинения самого концертанта, мы ушли,... нет, убежали.. нет, сломя голову выскочили из зала!" Бедные люди не понимали, что у Паганини дело было вовсе не в том или, по крайней мере, далеко не только в том, что он исполнял невероятно трудные и сложные пассажи так, как их не мог исполнить никто, они не понимали, что если бы нашелся скрипач, который бы научился исполнять все пассажи Паганини так же совершенно в техническом отношении, как их исполнял он сам, то такой скрипач все-таки не стал бы тем, что представлял собой Паганини, со всем его своеобразием, со всеми его неожиданностями и причудами, истоком которых была именно самая личность Паганини, как нечто неповторимое.

На это иногда указывалось и в печати того времени. „Паганини не есть он сам: это какое-то смешение страсти, злой издевки, безумия и жгучей боли; звуки скрипки являются для него только средством высказаться. Растрогав слушателя, он вдруг разрушает это настроение неожиданными, я бы сказал, наглыми выходками. Иногда он совершенно неожиданно начинает царапать и скрести по струнам, как будто он стыдится того мягкого и благородного звука, который он только что извлек из скрипки; но в то мгновение, когда хочешь в раздражении отвернуться от него, он неожиданно для слушателя успел опять опутать его душу золотыми нитями своего колдовства, точно стремясь вырвать ее из тела. Его сочинения представляются не случайными, но и не преднамеренными; они — последствие беспутной жизни, в которой погибает огромная личность. Все его сочинения представляют собой всегда только как бы раму к картине, но на картине постоянно появляется сам Паганини, чтобы выплеснуть свое неистовство и затем в бессилии пасть на землю".

В конце лета 1828 г. Паганини отправился в Богемию, чтобы пройти там курс лечения, в ноябре вернулся в Вену, а оттуда отправился в Прагу, где дал шесть концертов. Успех его и здесь был не менее головокружительным, чем в Вене, хотя здесь снова сказалось то „местное самомнение", о котором мы имели случай говорить, когда рассказывали о приезде Паганини в Ливорно: Прага считала себя настолько же „несравненно-музыкальным" городом, как и Вена, и была, понятно, обижена, почему он не приехал сначала в Прагу. В результате раздалось несколько голосов, отзывавшихся об игре Паганини не столько сдержанно, сколько предвзято. К этому именно времени относится и та нелепая корреспонденция в „Гамбургскую биржевую газету", которую мы уже приводили выше—этот рецензент явно перестарался, дойдя до таких сравнений, как „воробьиный писк" и т. п. Но это был единичный случай; в конце концов, влияния на успехи Паганини у публики подобные отзывы не имели, да и не могли иметь.

Здесь же, в Праге, Паганини познакомился и сблизился с профессором Шоттки, который решил написать биографию Паганини; артист с нетерпением ожидал появления ее, так как она должна была послужить к прекращению нелепых слухов и сплетен, связанных с его именем и порочивших его достоинство. Паганини часто встречался с Шоттки, бывал у него и старался „в складках своей памяти" найти полузабытые подробности своей жизни в Италии, нужные для написания биографии. К этому же времени относится и тот автобиографический рассказ Паганини, который приведен в книге Шоттки „Paganinis Leben und Treiben", и из которого мы заимствовали сведения о детских годах скрипача. Эта книга вышла в свет в 1830 г. в Праге.

В январе 1829 г. Паганини покинул Прагу и направился в Саксонию. Сначала он выступил в Дрездене, затем направился в Лейпциг, где концерт не состоялся по причинам мало музыкального порядка (он не мог договориться с администрацией, которая повидимому высказала желание „заработать" на Паганини), а оттуда в Берлин, где и выступил в марте 1829 г. В Берлине против Паганини существовало предубеждение, которое однако рассеялось, когда берлинцы услышали его игру. Подробно рассказывать о пребывании Паганини в Берлине не будем, так как пришлось бы перечислять даты его концертов и приводить хвалебные газетные и журальные отзывы наподобие тех, какие мы уже цитировали выше. Из всего множества их выделяется по своему характеру лишь юмореска известного немецкого сатирика Сафира, который не мог купить билет на концерт Паганини, так как цены были чрезвычайно высокие, а потому написал заметку под заглавием: „Паганини, два талера и я", кончающуюся намеком на исполнение артистом пьес на одной струне (Saite): „Wir beide haben Recht: Paganini auf einer Saite, ich auf vielen Seiten („Мы оба правы: Паганини на одной струне, я же на многих страницах").

Из Берлина артист отправился в Польшу, по пути выступив в Франкфурте-на-Одере. В Варшаве он дал концерт в мае 1829 г., в присутствии Шопена. Отсюда он намеревался отправиться в

Россию, куда его усиленно звали, но здоровье его в это время было в состоянии настолько плохом, что он вынужден был отказаться от своего намерения и направился в Германию, чтобы пройти там курс лечения.

Конец 1829 г. и весь 1830 г. Паганини посвятил концертной деятельности в Германии, где он играл в Галле, Магдебурге, Дессау, Эрфурте, Веймаре, Нюрнберге, Мюнхене и т. д. и, наконец, в начале 1831 г. приехал в Париж.

Здесь он встретился со своим старым учителем Паэром (который, кстати сказать, был также учителем маленького Листа по теории музыки). Первый концерт его, состоявшийся в зале музыкальной академии, привлек множество публики; игра Паганини вызвала у присутствовавших небывалый энтузиазм; за первым концертом последовал ряд других, все с тем же бурным успехом и теми же огромными сборами. Печать приветствовала знаменитого виртуоза так же восторженно, как и публика; „Revue de Paris" поместила например о нем статью, которую собственно даже нельзя назвать рецензией на концерт: это сплошные восклицательные знаки и рассуждения о горькой судьбе других артистов, хотя бы уже составивших себе крупное имя, потому что после Паганини никто не будет их слушать или же для этого понадобится много времени, которое несколько изгладит воспоминание о таком необычайном явлении. Далее рецензент говорит о том, что о Паганини нельзя даже и говорить, как о скрипаче: это нечто небывалое в искусстве, невиданное и превосходящее всякое воображение. Далее опять следуют восклицания на тему о бедности человеческой жизни, о гениальности и величии Паганини и т. п.

Другие органы печати также дают восторженные отзывы, причем многие из них очень подробно останавливаются не только на исполнении Паганини, но останавливают внимание читателей на сочинениях самого Паганини, композиторский талант которого к этому времени вполне успел сформироваться. Этому способствовало, быть может, то обстоятельство, что Паганини впервые исполнил в столице Франции свой новый концерт, который он до того времени упорно отказывался исполнять публично, говоря, что в первый раз он сыграет его только в Париже. Критики указывали на оригинальность музыки Паганини, на ее красочность, звуковые эффекты и т. д. Еще и до того времени печать иной раз занималась оригинальными сочинениями самого Паганини, но эти заметки теперь покажутся странными: так, например, венская „Летопись искусства и литературы", говоря об остроумии, новизне и эффектности приемов творчества Паганини, прибавляла: „Применение им турецкой музыки очень целесообразно ввиду того успеха, который сопровождает его исполнение: в то время как большой барабан производит шум, энтузиазм слушателей выражается бурными аплодисментами, нисколько не мешая ходу исполнения". Наш современный слушатель, пожалуй, не вполне согласился бы с таким мнением. Нужно однако сказать правду — в беседах с Шоттки Паганини однажды обронил такую фразу: „Иногда меня упрекают в том, что я слишком часто прибегаю в своих концертах к помощи

шумных инструментов, к „турецкой“ музыке, как ее называют в Германии, но я думаю, что такое обвинение несправедливо, потому что я прибегаю к этому только как к вспомогательному средству, чтобы создать себе перерывы между отдельными частями концерта, в которых скрипка играет solo; эти перерывы мне нужны просто для того, чтобы иметь возможность отдышаться“.

