



Михаил
КАЗИНИК

ТАЙНЫ ГЕНИЕВ-2
или
ВОЛНОВЫЕ ПУТИ
К МУЗЫКЕ

Михаил КАЗИНИК

ТАЙНЫ ГЕНИЕВ-2 или ВОЛНОВЫЕ ПУТИ К МУЗЫКЕ

С музыкальным приложением

МОСКВА

2010

УДК 78
ББК 85.31
К 14

*Партнер проекта
компания «Динатон»*

Казиник М.

Тайны гениев-2 или волновые пути к музыке /
М. Казиник. – М., 2010. – 224 с. ISBN 978-5-91751-004-0

Книга создана как один из вариантов духовного мышления. Она написана в стиле и духе мышления русской интеллигенции. Её задача – напомнить о тех великих сокровищах, которые наполняли Душу лучших представителей русского народа.

Задача автора – найти не только читателей, но и вдохновить, выявить в них таланты, о наличии в себе которых многие не подозревают. Эта книга – для всякого, кто хочет забраться в мир музыкальных и поэтических тайн, кто испытывает потребность в иных измерениях, кто желает постоянно обогащать свой мир, где каждый день принесёт заряд неповторимости. Где можно каждое утро просыпаться с радостной улыбкой и сознанием того, что всё иногда кажущееся однообразие мира – всего лишь декорации. Но в этих декорациях разворачивается уникальный и неповторимый спектакль, где актёры, играющие главные роли, – это ПОЭЗИЯ, МУЗЫКА И МЫСЛЬ.

К книге прилагаются два аудиодиска с музыкальными произведениями.

ISBN 978-5-91751-004-0

© М. Казиник, 2010
© Художественное оформление
В. Яковлева, 2010
© Рисунки Е. Приваловой, 2010
© Фото М. Барышникова, 2010

*Моему первому читателю,
слушателю и вдохновителю
Татьяне Казиник
с любовью посвящаю.*

Автор

...ВСТУПЛЕНИЕ.

А в некоторых книгах пишут:

ВВЕДЕНИЕ.

Правда, встречается и

ПРЕДИСЛОВИЕ.

А если попробовать

ПРИСКАЗКА?

Или более грозное:

ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ!!!

О чём книга? О музыке?

Тогда, быть может,

ПРЕЛЮДИЯ?

Но и не о музыке!

Скорее, о нас с вами. О наших безграничных возможностях.

ПРЕАМБУЛА? (Звучит весьма научно!)

.....
А теперь – первый парадокс:

Я отвлекал ваше внимание **ВЫДЕЛЕННЫМИ СЛОВАМИ**,
а в это время незаметно для вас написал то, с чего дейст-
вительно собираюсь начать.

О музыке, но и не о музыке.

О нас с вами.

О наших безграничных возможностях.

Эта книга для тех, кто в любой момент может побывать в библиотеке конгресса США.

А оттуда немедленно отправиться в путешествие по гималайским храмам.

Эта книга для тех, кто больше всего любит плыть по улицам Венеции

и всегда причаливать у набережной ОСПЕДАЛЕ ДЕЛЯ ПЬЕТА. Долго искать не надо. Следующее за палаццо Дожей здание

вдоль набережной в сторону от площади святого Марка, там, где 300 лет назад преподавал скрипку и дирижировал оркестром, состоящим из несчастных девочек-подкидышей, аббат римско-католической церкви Антонио Вивальди.

То есть эта книга для всех тех, кто имеет доступ к интернету и может получить любую информацию из любой точки планеты.

С открытием интернета на Земле произошли изменения, равных которым человечество даже и не знает.

И самые большие изменения – в сфере получения информации. Кто такой (с точки зрения интернета) школьный учитель?

Это – странное существо, которое знает обо всём примерно в миллион раз меньше, чем интернет.

Что такое, скажем, учебник географии?

Это – странная книга, необходимость в которой, в связи с появлением интернета, может оказаться весьма сомнительной.

Почему?

Откройте учебник географии и посмотрите главу о высочайшей вершине нашей планеты – горе Эверест.

Там есть одна фотография, несколько цифр и предложений.

...Сейчас я открою интернет...

В нём слово «Эверест» упоминается 242 000 раз (только по-русски!). Наберите слово, означающее второе название горы, – «Джомолунгма». Лучше не считать!

Это значит, что если вы поставите перед собой цель прочитать всё, что написано об Эвересте,

и на каждую статью потратите только одну (!) минуту, то вам придётся беспрерывно работать в течение двадцати суток. Там – более 5000 фотографий.

Пожалеем себя и введём восьмичасовой рабочий день.

Тогда не пройдёт и двух месяцев, как вы успеете мельком глянуть на все статьи.

А если не мельком? Хотя бы по десять минут на каждую?

Два года!

А сколько времени про Эверест может говорить ваш учитель географии?

Может быть, учитель нужен сегодня для того, чтобы выбрать для вас самые необходимые сведения об Эвересте и тем самым избавить вас от двухлетней работы?

А возможно, у учителя в эпоху интернета совсем другие задачи? Думаю, что цель учителя – не столько информировать, сколько выстроить урок таким образом, чтобы вызвать у ученика жгучую потребность узнать о Джомолунгме как можно больше, испытать потрясение, полюбить эту удивительную гору. У ученика может зародиться желание стать исследователем Джомолунгмы, взобраться на неё. А для этого под впечатлением рассказа учителя погрузиться в интернет и начать самостоятельное изучение этого чуда на нашей планете. Таким образом, учитель географии станет проповедником географии, то есть создаст в ученике высокую и святую потребность жить на планете с любовью к ней, с потребностью в постоянном познании её. А ведь Джомолунгма находится в Гималаях. А Гималаи... это...

Нет, нельзя увлекаться, иначе мне не окончить мою книгу. А ведь она совсем не о Гималаях...

.....

Книга, которую вы начали читать, – о музыке.

Правда, она не похожа на большинство книг о музыке.

Ибо всё, что во всех остальных книгах об искусстве находится на самых почётных местах, в моей книге – в приложениях.

То есть – информация.

А что же главное в моей книге о музыке?

То, о чём вы не прочитаете в интернете, во всех его миллионах статей. И не найдёте в учебниках.

Что же в этой книге вместо информации?

ВОЛНА!!!

ВОЛНЫ!!!

???

Должен признаться: я давно пришёл к убеждению о том, что информация о произведениях искусства почти никогда не ведёт к глубинному восприятию этих творений.

После тысяч и тысяч концертов-общений, проведенных мной в течение тридцати лет для сотен тысяч слушателей в разных странах,

я твёрдо знаю, что для восприятия музыки Баха необходимы в первую очередь не столько знания о жизни Баха (информация),

сколько состояние Души воспринимающего. Души, настроенной на волну его, Баха, музыки.

Потому что великое искусство (и особенно музыка как вершина всех искусств)

это – часть ноосферы, то есть грандиозной космической энергии. Энергии Духа.

И цель творения искусства – попасть в человеческую принимающую душу (ибо энергия человеческой Души – часть всеобщей космической энергии).

Но выполнить свою функцию искусство может только при условии полного совпадения **ВОЛНЫ ПРИЁМНИКА И ПЕРЕДАТЧИКА**.

Совпадения микрокосма Человека и макрокосма вселенских энергий.

Поэтому музыка в книге появится лишь в самом конце каждой главы-встречи,

но не раньше, чем вы попадёте в её поле, на её волну.

Для того чтобы вы ещё лучше поняли принципы построения книги, приведу один очень простой пример.

Вы находитесь в одиночестве, и у вас есть радиоприёмник. Вам необходимо срочно услышать важную информацию.

Вы начинаете искать волну последних известий.

Вы проходите через сотни радиостанций, звучат неизвестные вам языки, и вдруг...

вы резко останавливаете движение поисковой ручки.

Вы услышали свой язык, свою речь.