Надо сказать, что сочинения других авторов он играл крайне неохотно; отчасти, может быть, это находилось в связи с самобытностью и своеобразием его натуры, которая требовала для себя своего собственного языка, отчасти это, по всей вероятности, вызывалось тем обстоятельством, что технического материала, той музыкальной фактуры, которая давала бы ему возможность применить вновь найденные им технические приемы и возможности — такой фактуры в сочинениях других композиторов, даже и скрипачей, не было, да и быть не могло. Как бы то ни было, но программы концертов Паганини обычно состояли из его собственных сочинений. Сам он так говорил по этому поводу: „я часто зарекался играть сочинения других композиторов, и даже разорвал все свои „чужие“ ноты; но в Вене меня уговорили сделать исключение. Моя природа восстает против исполнения того, что создано не мною. Это не происходит потому, что я не могу сыграть того, что мне предложат исполнить: все знают, что я с листа играю труднейшие вещи; но я хочу сохранить свое своеобразие — это мое желание тем менее заслуживает порицания, что оно вполне совпадает с желанием публики“. При этом он прибавлял, что сочинение ему далось далеко не так легко, как это думали: „Моя музыка очень своеобразна, и записать ее не так-то просто. Публика постоянно требует от меня чего-то необыкновенного, неожиданного; кроме того, ей нужны длинные пьесы, и все это вместе требует долгого обдумывания. Наконец, я никому не хочу быть обязанным своими сочинениями“. Эта последняя фраза требует пояснения: дело в том, что в то время нередки были случаи контрактов между артистом и каким-либо композитором, всилу которых данный композитор обязывался обслуживать своими сочинениями исключительно своего нанимателя. Однажды Паганини воспользовался темой, написанной для него одним из его друзей, и это, очевидно, возбудило нежелательные для Паганини толки, в результате чего он раз навсегда отказался от чужих музыкальных мыслей — мы, конечно, не имеем в виду вариации на темы классических композиторов, как например Моцарта.

За время своей артистической деятельности Паганини написал много сочинений, из которых значительная часть утеряна. В свое время он много писал для некоего генерала Пино; кроме того, он оставил у него на хранении значительную часть своих сочинений для скрипки, виолончели и гитары. По смерти Пино все это было опечатано. Паганини рассчитывал при возвращении в Италию получить эти свои сочинения обратно, но мы не знаем, добился ли он этого.

Другую значительную часть своих сочинений (рукописных) он оставил в Парме, но во время одной из его концертных поездок

рукописи были украдены. Иногда он упоминал о своем намерении, по окончании концертной деятельности, удалиться на покой и заняться на свободе писанием оперы. Лафалек сообщает о том, что некоторые квартеты Паганини для двух скрипок, альта и виолончели втечение долгого времени пользовались значительной популярностью в Италии.

* * *

О сочинениях Паганини, как при жизни его, так и позднее, часто высказывалось мнение, что с чисто музыкальной, художественной точки зрения они особой ценности не представляют, что центр тяжести в них заключается в технической их стороне, в богатстве и разнообразии применяемых Паганини технических приемов, в изумительном знании скрипки и т. д., т. е. признавали за ними значение скрипичной литературы как таковой. Думается, что такой взгляд не совсем верен—такие мастера, как Шуман и Лист, пораженные техническим совершенством Паганини, могли бы сделать попытку перенесения его приемов на фортепиано, не пользуясь для этого оригинальными сочинениями самого Паганини. Между тем у Шумана мы видим две серии этюдов, написанных именно как „Этюды на каприсы Паганини", ор. 3 и 10. В каждой из этих двух серий заключается по шесть этюдов. На то, как высоко Шуман ценил оригинальные сочинения Паганини, давшие ему материал для этих этюдов, показывает его предисловие к этюдам ор. 3. „Каковы бы ни были трудности как технического, так и гармонического порядка, с которыми мне пришлось столкнуться при обработке этих каприсов, я разрешал эти трудности с большой охотой и любовью. Моя задача состояла в том, чтобы обработка соответствовала характеру и механическим средствам фортепиано, с сохранением однако оригинала по возможности в неизмененном виде. Я охотно признаю, что хотел дать нечто большее, чем только сопровождение в басу; потому что, как бы ни был велик тот интерес, который вызвали во мне каприсы Паганини как сочинение—мне, кроме того, хотелось дать артистам возможность отвести от себя частый упрек в том, что они слишком недостаточно используют другие инструменты и присущие им характерные черты для обогащения собственного. Я не осмелился ничего менять в тех указаниях Паганини, которые касаются исполнения, какими бы прихотливо-своеобразными они мне ни казались. Если же я кое-что дополнял или менял в соответствии с природой фортепиано, то я старался сделать это так, чтобы не пострадал оригинал. Но я нигде не принес в жертву фортепианной апликатуре какого-либо остроумного или своеобразного оборота". Так писал Шуман. Из его слов видно, что для него сочинения Паганини были не только благодарным техническим материалом, который можно было использовать в применении к фортепиано, но и подлинной музыкой, к которой он относился с каким-то даже благоговением („я не осмеливался" и т. д.). Что это не было результатом преходящего увлечения виртуозностью Паганини как скрипача, видно хотя бы из того, что Шуман трудился над своей обработкой втечение продолжитель-

ного времени — первая серия этюдов помечена 1832 г., вторая 1833 г., и между ними лежит ряд других сочинений, написанных Шуманом, а Шуман слышал Паганини в 1830 г., во Франкфурте, куда специально для этого ездил.

На Листа Паганини произвел совершенно исключительное впечатление. Русский биограф Листа Трифонов рассказывает об этом следующим образом: „Увлечение Листа идеями Сен-Симона сменилось более сильным увлечением, принадлежащим исключительно к сфере музыки, увлечением необыкновенною виртуозностью Паганини, приехавшего в Париж. Игра знаменитого скрипача, по выражению Эскудье, ироническая и шутливая, как „Дон Жуан" Байрона, причудливая и фантастическая, как рассказы Гофмана, меланхолическая и мечтательная, как стихотворения Ламартина, дикая и палящая, как проклятия Данта, сладостная и нежная, как мелодии Шуберта, — очаровала, ошеломила Листа и, вместе с тем, открыла ему новую сферу. Он решил достигнуть такого же совершенства исполнения на фортепиано, какого Паганини достиг на скрипке, и с необыкновенным рвением принялся за работу, упражняясь на своем инструменте по шести и более часов в день и вырабатывая технику каждого пальца до небывалой у пианистов быстроты, независимости и уверенности. От участия в публичных концертах Лист решительно отказался. Под влиянием игры Паганини Лист предпринял (1832—1833 г.) переложение для фортепиано паганиниевских скрипичных каприсов, что представляло труд немаловажный. Для этой работы Лист должен был изобретать новые приемы фортепианной игры, чтобы сделать возможным исполнение на фортепиано бравурных скрипичных пассажей, арпеджий, скачков и т. п., как они написаны у Паганини, и, кроме того, придумывать новый способ переложения, чтобы сохранить всю характерность и оригинальность скрипичных каприсов.

Паганини.

Позднее, в 1838 г. он переработал свои переложения каприсов Паганини и издал их в виде шести этюдов, под заглавием „Bravürstudien nach Paganinis Etüden". Об этих этюдах Р. Шуман,

также написавший на 12 из тех же каприсов „Grandes Etudes de Paganini", отзывался в своей музыкальной газете, что это не педантическое подражание и только гармоническое сопровождение переложенной скрипичной партии, — а фортепианные произведения, производящие такой же эффект, как оригиналы Паганини на скрипке. Еще позднее, через двенадцать лет, Лист еще раз переработал эти этюды и второе их издание под заглавием „Grandes etudes de Paganini" посвятил Кларе Шуман. В период увлечения Паганини, Лист написал также блестящую концертную пьесу: „Grande Fantaisie di Bravura sur la Clochette de Paganini", которая была издана в 1834 г.

* * *

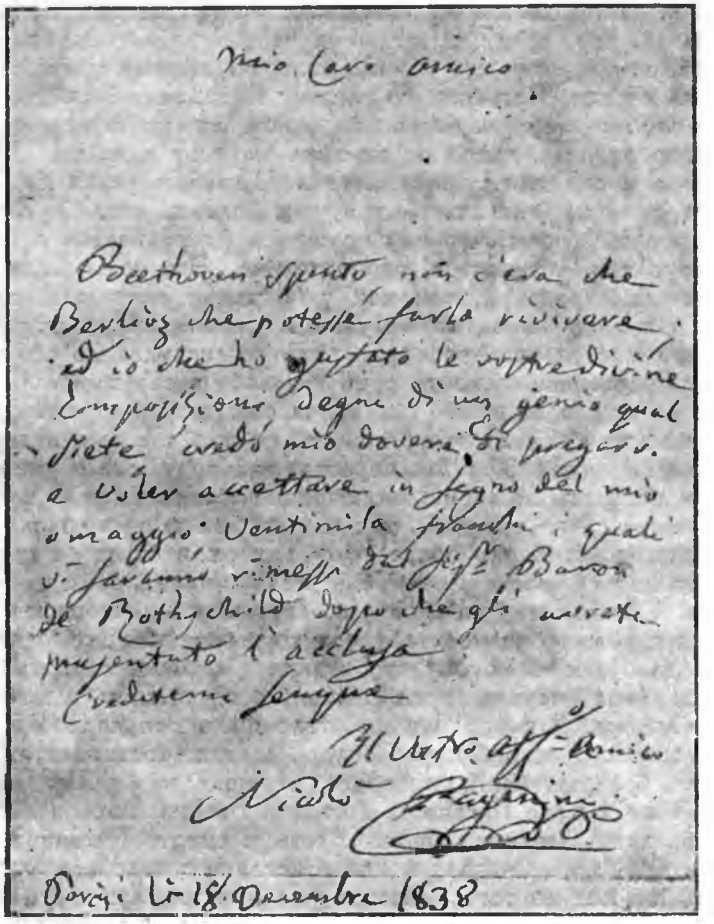
Дав несколько концертов в Париже, Паганини решил отправиться в Англию, куда он и выехал в апреле 1831 г. В это время он был в зените своей славы, о нем писали непрестанно, интересуясь не только Паганини — великим артистом, но и его частными делами, главным образом материальными — как-то странно читать в газетах того времени, что в Париже Паганини дал столько-то концертов, общий сбор с которых составил столько-то тысяч франков; в другом месте двумя концертами „он собрал 10 000 франков", как сообщала французская газета на основании отзыва одной лондонской газеты; в таком-то городе он отказался дать концерт за такой-то гонорар и т. п. Что цены на билеты на концертах Паганини на самом деле были непривычно высоки, мы уже имели случаи упоминать, но мы опять должны поставить вопрос, так ли исключительно жаден до денег был Паганини и этим ли объясняются высокие цены на его концерты. Почему не осуждают в такой же мере кое-кого из современных нам западноевропейских артистов, также выжимающих из карманов публики баснословные суммы, а в предреволюционное время делавших это и у нас? Не есть ли это просто результат строя, при котором, выражаясь по-американски, артист „стоит" столько-то? Как мы уже говорили, в этом заключается не оправдание Паганини, а объяснение его стремления заработать побольше — если эта черта его характера нам может быть несимпатична, то она, во всяком случае, объяснима.

Мы остановились на этом моменте, потому что он иной раз приводил к крупным неприятностям для Паганини. В частности, пребывание его в Лондоне проходило под непрестанное обсуждение прессой того, сколько он „запросил", сколько „собрал" и т. п.; первый концерт его в назначенный день не мог состояться, по одним сведениям, по нездоровью артиста, по другим же потому, что в прессе поднялась невероятная шумиха, целая полемика по поводу высоких цен на этот концерт, хотя, несмотря на это, все билеты были проданы задолго до назначенного дня. Концерт был отложен на две недели и состоялся лишь в начале июня, причем Паганини повидимому был вынужден не только снизить цены, но и написать, так сказать, покаянное письмо в газеты. После этого состоялась целая серия его концертов, проходивших при постоянно переполненных залах и все с таким же исключительным успехом.

На некоторое время он отправился в Ирландию, а затем опять вернулся в Лондон, откуда предпринимал непродолжительные поездки в Брюссель и другие города. Ничего особенно выдающегося за этот период времени до возвращения его на родину, в Италию, отметить нельзя, за исключением разве кое-каких мелких инцидентов личного характера, которые тем не менее с какой-то настойчивой яростью обсуждались в печати. Один из таких инцидентов, поставивший Паганини в смешное положение, произошел у него с неким Ватсоном, дочь которого он будто бы хотел похитить, между тем как Паганини (опять-таки в печати) оправдывался тем, что, „он мадемаузель Ватсон не похищал, а она сама ездила за ним, так как с ней плохо обращались родители". Через некоторое время его обвиняли в том, что он отказался дать благотворительный концерт в пользу жертв наводнения, между тем как Паганини утверждал, что из трех данных им концертов два были в пользу бедных и т. п. В 1837 г. Паганини отправился в Италию и поселился близ Пармы, откуда предпринимал небольшие поездки. К этому пребыванию его в Италии относится назначение Паганини управляющим придворным театром; почему он принял это назначение, совершенно нельзя понять, потому что ни в смысле положения, ни в материальном отношении оно не могло ничего прибавить к тому, что он уже имел. Об этом в свое время с негодованием и сожалением писал в „Revue Musicale" Фетис, отмечая, что для „короля артистов" это является унижением.

Через некоторое время, в 1837 г., мы снова видим Паганини в Париже, где он запутался в крайне неприятную историю. Дело в том, что он вошел пайщиком в предприятие, созданное двумя парижскими коммерсантами и имевшее целью основание и эксплоатацию казино, в котором должны были быть представлены чуть ли не все виды искусства. Но этого мало: Паганини дал согласие на то, чтобы казино было названо его именем, над чем зло издевался Берлиоз. Эта авантюра ничего, кроме неприятностей, Паганини не принесла: казино оказалось убыточным: пришлось расплачиваться за долги, вести судебные процессы и т. д. Однажды суд приговорил Паганини к обязательным выступлениям в казино по два раза в неделю, с заменой крупным штрафом за каждый отказ; рабочие требовали выплаты задержанной заработной платы; поставщики также не получили денег и предъявили иск и т. д. В конце концов, Паганини с этим делом кое-как распутался, но этот эпизод еще раз дал печати материал для статей о его легендарной скупости, жадности и т. п. На Паганини все это произвело самое гнетущее впечатление, тем более что здоровье его в это время было уже в достаточной степени подорвано: тут, очевидно, сказывалась и его „беспутная", по собственному его выражению, жизнь и нервная, беспокойная концертная деятельность, страшно его утомлявшая.

К этому времени относится тот эпизод с посылкой Берлиозу крупной суммы, о котором мы упоминали выше. Незадолго перед этим Берлиоз по совету Паганини переделал свою симфонию, имевшую другое название, в „Гарольда в Италии". После первого ис-



Mio Caro amico

Beethoven spento non c'era che Berlioz che potesse farla revivere. ed io che ho gustato le sue sublime Composizioni degne di un genio qual siete credo mio dovere di pregarvi a voler accettare in segno del mio omaggio Ventimila franchi i quali vi saranno rimessi dal sig.r Baron de Rothschild dopo che gli avrete presentato l'acclusa

Credetemi sempre

Il vostro aff.mo amico

Nicolò Paganini

Parigi li 18 Decembre 1838

Письмо Паганини к Берлиозу.

полнения новой симфонии Паганини пришел в такой восторг, что бросился перед Берлиозом на колени, говоря, что он выше Бетховена, а на следующий день передал ему через своего сына Ахилла чек на 20 000 франков. В письме, приложенном к чеку, Паганини писал, что „Бетховен умер, но Берлиоз оживил его“ и т. д. Этот случай, конечно, сейчас же послужил предметом нескончаемых толков и газетных статей. Все были в недоумении по поводу такого щедрого подарка, коренным образом противоречившего всеобщему представлению о Паганини, как о каком-то скряге. Обсуждение этого эпизода продолжалось втечение многих недель. Берлиоз же рассказывал, что, придя к Паганини, чтобы поблагодарить его, он был поражен тем, как его принял этот, по общему мнению, отвратительный скряга. Паганини со слезами на глазах обнял его, говоря, что ему самому помощь, оказанная молодому композитору, доставила такую радость, какой он не знал ни разу в жизни.