Это значит, что вы нашли ту волну, на которую настроены ваши речевые и слуховые приёмники.

Вы слышали тот язык, который вы понимаете и который вызывает ваше сопереживание.

То же самое – с музыкой.

**Ибо музыка – это
высшая форма выразительности,
и музыка – это
язык.**

**Но язык, напрямую связанный с Космосом, с его Энергией.
И с нашей возможностью восприятия этой энергии.
К тому же, если представить себе все виды искусства в
виде пирамиды с подножием на земле, а вершиной в небе,
то можно не сомневаться –
вершиной пирамиды всех искусств будет музыка
(я попытаюсь доказать это каждой строчкой книги).**

А чтобы добраться до вершины пирамиды, необходимо взбираться по её ступеням.

На каждой ступени этой невероятной пирамиды находятся различные виды искусства:
литература, поэзия, живопись, архитектура.

И как только мы почувствовали, что в потребности услышать музыку мы достигли крайней степени нетерпения, – мы сделаем это.

Мы должны добраться до состояния нетерпения ещё и для того, чтобы преодолеть трагедию великой музыки в XX веке, произошедшую с появлением радио и телевидения.

Именно радио и телевидение оказали классической музыке «медвежью» услугу.

Они превратили всю музыку в фон.

Ведь в любой момент звуками Баха или Моцарта, Хиндемита или Шостаковича

музыка может вторгнуться в вашу кухню, коридор и даже ванную комнату

(есть уже телевизионные аппараты в самых невероятных местах, и им ничего не стоит превратить музыку в обои, в пирожное к чаю).

Здесь-то эта незваная музыка и получит весь негатив хозяина.
Да ещё какой!!!

Хотя она, классическая музыка, в этом нимало не виновата. Просто в отличие от всех других видов музыки она ревниво требует к себе совершенно особого внимания.

«Виновато» само существование радио и телевидения, которые погубили для миллионов людей даже самую возможность

услышать классическую музыку, приобщиться к её энергетическим корням. То есть, с одной стороны, радио и телевидение выполнили просветительскую функцию – принесли классическую музыку в каждый дом, но...

Дело в том, что подобная музыка не может быть фоном жизни. Классика требует предельной настроенности, интенсивного сопереживания. Для её восприятия нужно особое состояние, потребность – она не может просто так прийти и аккомпанировать обычной жизни.

Отсюда главная задача книги в целом и каждой главы (встречи) в частности – вызвать максимальную потребность Души **услышать**, настроив её на волну музыки.

Причём поскольку каждое произведение имеет свою волну, своё уникальное поле,

то и подготовка к восприятию каждого произведения будет обладать особой волной, цель которой –

найти прямую дорогу между настроенностью Души и конкретным музыкальным произведением конкретного композитора, представляющим определённое время и стиль.

Так, для того чтобы услышать озорную музыку С. Прокофьева,

нам предстоит немало поозорничать самим.

Для того чтобы оценить высшую трагедийность музыки Дмитрия Шостаковича,

нам придётся определить масштабы энергии Зла и Разрушения, которые вызвали к жизни его грандиозные творения,

превратиться в мыслителей, пытающихся осознать причины существования Зла.

Для того чтобы понять одержимость Скрябина,

нам нужно почувствовать, что такое одержимость как человеческое качество,

и определить её (одержимости) место в истории Творчества Гениев.

Но главная особенность книги и её отличие от других книг заключается в том, что она

предполагает наличие обратной связи или обоюдной и равной возможности общения между автором и читателями книги.

После прочтения каждой главы-встречи берите чистый лист бумаги для ваших собственных впечатлений, заметок, стихов, наблюдений.

Я предлагаю вам творческие задания.

И вы сами удивитесь, какой творческий потенциал заложен в каждом из вас.

Я уверен, что среди них будут гениальные мысли.

Я опубликую их в следующей книге.

Доказательства того, что это возможно, есть уже в книге, которую вы начали читать (стихи учеников школы Санкт-Петербурга).