Вскоре после этого происшествия Паганини уехал из Парижа. К этому времени гнездившаяся в нем болезнь стала проявляться в такой резкой форме, что ему пришлось от разъездов и концертных выступлений отказаться окончательно. Эти годы были годами непрерывных страданий, так как у Паганини оказалась горловая чахотка. Он лишь изредка выступал в тесном кругу, причем свидетели его выступлений говорили, что он исхудал до совершенно невероятной степени, а кисть руки казалась прикрепленной к палке. Сначала он жил в Марселе, где врачи ожидали облегчения, рассчитывая на мягкий климат этого города, но так как эти надежды не оправдались, то в 1839 г. он переехал в Ниццу, где и умер 27 мая 1840 г. в возрасте 58 лет. Злоключения последних лет не кончились для Паганини с его смертью, так как он был на очень плохом счету у духовенства, особенно после того как он в ответ на предложение исповедаться заявил, что еще не чувствует себя так близко к смерти. Епископ ниццский отказал его сыну в церковном погребении, и набальзамированное тело великого скрипача долго не могло быть предано земле, потому что Ахилл Паганини хлопотал о снятии запрещения сначала перед епископом генуезским, а затем перед папой римским. В конце концов тело было отправлено в Геную, где и произошло погребение. После Паганини осталось огромное состояние, большая часть которого перешла к Ахиллу Паганини, остальная же к жене Паганини, Антонии Бьянки, матери Ахилла, и другим близким Паганини лицам. Весть о смерти Паганини быстро облетела весь мир. Сначала к ней отнеслись с недоверием, так как за несколько лет до того однажды уже прошел слух о его кончине. Ждали опровержений и на этот раз, но их не последовало. Когда об этом узнали в Париже, Лист написал большую статью, посвященную умершему, в которой он указывал на значение Паганини в искусстве, как скрипача и художника.

* * *

Уже девяносто лет прошло с того времени, как сошел в могилу этот величайший в истории искусства скрипач и странный,

окруженный сказками и легендами человек, поднимавшийся до высочайших вершин искусства и спускавшийся до самых глубин мелких житейских дрязг, и, тем не менее, до настоящего времени имя его окружено ореолом чего-то исключительного и неповторимого. „Паганини“ стало синонимом необычайного мастерства, достигнуть которого не мог ни один артист, будь то скрипач или виртуоз на другом инструменте, кроме, быть может, Листа. Если в применении к такому гиганту фортепианной игры, как Лист, об игре которого сохранились отзывы лиц, бывших его учениками, и который в старческом возрасте исполнением бетховенской Sonata quasi una fantasia заставил Зилоти забыть только что слышанного Антона Рубинштейна, если, говорим мы, в применении к Листу величайшей похвалой его современников считали сравнение его с Паганини, если, наконец, сам Лист считал Паганини непревзойденным мастером, то какую же колоссальную фигуру представлял собой Паганини! Неудивительно, что вокруг его мастерства выросли самые необычайные легенды и предания и что лица, слышавшие его в концертах, потом уверяли, что будто „за спиной Паганини стоял чорт, водивший рукой скрипача“, по крайней мере, Шоттки передает рассказ об одном „бледном, как смерть человеке, уверявшем, что он собственными глазами видел чорта“. К этому присоединялось еще и то, что не только друзья Паганини, но и он сам утверждал, что у него есть „секрет“, который он при жизни никому открыть не хочет. Так как этот „секрет“ служил в свое время темой нескончаемых разговоров, да и теперь не выяснен, то мы им сейчас и займемся. Но тут надо оговориться — дело в том, что в так называемой „тайне“ Паганини есть две стороны — психофизиологическая и социологическая, и если бы в психофизиологическом плане нам даже и удалось до конца выяснить те методы, те приемы, какими пользовался в своей игре Паганини, то тем не менее, фигура Паганини, да и самая возможность его появления осталась бы до конца нераскрытой. На самом деле, чем объяснить столь позднее, в возрасте 40 лет, появление Паганини на общеевропейской эстраде? Чем объснить, что, несмотря на общее развитие, общее поступательное движение музыкального искусства, техническое мастерство Паганини до настоящего времени приходится считать непревзойденным? Если взять Паганини изолированно, так сказать, „вырвать его из контекста эпохи“, то эти вопросы так и останутся недоуменными вопросами. Но, как только мы приведем появление Паганини на общеевропейском музыкальном горизонте в связи с тем отрезком истории, когда он жил, то для нас многое станет ясным. Если обратиться хотя бы к Парижу 30-х годов прошлого века, то мы увидим там целую плеяду крупнейших представителей музыкального искусства, как в области композиторской, так и исполнительской: Лист, Тальберг, Мейербер, Обер, Беллини, Герольд и многие другие. Сразу бросается в глаза одна общая, характерная для всех названных музыкантов черта: внешний блеск, совершенство техники, иной раз переходящее в чисто внешнюю игру звуками, пышность оркестрового письма и т. д., вне зависимости от музыкальной значимости того или другого — все они, композиторы, пианисты, певцы

и т. д., в том числе, конечно, и Паганини, являлись выразителями классового соотношения сил той эпохи; они выполняли „классовое задание“ утверждавшейся на командных высотах и торжествующей свою победу буржуазии, требовавшей и от искусства соответственно пышного, блестящего, праздничного оформления своего торжества, своего могущества. Вот почему именно в это время появились на европейской сцене и ни в какое другое время и не могли появиться и Паганини, и Лист, и Мейербер; вот почему они и неповторимы, как неповторима создавшая их эпоха.

Перейдем теперь к психофизиологической стороне паганиниевского искусства.

„В разговорах Паганини часто упоминал о том, что, окончив свои странствования и удалившись на покой, он откроет музыкальную тайну, которой не может научить никакая консерватория, и которая поможет учащемуся вполне закончить музыкальное образование втечение не более трех лет вместо обычных десяти“. Так начинает Шоттки свой рассказ. Далее следует запись того, что именно говорил Паганини на эту тему: „Клянусь вам, что я говорю правду, я уполномочиваю вас подчеркнуть это в моей биографии. О моей тайне до настоящего времени знает только один человек, Гаэтано Жианделли которому сейчас 24 года. Он втечение долгого времени весьма посредственно играл на виолончели, так что совсем не имел успеха. Но так как молодой человек меня заинтересовал, то я решил оказать ему услугу и сообщил о сделанном мною открытии. В результате он по истечении трех дней сделался совершенно другим человеком, и все были удивлены внезапным чудесным превращением, которое произошло с его игрой. Раньше он „драл“ струны и по-ученически вел смычок, теперь же звук его стал чистым, полным и приятным; он вполне овладел смычком и производил на своих слушателей величайшее впечатление“.

В этом рассказе кроется какая-то неясность. Как мы увидим дальше, Паганини говорил, что своим открытием он обязан углубленной работе, между тем как в свое время он выдал Шоттки записку в том, что „Гаэтано Жианделли при помощи магического приема Паганини стал замечательным виолончелистом, которому предстоит мировая слава“. Эта расписка была сдана на хранение пражскому композитору Томашеку. Что это такое, мистификация? И кого мистифицировал он — то ли лицо, которому был выдана „магическая“ расписка, или доверчивого Жианделли, который, как мы знаем, мировой славы не добился, несмотря на то, что это был единственный человек, с которым Паганини поделился своим открытием.

Впрочем, был еще один человек, которому Паганини оказал услугу подобного же рода. Это был Камилло Сивори, сын генуезского купца. „Этому молодому человеку, у которого, впрочем, был тончайший слух,—рассказывал Паганини, — было всего семь лет, когда я показал ему первые начатки гамм. По истечении трех дней он уже играл кое-какие пьесы, и все восклицали, что „Паганини совершил чудо“, потому что через две недели он выступил публично. Моя тайна, если ее позволительно так назвать, могла бы

помочь скрипачам ближе подойти к природе скрипки, чем это имело место до настоящего времени. Возможности скрипки гораздо значительнее, чем это обычно думают. Своим открытием я обязан не случаю, а серьезной работе; с помощью этой „тайны“ больше не будет необходимости в ежедневной работе по 4—5 часов каждый день. В настоящее время метод преподавания клонится скорее к тому, чтобы создать на пути учащегося трудности, а не научить его скрипичной игре. Но применение моей тайны требует умения мыслить, и ошибается тот, кто ищет ее только в моем способе строить скрипки или в моем смычке“.

Вот это уже звучит иначе: чувствуется, что, говоря это, Паганини стоял на твердой, реальной почве, а требование ума для применения пресловутой тайны позволяет с некоторой долей вероятности сделать заключение, если не о сущности „секрета,“ то о том, какого порядка он был. Тогда, может быть, станет понятной и то, почему Жианделли, несмотря на знание тайны Паганини и несмотря на занятия с ним самим, не оправдал надежд своего учителя и виртуозом с мировым именем не сделался, хотя и оказал крупные успехи и коренным образом переменился как виолончелист; наоборот, Сивори действительно стал замечательным скрипачом, игра которого, по свидетельству лиц, слышавших его, очень напоминала игру самого Паганини.

Паганини на эстраде.

Прежде, однако, чем заняться „секретом“, нам необходимо познакомиться с теми характерными чертами игры Паганини и теми выдающимися особенностями ее, которые были отмечены его современниками, а также с его системой повседневной работы, как в период созревания, так и в эпоху зрелого, законченного мастерства, о котором даже Лист отзывался так, что „нет никого во всем мире, кто хотя бы приблизительно мог быть сравним с Паганини“.

О том общем впечатлении, какое производила игра Паганини на его современников, мы уже имели случай говорить — во всех тех случаях, когда отзывы об игре необыкновенного скрипача были членораздельными, а не состояли из одних только восклицательных знаков, во всех этих случаях указывалось не только на техническое совершенство Паганини, хотя иногда ударение и делалось на этом моменте, а также и на то потрясающее впечатление, какое

производила его техника; это имело место и в тех случаях, когда отзыв отличался сравнительной сдержанностью и признавал, что основная ценность игры Паганини заключается именно в его техническом совершенстве, музыкальная же сторона менее значительна. Может быть, что так оно и было, но „менее значительна“ еще не значит „незначаща“; если техника Паганини так потрясала слушателей, то она не могла не быть музыкальной техникой. Это утверждение в такой категорической, даже, пожалуй, принципиальной форме может показаться слишком смелым, тем не менее мы сознательно делаем ударение на том, что техника на музыкальном инструменте не может не только потрясти, но даже и просто произвести впечатление, если она немузыкальна: какой-то минимум музыкальности совершенно необходим, а в случае Паганини этот минимум должен был стоять на таком уровне, какому позавидовали бы очень многие артисты; если это не так, то, пожалуй, придется ставить вопрос о том, что же такое представляет собой музыка как таковая. И не существует ли здесь какой-то, если можно так выразиться, „метафизической слепоты“ или предубежденности? Наконец, как самые сочинения Паганини, так и отношение к ним со стороны таких крупнейших композиторов того времени, как Шуман и Лист, указывают на то, что мы имеем дело с большим музыкантом, а следовательно, техника Паганини была в то же время и музыкой — для нас это представляется совершенно несомненным.

Перейдем теперь к деталям игры Паганини и к тем отдельным, новым, небывалым в истории скрипичной игры формам скрипичной техники, которые приводили в недоумение лучших скрипачей того времени. Здесь, прежде всего, во избежание недоразумений, надо указать на то, что когда смотришь на изображение играющего Паганини, то кажется, что кисть и особенно пальцы у него были огромных размеров, между тем как на самом деле у него была не очень большая кисть, зато расстояние между отдельными пальцами, вероятно, было очень велико, если судить по тем глубоким прорезам между ними, которые невольно обращают на себя внимание на снимках его рук в игровом положении. Что пальцы отличались совершенно исключительной подвижностью, об этом вряд ли надо говорить. Наконец, самые руки отличались чрезвычайной длиной — вероятно это обстоятельство и приводило к тому своеобразному положению их во время игры, на которое мы уже указывали: левая рука была неизменно прижата к туловищу, она, по замечанию Михаловского („Об игре на скрипке“), как бы облокачивалась на бедро; что касается правой руки, то здесь мы видим то же характерное явление, что и приводило к тому, что смычок у него находился в более „стоячем“ положении, чем обычно у скрипачей. Пусть это наведет учителей и учащихся на размышление, пусть сделают они из этого соответствующие выводы — более новая школа требует бо́льшей свободы рук, считая это более целесообразным, а вот Паганини прижимал их к туловищу и добивался необычайных результатов — в чем же тут дело? Здесь очень легко сделать совершенно превратное заключение, а между тем, как мы

увидим дальше, в этом положении рук, вероятно, заключалась часть „секрета“ Паганини. Что касается смычка и струн, употреблявшихся Паганини, то мы имеем свидетельства как самого Паганини, так и его современников о том, что по мере его художественного роста и развития то и другое менялось. Сам Паганини впоследствии рассказывал, что при первых его выступлениях публика смеялась над его толстыми струнами и длинным смычком, но мало-помалу он пришел к смычку нормальной величины и струнам тоньше нормальных, причем волос смычка он натягивал всегда очень туго. Подставка была ниже, чем у большинства скрипачей, и отличалась меньшей выпуклостью. Между толщиной струн и размером смычка, очевидно, существовало какое-то определенное соотношение по весу, а вес смычка при скрипичной игре имеет неизмеримо большее значение, чем то обычно думают. Физиолог Штейнгаузен, написавший ценнейшее исследование по вопросам фортепианной и скрипичной техники, в своей „Физиологии ведения смычка“ (есть русский перевод) говорит, что „до настоящего времени“ (писано в 1902 г. *М. М.*) не только не придавали весу смычка должного значения, но еще старались уничтожить его действие при посредстве слишком жесткой хватки. Сам по себе вес смычка имеет лишь небольшое значение для мышечных сил руки, но для большей части длины смычка вес его достаточен для того, чтобы он (вес) один произвел достаточный нажим на струну. Установление каждой степени нажима должно исходить из веса смычка, как нормальной основы“. Упрек Штейнгаузена, обращенный к различным „скрипичным школам“, вряд ли может быть направлен по адресу Паганини, так как мы знаем, что Паганини держал смычок легко и свободно, а кисть руки свободно свисала вниз. У него налицо именно то, что требуется наукой нашего времени, т. е. отсутствие жесткой хватки и использование веса. „Только при использовании естественного веса и при минимальной степени нажима звук будет полный и певучий; но при слишком незначительном нажиме звук тоже будет отличаться плохим качеством, потому что перестает звучать основной тон, который при излишнем нажиме будет придушен, ослаблен“. Итак, задача состоит в том, чтобы при данном весе найти нужную степень нажима, а помочь в нахождении этой степени может слух и мышечное чувство.