Только не забудьте отчётливо написать ваше имя и фамилию. (Это, разумеется, касается писем, написанных от руки.)

И ещё, желательно, возраст.

Вдруг вы – чудо рано расцветшей мысли
или человек солидных лет,
открывший для себя и для нас новый мир.

Книга состоит из двух частей.

*По поводу названия первой части, думаю,
вопросов никаких не возникает.*

*А вот что касается непривычного названия **второй части**,
то здесь у меня возникли серьёзные проблемы.*

*Книга была уже написана, но я всё не мог определить, что же
в ней **вторая часть**.*

*Ведь вначале я планировал, что напишу **примечания** к шестнадцати встречам.*

*По мере того, как я писал эти примечания, становилось ясно,
что написанное – вовсе никакие не примечания.*

*Ибо каждый раз я увлекался, и всякое примечание превращалось
в самостоятельный этюд.*

*Может быть, это **приложение**?*

Но тогда к чему?

*Да и само слово такое канцелярское, что и Остап Бендер над
ним смеялся.*

Помните у Ильфа и Петрова?

«Приложение: без приложений».

Наконец после долгих поисков я, как мне кажется, нашёл это слово:

МОДУЛЯЦИЯ.

Почему вторая часть получила название «Модуляция»?

Во-первых, оно – музыкальное.

Во-вторых, тот, кто знает **что** оно означает в музыке, сможет со мной согласиться.

Потому что именно модуляция как переход из одной музыкальной тональности в другую лучше всего объясняет то, что я хотел сделать.

Принцип модуляции – когда один из аккордов предыдущей тональности меняет свою функцию и объявляется аккордом в тональности последующей. Я не смогу кратко объяснить это для немусыкантов, но попробуем сделать это на примере из литературы.

Например, если в первой встрече поэт Державин лишь один аккорд,

то модулируя в тональность Державина во второй части, мы оказываемся целиком в его власти.

Имя Роберта Шумана в первой части выглядит словно звено в цепочке, но, модулируя, мы как бы попадаем в тональность Роберта Шумана во второй части.

И ни на секунду не забывайте, что перед вами – не учебник, не научный труд, не энциклопедия.

ЭТА КНИГА – О НАШИХ С ВАМИ ВОЗМОЖНОСТЯХ.

ЭТА КНИГА – СОТРУДНИЧЕСТВО.

ВСЁ, ЧТО Я ПЫТАЮСЬ В НЕЙ СДЕЛАТЬ, –

ЭТО ВОЗБУДИТЬ НАШИ С ВАМИ ГЛУБИННЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ СОСТОЯНИЯ.

И это, кроме всего, означает, что автор субъективен и предлагает вам **СОБСТВЕННЫЕ МЫСЛИ И ПЕРЕЖИВАНИЯ**, связанные с музыкой и жизнью.

Они могут совпадать и не совпадать с вашими ощущениями.

И тогда смысл книги – сверить разные точки зрения.

И последнее. Когда я начал писать книгу, я мыслил её для детей. Не для малышей, но для самого критического возраста – 13–16-летних.

Почему этот возраст критический?

Да потому что до 13-ти мы – дети, а после 16-ти – взрослые.

А между 13 и 16 мы – дети и взрослые одновременно.

И знаете, что произошло? По мере того, как я писал эту книгу, мои воображаемые читатели начали взрослеть. Я всё больше и больше проникался к ним уважением, всё больше верил в то, что мои «взрослодети» поймут всё, даже самые серьёзные утверждения. И теперь, когда я перечитываю книгу, я понимаю, что она – для любого возраста.

Она – для всякого, кто хочет забраться в мир музыкальных и поэтических тайн, кто испытывает потребность в иных измерениях, кто желает постоянно обогащать свой мир, где каждый день принесёт заряд неповторимости. Где можно каждое утро просыпаться с радостной улыбкой и сознанием того, что всё иногда кажущееся однообразие мира – всего лишь декорации. Но в этих декорациях разворачивается уникальный и неповторимый спектакль, где актёры, играющие главные роли, – это

ПОЭЗИЯ, МУЗЫКА И МЫСЛЬ.

Часть первая

ВСТРЕЧИ

*Скажите, милые, какое
У нас тысячелетье на дворе?
Мирозданье – лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.*

Б. Пастернак

ВСТРЕЧА ПЕРВАЯ

Самый главный предмет

Дорогие друзья! Сейчас вы открыли книгу, которая посвящена **самому главному** явлению жизни.

Предмет нашего обсуждения – **Музыка**.

Ах, вот как? Вы не согласны с моим утверждением о главенстве музыки? Почему?

Вы считаете, что физика и химия важнее?

Многие тоже так думали, пока не спросили у великого учёного-химика – лауреата Нобелевской премии, как он добился таких успехов в области химии.

И учёный вдруг высказал очень странную мысль:

«Мне помогла музыка Моцарта».

– При чём здесь музыка? – удивлённо спросите вы.

...Затем беседовали с лауреатом Нобелевской премии в области физики.

И вопрос был тот же – о причинах его успехов.

Учёный неожиданно ответил: «Меня вдохновила музыка Баха».

При чём здесь Бах, ведь речь идёт о физике?

...Самый великий физик мира играл на скрипке.

И когда его спрашивали, как он открыл теорию относительности, то он объяснял:

«Мне помогли законы красоты», – и показывал на свою скрипку.

Звали этого физика Альберт Эйнштейн.

А его друг (тоже великий физик) Нильс Бор играл на фортепиано.

Эйнштейн и Бор часто встречались и вместе играли сонаты Моцарта, Бетховена, Брамса.

Почему? Случайное совпадение?

Великий физик Макс Планк вообще до последнего момента не мог решить, кем он будет: музыкантом или физиком.

Правда, большим музыкантом он оставался всегда.

Почему гениальный художник, скульптор и архитектор итальянского Возрождения Микеланджело Буонаротти говорил:

«Хорошая живопись – это музыка, это – мелодия».

Зачем ему понадобилось сравнивать живопись с музыкой, да ещё сравнивать с музыкой только «хорошую живопись»?

Следовательно, для Микеланджело музыка – это высший критерий в искусстве?

Почему про архитектуру говорят:

«Архитектура – это застывшая музыка».

Значит, можно сказать, что **«музыка – это движущаяся архитектура»?**

И теперь, пожалуй, мы приближаемся к возможному ответу на вопрос: **«Почему музыка – главный предмет?»**

Одни из вас станут химиками и забудут многое из того, чему вас учили на уроке физики.

Другие – физиками и забудут большую часть химии.

Третьи увлекутся историей и настолько глубоко погрузятся в изучение, в попытки постичь историю человечества, что забудут как физику, так и химию.

Но кем бы вы ни стали, какую бы профессию вы себе ни избрали, если музыка останется с вами,

то ваши шансы получить Нобелевскую премию в области физики, химии, медицины, литературы увеличиваются во много раз.

Факт этот подтвердят многие величайшие учёные, работающие в самых разных областях науки.

И всё потому, что классическая музыка, оказывается, – настоящее питание для человеческого мозга.

Питание для мозга математика, для мозга учёного-химика, для специалиста в области истории и вообще всех других областей.

Чем больше учёные изучают принципы музыкального воздействия, тем больше они говорят

о музыке как важнейшем условии научного и художественного мышления,

о музыке как серьёзном лекарственном средстве против многочисленных

(и особенно нервных) болезней. А поскольку общеизвестно, что в основе почти всех болезней лежат заболевания нервной системы, то можно смело говорить

о музыке как лекарстве против подавляющего большинства болезней,

о музыке как энергии космоса, способной поддержать творческую энергию внутри человека,

о музыке как вершине всех искусств, помогающей воспринимать иные виды искусства.

Человек, понимающий и чувствующий музыку, намного глубже воспримет

поэзию,

изобразительное искусство,

творения литературы,

постулаты философов.

Именно потому, что (повторяю)

на вершине энергетической пирамиды творчества и мышления находится

МУЗЫКА.