Пойдем дальше. Паганини в совершенстве владел не только legato, но и staccato, причем исполнял его вниз, бросая смычок на струну приблизительно средней его частью и пуская затем прыгать; хватка при этом оставалась все такой же свободной, а движение регулировалось 5-м пальцем. Если обратимся к Штейнгаузену, то мы тут натолкнемся как будто на противоречие, так как он указывает на то, что по общепризнанному взгляду staccato легче исполняется движением вверх, и что в этом сходятся все исполнители. Но противоречие это мнимое, потому что дальше Штейнгаузен указывает на то, что staccato есть результат природных данных играющего и что „данные эти заключаются в особой, далеко не всем присущей способности производить строго ритми-

ческие и быстрые дрожания без предварительного упражнения". Вообще вопрос о совершенном staccato еще не в достаточной мере освещен с физиологической точки зрения, а потому здесь правил пока нельзя устанавливать—приводит же автор пример Венявского, „staccato которого находили превосходным, но считали странным и необъяснимым, почему он делает его совершенно жесткой рукой". Далее он говорит о том, что сравнительная трудность движения вниз у многих играющих приводит к замене определенных движений предплечья движениями кисти и что „если этот путь приводит к воплощению музыкального намерения, то возражать против него не приходится", а раз так, то можно сказать, что для Паганини был вполне естественен и с физиологической точки зрения оправдан именно тот способ, который он применял, хотя бы этот способ противоречил общепризнанному взгляду; может быть, это находилось в связи с его манерой держать руки близко к туловищу и вести смычок в более вертикальном положении, чем обычно. Применял Паганини и другой способ staccato, при котором смычок приводился в движение большим и указательным пальцами. В быстром движении Паганини часто применял своеобразный штрих, представлявший нечто среднее между detaché и martelé, для чего он употреблял незначительную часть среднего отрезка смычка, опять-таки держа его на весу и регулируя движение мизинцем.

Выше мы упомянули о том, что Паганини туго натягивал волос смычка — это, по всей вероятности, имело целью увеличить упругость смычка при „прыгающих" штрихах. Более низкая и более выпуклая подставка имела, очевидно, целью облегчить игру на высоких нотах и т. д. Часто он строил скрипку выше обыкновенного, что находилось в связи с более тонкими струнами, а это последнее, в свою очередь, служило для облегчения игры на высоких нотах и исполнения простых и двойных флажолетов, которые, между прочим, до Паганини не применялись вовсе. К флажолетам он вообще прибегал очень часто, не только как к особой звуковой краске, но и как к средству исполнения очень больших интервалов, иначе неисполнимых, и, наконец для расширения диапазона. Его современники говорят, что в исполнении как простых, так и двойных флажолетов в любом движении он был просто непогрешим, тогда как другие скрипачи считали даже и простые флажолеты делом рискованным.

В других областях техника левой руки у Паганини была не менее совершенна: терции, сексты, октавы, децимы и их комбинации в головокружительном движении и в самых неожиданных последованиях, необычайные по величине интервалы, pizzicato левой руки, трель pizzicato, изумительно быстрая смена нот arco и pizzicato, двойная трель, на фоне которой звучит мелодия pizzicato и т. д.— и все это с безукоризненной чистотой и отчетливостью, с полной ясностью ритма и с недосягаемой легкостью выполнения. Было от чего прийти в недоумение.

Но еще больше изумляло то обстоятельство, что никто никогда не видел и не слыхал Паганини упражняющимся на скрипке: об этом свидетельствуют как рассказы его секретаря Гарриса, так и

других близких к нему лиц. Многие предполагали, что Паганини для домашней работы пользовался смычком с намыленным волосом, как это делал скрипач Лолли, живший на рубеже XVII и XIX столетий, но Шоттки решительно отвергает это. Фетис, в биографии Паганини рассказывает об одном англичанине, решившем во что-бы то ни стало разрешить эту загадку и с этой целью ездившем за Паганини по пятам, из города в город, из одной гостиницы в другую. Он старался остановиться поближе к той комнате, которую занимал Паганини. Однажды ему удалось устроиться в смежной с Паганини комнате; обе комнаты сообщались дверью, так что англичанин мог свободно подсматривать за артистом в замочную скважину. И вот однажды он дождался: он увидел Паганини, сидящего со скрипкой в руках; пальцами левой руки он прогуливался по струнам, в правой держал смычок. Но вскоре Паганини, не взяв ни одного звука, положил скрипку обратно в футляр. Тогда англичанин, убедившийся в бесплодности своей попытки, вернулся в Англию.

Шарж на Паганини.

Но мы прекрасно знаем, что так было не всегда: мы помним рассказ самого Паганини о беспрерывных занятиях на скрипке в детстве, в отцовском доме; помним, как он целый год прожил в Генуе, упорно работая и мало выступая. Наконец, он говорит о том, что его „тайна есть результат не случая, а долгой и упорной работы". Да и иначе и быть не могло, какие бы сказки по этому предмету ни существовали в отношении того или другого гениального артиста — вспомним хотя бы упорную работу Листа, Антона Рубинштейна и других великих виртуозов. Старый, мудрый Гёте, на склоне лет часто возвращавшийся к теме о значении непрестанной, упорной работы художника для его творчества, в одном из стихотворений говорил: „Чем более мучится художник, чем более он принуждает себя к прилежанию, тем большего он добивается. Поэтому упражняйся изо дня в день, и тогда ты увидишь, что это дает! На этом пути ты достигнешь любой цели, все трудное станет легким, и мало-по-малу ты приобретешь непосредственное знание". В другом месте мы читаем: „Даже и гению навряд ли удается воспарить на большую высоту, если он полагается только на свою природу и инстинкт. Искусство остается искусством.

Кто его не продумал, тот не смеет называться художником. Попытки вслепую не помогут: для того, чтобы создать что-нибудь ценное, надо хорошенько знать, что́ делаешь".

Гёте мы можем поверить на слово. Великий художник, глубочайший мыслитель и ученый, создавший такие замечательные вещи, как „Фауст", с одной стороны, и „Учение о цветах", с другой, умудренный опытом долгой жизни и непрестанной, углубленной работой как в области искусства, так и науки — Гёте, говорим мы, знал, так сказать, тайну „философского камня"; он знал, что труд является тем облагораживающим, тем созидательным началом, вне которого ни один, даже самый гениальный человек, не создаст и не может создать всего того, что он может. Идя ощупью, без систематической работы, можно только случайно набрести на что-нибудь крупное,... но можно о него и ушибиться в смысле художественного результата: если например музыкант случайно набредет на такой способ исполнения какого-нибудь отдельного пассажа, отдельной фразы, который даст ему возможность сыграть их неизмеримо лучше других исполнителей, все же остальное будет находиться в плане случайности, то такой пассаж, такая фраза просто выпадет из общего художественного контекста и произведет скорее отрицательное действие в смысле общего художественного впечатления, которое окажется разорванным. Какая-нибудь удивительная трель, необыкновенный пассаж в двойных нотах еще не создают художественного впечатления, так же как не может его создать отдельная, необыкновенно высокая и необыкновенно продолжительная нота у певца — наоборот, в сознательном слушателе это иной раз способно вызвать лишь раздражение.

Может показаться, что мы ломимся в открытую дверь, потому что необходимость работы никто и не отрицает, но все дело в том, что бывает работа и работа. Ведь можно потратить необычайное число часов труда, и упорного, тяжелого труда, на заучивание какого-нибудь трудного пассажа, но какой в этом толк, если это делается вслепую, без осознания того, что делаешь, и зачастую совершенно неверно, т. е. таким способом, который данной трудности разрешить не может, а иногда является как-раз обратным тому, что в данном случае надо применить. Последование звуков, требующих для своего выполнения сгибание-разгибание лучезапястного сустава, физически не может быть исполнено „со спокойной кистью" (кстати, какое точное научное определение!), а если подобная трудность, тем не менее, учащимся иногда и разрешается, то это происходит только потому, что он, несмотря на требования преподавателя, применяет способ, согласный с законами природы, с физиологией, хотя, может быть, и в незаметной для глаз учителя форме. Об этом должны особенно твердо помнить педагоги. Вот почему Паганини говорил, что его секрет есть результат не случайности, а долгой, углубленной работы, и что для своего применения он требует уменья мыслить; вот почему и Гёте говорит, что „кто не продумал искусства, тот не имеет права называться художником". И нельзя говорить, что такого отношения к себе требует лишь техника, в вопросах же музыкального исполнения можно положиться на „нутро",