– Но почему именно музыка? – спросите вы.

– Почему не живопись, не поэзия, не архитектура?

Сейчас я попробую доказать вам, что

Музыка – вершина всех искусств.

Давайте проведём один эксперимент.

Сядем лицом друг к другу.

Будем смотреть друг на друга и, отвлекаясь от имени сидящего напротив вас, его характера,

попробуем понять, что такое ЧЕЛОВЕК. Кто это?

Я буду рассказывать о Человеке, поочерёдно используя три различных вида искусства:

риторику,

поэзию,

музыку.

Вариант первый: Риторический (или словесный).

Человек – это часть космической энергии, заключённой в земное тело для пребывания в нём очень ограниченное время.

Человек – это часть Вселенной.

Каждый человек уникален и неповторим.

Когда каждый из нас появился на Земле – произошло событие не только семейного масштаба.

И даже не планетарного.

РОЖДЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА –

Это Вселенское событие,

ибо никогда никого подобного этому новорожденному до его рождения

во Вселенной не существовало.

СМЕРТЬ ЧЕЛОВЕКА – не трагедия родных и близких только,

ЭТО – трагедия Вселенной,

ибо бесконечная во времени и пространстве Вселенная никогда ничего подобного этому человеку больше не создаст.

Каждый ЧЕЛОВЕК УНИКАЛЕН.

Об этом нельзя забывать ни на минуту.

И ещё одна, на мой взгляд, очень важная мысль:
посмотрите на человека, сидящего напротив вас,
и подумайте о том,

**СКОЛЬКО МИЛЛИОНОВ КАК БЫ СЛУЧАЙНОСТЕЙ
ПРОИЗОШЛО В ИСТОРИИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЦИВИЛИ-
ЗАЦИИ,**

**ЧТОБЫ ИМЕННО ЭТОТ ЧЕЛОВЕК
ВО ВСЕЙ СВОЕЙ УНИКАЛЬНОСТИ
ПОЯВИЛСЯ ВО ВСЕЛЕННОЙ.**

Десять тысяч лет назад его прапрапрапрапра.....
прадедушка

выжил в одной из межплеменных войн.

Это редкая удача в те времена – выжить.

Его прапрапрапрапра.....прабабушка встретила имен-
но этого мужчину и

**родила ребёнка, который не умер в младенчестве. Или в
момент рождения.**

И это – великое чудо,
поскольку тогда детская смертность должна была быть не меньше чем 99%.

Этот ребёнок
сумел вырасти и не умереть от заражения крови
(ведь тогда не существовало антибиотиков, и любая рана могла стать смертельной).

Этот ребёнок
выжил, вырос и встретил именно ту женщину, которая стала прапрапрапра.....бабушкой человека, сидящего напротив вас.

И так – тысячи поколений подряд!!!

Как радостно сознавать, что в истории человечества происходили не только

страшные войны,
извержения вулканов,
уничтожения миллионов людей,
гибель Атлантиды,
землетрясения,

но и **процесс сохранения жизни**
представителей многих-многих поколений,
результатом чего является появление
Человека, на которого вы сейчас смотрите.

Жизнь этого человека бесценна не на уровне риторики только.
Ведь если с ним что-то случится,
то прервётся многотысячный ряд поколений,
приведших к существованию ЭТОГО ЧЕЛОВЕКА.
Разорвётся цепь бесконечных, порой невероятных выживаний, фантастических судеб.

Естественно, то же самое можно (нужно!) сказать о вас.

В вашем существовании на Земле не может не быть
какого-то очень важного смысла.

Увы, не всегда легко разгадать этот смысл, найти **свой** путь,
не поддаваться на миллионы примитивных соблазнов, реклам, провокаций,

а упрямо идти своей уникальной дорогой.

Ведь и сам Человек – неповторимое создание Вселенной!
НО это не просто – быть самим собой, СОХРАНИТЬ СВОЮ
УНИКАЛЬНОСТЬ,
ибо уже с детства в нас проявляется способность к подражанию.

И человек порой даже не догадывается, что тот, кем он является в результате этих многочисленных подражаний, на самом деле не он, а масса мозаичных кусочков, частей, влияний, копирований...

Фраза друга,
воздействие отца,
очередной герой «Фабрики звёзд»,
система, в которой человек живёт,
фрагмент какого-нибудь фильма,
учитель физкультуры или литературы,
эпизод негативного (или позитивного) впечатления детства,
обрывок рекламы и т. д.

Всё это постоянно влияет на каждую формирующуюся личность.

Но, несмотря на развившийся дар подражания, вы должны знать, что

у вас на Планете есть задача.

Возможно, вы – гениальная личность, которая оставит после себя очень важную мысль или музыку.

Или научное открытие.

А может быть, ваша предначертанность – встретить и полюбить какую-то конкретную женщину на Земле.

И ваш с ней ребёнок совершит гениальное открытие.

Но даже в подобном случае вы должны сделать всё, чтобы ваш ребёнок попал в замечательное окружение, в семью, где царит любовь и поддержка.

Чтобы он сумел максимально реализовать свои возможности.

А может быть, тайная цель Вселенской Комиссии по Улучшению Человеческого Рода направлена не на вашего сына или дочь, а на вашего внука или внучку.

И его (её) задача – спасти человечество от неизлечимой болезни.

Или сочинить музыку, которая поможет человечеству избежать очень страшной войны.

В этом случае ваша задача ещё сложнее.

На вас лежит ответственность уже за два последующих поколения.

Но не меньшую ответственность вы несёте и за человека, сидящего напротив вас. Ведь его происхождение и путь к тому, чтобы оказаться рядом с вами на планете, так же сложен и не вероятен, как и ваш.

Теперь вы представляете себе вашу ценность и уникальность того, кто сидит напротив вас?

Итак, я попробовал риторически объяснить значимость каждого отдельного человека на планете.

Теперь воспользуемся поэзией.

Вариант второй: Поэтический.

Японские учёные попытались найти самое глубокое стихотворение в мировой поэзии.

И нашли его не в Японии (хотя японская поэзия безмерно глубока),

не в Англии (имеющей целое созвездие величайших поэтов) и не во Франции (повлиявшей на поэзию почти всей Европы), а ...в России.

И это

не стихотворение Пушкина (хотя среди пушкинских стихов есть немало творений самого глубокого уровня),

и не стихотворение Лермонтова (феноменального поэта-романтика),

и не Тютчева (одного из подлинных философов поэзии).

Глубочайшим было названо стихотворение **Гавриила Державина** «Бог».

(О Державине модуляция 1 во второй части книги.)

Не зная всей мировой поэзии, я готов, тем не менее, согласиться с японскими учёными, ибо и сам не нашёл стихотворения глубже.

Такое впечатление, что Державин получил подсказку ОТТУДА.

И чем больше я читаю Державина, тем больше понимаю, что этот стих, написанный в 1784 году, через сто лет после нас будет ещё более актуален и глубже понят.

Пока безостановочное развитие науки только подтверждает правоту Державина.

Во второй части книги я даю этот стих целиком.

Поскольку не хочу терять нашего с вами времени на поиски книги Державина,

а мечтаю о том, что вы после окончания чтения этой главы-встречи немедленно (и очень медленно) прочтёте Оду Державина «Бог» (модуляция 1).

(А затем будете читать и перечитывать всю жизнь.)

Но сейчас, когда мы сидим друг перед другом – Человек против Человека, мы прочтём лишь ту часть стиха, где говорится о высшем создании Бога – Человеке.