нельзя забывать, что в искусстве техника от выполнения художественного задания неотделима, а между тем до настоящего времени существуют „педагоги“, заставляющие учащихся „сначала твердо заучить ноты, а потом уже думать об исполнении“ — такие педагоги совершают преступление. Разве возможно при таком подходе к делу мечтать о законченном музыкальном образовании втечение трех лет вместо десяти, как об этом говорил Паганини, справедливо указывавший на то, что в его время педагогика как будто ставила своей задачей затруднить процесс обучения — ну, а в наше время, так ли все в этом вопросе обстоит благополучно? Думаем, что далеко не всегда и далеко не везде, — с Михаловским можно во многом не соглашаться, но нельзя не возмущаться вместе с ним, когда он рассказывает о своих занятиях у нескольких профессоров с европейским именем, из которых каждый требовал своего, причем это „свое“ в корне противоречило тому, чего требовал другой. Для себя каждый из профессоров был прав, но вот тут-то и сказывалось их „неумение мыслить“, потому что, если у профессора была толстая и короткая рука, а у учащегося длинная и худая, то требовать от учащегося при исполнении данной технической трудности того же внешнего приема, какой применял сам профессор, представляется именно недомыслием; мы привели пример бросающегося в глаза, резкого различия в внешнем строении рук преподавателя и ученика, но ведь и при одинаковом внешнем строении может быть еще разница в строении мышц, в мышечном тонусе и т. д. Именно умение мыслить и дало возможность Паганини, после упорного труда впродолжение долгих лет, во время его разъездов по Европе не заниматься так, как занимаются музыканты-исполнители обычно; на этом пункте надо остановиться с большим вниманием; если Паганини играл только на репетициях и концертах, то из этого нельзя сделать вывод, что он не работал над своей скрипичной игрой, и вот почему: у нас есть указания (хотя бы рассказ того англичанина, который ездил за Паганини следом, чтобы подсмотреть и подслушать, как занимается великий скрипач) на то, что Паганини ходил, держа в правой руке смычок, а пальцами левой бегая по струнам — не было ли это тем способом занятий, который на основе долгой сознательной работы, был для него достаточен; иначе говоря, не заменял ли он упражнения мышц, упражнением мышечного ощущения, которое может быть в значительной степени развито, как на это указывает Штейнгаузен в упомянутой своей работе. Но такой способ упражнения возможен не только со скрипкой в левой руке и со смычком в правой, так работать можно и без скрипки и без смычка, как можно пианисту работать и без рояля — это вопрос организации мышечного аппарата данного виртуоза и умения прислушиваться к тому, что в этом аппарате происходит; одному требуется определенный минимум часов ежедневной работы с инструментом в руках или за инструментом, как это было например с Антоном Рубинштейном, который говорил, что если он не занимался три дня подряд, то это замечает даже публика; другой довольствуется особым массажем рук перед выступлением, как это делал

в последние годы своей жизни Антон Контский (само собой разумеется, что мы ни в какой мере не сравниваем сейчас Рубинштейна с Контским — мы просто приводим пример различной, в физиологическом смысле, организации двух мышечных аппаратов или, может быть, различной степени развития мышечного ощущения у носителей этих аппаратов); третий, наконец, всецело может положиться на упражнение одного лишь мышечного ощущения — это есть следствие, с одной стороны, индивидуальной мышечной одаренности, если можно так выразиться, с другой—развитого умения наблюдать за собой. Что Паганини обладал совершенно исключительным мышечным аппаратом, в этом сомневаться не приходится, что он сознательно или бессознательно еще в детском возрасте считался со своим общим мышечным ощущением при игре, это мы можем заключить из того, что он отказался перенять способ ведения смычка у своего учителя, считая его противоестественным (считал ли он его противоестественным вообще или только для себя, это в данном случае несущественно). Здесь надо оговориться: в наши дни иногда смешиваются понятия „естественный" и „удобный" — это совершенно неверно: ведь при музыкальном исполнении во главу угла ставится художественное намерение, но здесь мы зачастую сталкиваемся с таким звуковым последованием, которое может быть удовлетворительно разрешено при помощи только такого приема или такого мышечного напряжения, которое не может вызвать чувство „удобства", а между тем выбора нет, и другого способа не существует — тогда этот способ и есть единственно удобный, так как все другие еще более неудобны; иначе говоря, выражаясь несколько парадоксально, можно сказать, что для данного звукового последования, данного инструмента, при данном внешнем и мышечном строении и т. д. „противоестественное" может оказаться „естественным". Мы выше говорили о staccato Венявского, которое было превосходно, но исполнялось совершенно жесткой рукой; мы знаем, что Бузони, как на это указывал Брейтгаупт, играл с прижатыми к туловищу руками; знаем, наконец, что сам Паганини прижимал левую руку настолько близко к туловищу, что как будто облокачивал ее на бедро и т. д. — все эти способы игры для данных виртуозов были естественны. Обращаем на это внимание педагогов: когда говорят о естественном способе игры на каком-нибудь инструменте, то надо твердо помнить, что речь идет о естественности для данного учащегося, а не о каком-то абсолюте; из этого вовсе не следует, что не может существовать каких-то общих, научно обоснованных, правил, но надо уметь их применять, а еще важнее... уметь делать исключения. В этом умении и заключается дарование педагога — у кого дарования в этом смысле нет, тому лучше не обременять учащегося излишним количеством предписаний, а еще лучше не преподавать вообще. Только при таком отношении к делу, только при таком способе преподавания каждый учащийся найдет тот путь, по которому он только и может идти, только так не рискует он безнадежно запутаться и остановиться где-нибудь по пути (сплошь да рядом способный ученик, нормально двигавшийся вперед, вдруг неожиданно

перестает делать успехи — на это указывает целый ряд исследователей, да и сами преподаватели это хорошо знают по опыту; обычно в таких случаях говорят, что учащийся „дошел до своего предела“, но мы думаем, что это не всегда так, и не в учащемся тут дело), только так обретет он ту радость, какую дает планомерный и сознательный труд, направленный к определенной художественной цели. И дело здесь вовсе не в том, чтобы например скрипач обязательно сделался вторым Паганини—эту радость он может найти в достижении или, вернее, достигании той цели, которой он может достигнуть в меру отпущенных ему природой дарований — это не значит, что он должен в какой-то определенный момент успокоиться и самодовольно решить, что он достиг всего, чего мог; достижения сегодняшнего дня ни одному настоящему художнику удовлетворения не дают и дать не могут, но это явление совершенно другого порядка, не имеющее ничего общего с тем ощущением, какое бывает у человека, безнадежно топчущегося на месте и не знающего, куда и по какому пути идти дальше. Такую неудовлетворенность художественного порядка испытывал, несмотря на все свое величие в скрипичной игре, и Паганини, неоднократно говоривший о том, что он еще далеко не исчерпал всех тех возможностей, которые таит в себе скрипка. Вот почему кажется просто невозможным, чтобы в зените своей славы Паганини не работал, особенно принимая во внимание его мятущуюся натуру. Ведь он продолжал выступать, причем все его современники единогласно утверждают, что не было такого случая, когда исполнение Паганини было бы не на обычной для него высоте, значит, какой-то способ, какой-то метод он для этого применял; у нас нет данных для того, чтобы точно установить, в чем этот метод заключался, но на основании разбросанных по разным местам мелких фактов можно с некоторой долей вероятия предположить, что это был именно „метод упражнения мышечного ощущения“.

Считал ли Паганини свои внешние технические приемы единственно нормальными и обязательными для всякого другого скрипача, желающего достигнуть совершенства, или же его „тайна“ касалась тех внутренних процессов, результатом которых и является тот или другой внешний прием? Конечно, нет. Мы ведь знаем, что из двух учеников Паганини, о которых он рассказывал Шоттки, один Жианделли — был виолончелистом, к которому чисто внешние технические приемы игры Паганини на скрипке были неприменимы, если учесть хотя бы положение играющего, расположение инструмента при игре, толщину струн и т. д. Кроме того, мы знаем, что Паганини в совершенстве играл на гитаре, где опять-таки, всилу целого ряда обстоятельств, требовались совершенно иные приемы; следовательно, если он так убежденно говорил о своем „секрете“, то он должен был иметь в виду именно внутренние процессы, а не внешние приемы. В таком случае, чем объяснить, что виолончелист Жианделли не оправдал надежд своего учителя, тогда как другой ученик Паганини, скрипач Сивори, действительно достиг замечательных результатов? Тут мог быть целый ряд причин. Прежде всего, мы не знаем, что собой представляли

и как работали тот и другой, а ведь „секрет", как мы помним, требовал „умения мыслить"; далее, у них могли быть разного порядка „мышечные дарования", объем которых не мог бы теоретически определить никакой Паганини; если например человек по своим природным данным может сделать десять движений пальцем втечение определенного отрезка времени, то, избавившись от целого ряда вредных, побочных движений, отражавшихся на быстроте пальцев, он постепенно и дойдет до десяти движений, но не больше. Наконец, Паганини мог и ошибаться в оценке дарований того и другого. Еще одно соображение: музыкальной науки, имеющей своим предметом живой человеческий игровой аппарат и его функции и возможности, во времена Паганини не только не существовало, но не было даже и начатков ее, а потому Паганини мог опасаться того, что открытие его „секрета" приведет к появлению через самый короткий срок целой плеяды скрипачей, не менее совершенных, чем сам Паганини, потому что о тех ограничениях, которые заложены в самом этом игровом аппарате каждого скрипача, в его мышцах и т. д., ничего в то время не было известно. Естественно поэтому, что он мог считать обнародование своей „тайны" равносильным обнародованию рецепта, способного всякого человека сделать мудрым, как Сократ, прекрасным, как Аполлон, и даровитым, как... Паганини. Недаром же он в расписке, выданной Шоттки и говорящей о перемене, произошедшей с Чианделли, в результате занятий с Паганини, называет свой секрет „магическим". Вот почему он и говорил, что свою тайну он обнародует только перед своей смертью в особой „Школе скрипки", которая займет всего несколько страниц. Нам кажется, что после всего вышесказанного ясно, к какой области мог относиться „секрет" Паганини, а указание его на крайне незначительный объем школы, излагающей этот секрет, еще подтверждает предположение о том, что то, что так упорно скрывал Паганини от всех, даже самых близких своих друзей, и чего он так и не открыл, не могло относиться к области именно приемов скрипичной игры, как таковой, а заключало в себе какой-то принцип игры, какие-то основные положения, имеющие своим предметом, так сказать, отношение играющего к скрипке; исходил ли он при этом из мышечного ощущения или из чего-нибудь другого, это, в конце концов, не так важно, так как методы решения могут быть различны.

Музыкальная наука находится на пути к разрешению целого ряда самых темных и запутанных вопросов, и „тайна" Паганини в той или другой форме будет раскрыта, но следует ли из этого, что каждый скрипач сможет сделаться Паганини или даже просто выдающимся виртуозом? Конечно, нет. Открытие истинных принципов игры на скрипке может привести только к одному: к установлению правильных, научно-обоснованных методов преподавания, к облегчению того пути, который предстоит учащемуся, и к уничтожению тех окольных путей и того топтания на месте, которое требует бесцельной и часто безрезультатной траты огромного количества времени; при помощи таких методов каждый учащийся сравнительно легко достигнет того, чего он может достигнуть, а это определяется

уровнем его одаренности, как в музыкальном, так и в мышечном и в других отношениях. Еще при жизни Паганини появился целый ряд его подражателей, которые упорным трудом добивались того, что могли „поразительно точно воспроизводить кое-какие его пассажи“, как об этом сообщает одна из австрийских газет от 1829 г.; но если бы эти подражатели могли заучить и „поразительно точно воспроизводить“ все без исключения паганиниевские пассажи, то все-таки они не стали бы Паганини, потому что никто из них не мог бы дать то целое, „которое и является самой сущностью игры генуезского скрипача и что увлекает в своем бурном потоке всех его слушателей без различия пола и возраста“. Так кончается газетная заметка, и с ней нельзя не согласиться — для того чтобы сделаться Паганини, надо не только уметь так подходить к инструменту, как это делал он, но и... обладать его одаренностью. Фетис в своей биографии говорил о том, что „помимо неизбежных упражнений не может быть другого секрета, чем тот талант, которым природа наделила артиста“. Мы же думаем, что „секрет“ у него был, но что без своей гениальной одаренности он все-таки не мог бы стать тем единственным в истории музыки, неповторимым Паганини, каким мы его знаем. Нам, правда, могут возразить, что и без своего „секрета“ Паганини так же не мог бы быть тем, чем он был, и это будет справедливое замечание — но, повторяем еще раз, „секрет“ в той форме, в какой он нам нужен, будет открыт несомненно — это дело музыкальной науки, которая должна позаботиться о том, чтобы в области искусства было поменьше „тайн“ и чтобы каждый скрипач и каждый виртуоз на любом другом инструменте независимо от размеров своего дарования, обладал для себя своим „секретом Паганини“.

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ ПАГАНИНИ,

которые он сам признавал подлинными (по „Neues Universal-Lexikon der Tonkunst“ herausegeben von Ed. Bernsdorf, Offenbach, 1861, Verlag von Johann Andre).

1. 24 каприса или этюда для скрипки соло.
2. 12 сонат для скрипки и гитары, 2 тетради, ор. 2 и 3.
3. 6 квартетов для скрипки, альта, гитары и виолончели, 2 тетради, ор. 5 и 6.

После его смерти в Париже появились (1851 г.) еще следующие сочинения:

1. Концерт Es-dur (D-dur).
2. Концерт h-moll (с „Кампаниеллой“).
3. Вариации „Le streghe“ („Танец ведьм“).
4. Вариации (на „God save the king“).
5. „Венецианский карнавал“ в 20 вариациях.
6. Il moto perpetuo.
7. Вариации на „Non piu mesta“.
8. Вариации на „Je palpiti“.
9. 60 этюдов — вариаций прогрессирующей трудности на мелодию „Barucaba“ в 3-х тетрадях.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. **Schottky**. Paganinis Leben und Treiben. Prag, 1830.
2. **C. Guhr**. Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen, 1829.
3. **Vineto**. Paganinis Leben und Character, Paris 1830.
4. **Du Rivage**. Réflexions sur le talent de N. Paganini, Paris, 1830.
5. **De Laphaleque**. Notice sur le sélébre violiniste Paganini, 1830.
6. **Schüts**. Leben, Character und Kunst von Paganini, 1830.
7. **Harrys**. Paganini in seinem Reisewagen, 1830.
8. **Anders**. Paganini, his Life, Paris, 1831.
9. **Memoir of Paganini**, Liverpool, 1832.
10. **J. Janin**. La mort de Paganini.
11. **Fétis**. N. Paganini, Paris, 1851.
12. **Prud'homme**. Les musiciens célébres (Paganini).
13. **Conestabile G.** Vita die N. Paganini di Genova, Perugia, 1851.
14. **Escudier**. Vie et aventures des cantatrices, 1856.
15. **Polco**. Racconto storico de Oresto Bruni, London, 1876.
16. **Niggli** Paganini, Walderseesche Vorträge, 1884 или Leipzig, 1868.
17. **Fétis**. Biographie universelle des musiciens, том VII, Paganini, стр. 119—129.
18. **St. Stratton**. N. Paganini, 1907.
19. **Edg. Istel**. Paganini, 1919.
20. **Михаловский**. Об игре на скрипке.
21. **Шулячук**. Жизнь Паганини.

Редактор **А. Громан-Соловцов** Техред **Е. Уварова.**

Сдано в производство 16/XII 1933 г.
Подписано к печати 21/II 1934 г.
Уполномоченный Главлита № Б-34617.
Инд. Муз 62. Гиз 3311.

Формат бумаги 62 × 94. 1/16.
3 печ. листа. 48800 знак. в печ. листе.
Тираж 5000.
Заказ 2164.

Нотный отдел 1-й типографии Огиза РСФСР Образцовой треста „Полиграфкнига“. Москва, Валовая, 28