Это — о каждом из нас, и это о том, кто сидит напротив.
Поэт обращается к Богу в попытке догадаться,
в чём смысл ЧЕЛОВЕКА в целой череде Божьих Созданий.
Где место человека в мире.
И делает глубочайший вывод:

**Частица целой я вселенной,
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей ты телесных,
Где начал ты духов небесных
И цепь существ связал всех мной.
Я связь миров, повсюду сущих,
Я крайня степень вещества,
Я средоточие живущих,
Черта начальна божества;
Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь — я раб; я червь — я бог!**

Для того чтобы оценить этот фрагмент,
необходимо **несколько раз прочесть его,**
выделяя каждое (!) слово,
оценивая его (слова) необходимость,
невозможность обойтись без него.

**Затем попытаться понять каждую строку,
поскольку каждая строчка — глубокая мысль,
за каждой строкой — уникальная догадка в попытке поз-
нать Человека.**

И не только Человека, но и принципов вселенского устройства.

Внимательно посмотрите друг на друга и почувствуйте, что
всё это написано о вас и о том, кто сидит напротив вас.

Прочитайте этот фрагмент друг другу.

И возьмите его (и всю оду Державина) с собой в Жизнь.

**Клянусь, в вашей жизни будет немало ситуаций, когда этот
стих поможет вам.**

**Осмелюсь предположить, что здесь, в этом фрагменте, —
ответ на вопрос о том,**

КТО МЫ,

ОТКУДА

И КУДА ДЕРЖИМ ПУТЬ.

Вариант третий: Музыкальный.

Однажды **Людвиг ван Бетховен** (см. модуляцию 2) написал фортепианную сонату, которую после его смерти немецкий музыковед Людвиг Рельштаб назвал

«Лунной сонатой»

или (в дословном переводе с немецкого)

«Сонатой лунного света».

Несмотря на то, что мы привыкли к этому названию, вынужден разочаровать любителей этой музыки.

Думаю, Бетховен, будь он жив, очень рассердился бы на поэта, окрестившего его музыку подобным образом.

Ибо музыка эта значительно **больше, чем пейзаж**, где всё – в лунном свете.

Она – о Человеке и его ПОДЛИННОСТИ.

Сколько бы человечество ни совершало преступлений на своей маленькой планете, эта музыка – его (человечества) адвокат, защитник.

Она – о человеке, который не только спит, ест и пьёт, но который несёт в себе трагедию знания о Смерти и одновременно великую веру в Бессмертие.

Послушайте эту музыку и попробуйте понять, сколь велики мы, люди Земли, мчащиеся в неизвестность на нашей маленькой планете,

среди грандиозных палящих солнц,
смертоносных взрывов сверхновых,
чудовищных всепоглощающих чёрных дыр и
постоянно уходящих от нас в Неизвестность людей.

Мы зажжём свечи, создадим полумрак и будем смотреть друг на друга.

Что же мы увидим?

И что услышим?

Слушаем первую часть «Лунной сонаты» Л. ван Бетховена.

Итак, перед вами – три варианта попытки постичь кто мы такие – Люди на Земле.

Одна из попыток сделана на **вербальном уровне (риторическом)**,

вторая – на **полувербальном (поэтическом)**,

а третья – на **невербальном (чисто музыкальном)**.

И прежде чем спросить вас о том,
какая из этих трёх попыток оказалась для вас самой глубокой,
мы должны разобраться с понятием **вербальности**.

ВСТРЕЧА ВТОРАЯ

Это странное слово «вербальность»

(На этой встрече вы должны быть особенно внимательны, ибо понятие **вербальность** мы будем использовать в наших встречах не раз).

Для того чтобы общаться друг с другом, мы обозначили всё окружающее нас словами.

Предметы, понятия, действия.

Стул и небо, пресыщение и голод, тетрадь и стол, тарелка и цветок, движение и сон.

Всё это мы способны описать, кое-что – зарисовать.

Таким образом, мы можем утверждать, что живём в вербальном мире – мире обозначений и действий.

Само слово «вербальность» означает «разговорность» или «словесность». Разговаривая друг с другом, мы передаём друг другу информацию при помощи слов.

Слова могут значить больше или меньше.

От обозначения небольших предметов до космических объектов.

А теперь давайте импровизировать и фантазировать.

Вы встречаете знакомого и спрашиваете у него: «Как дела?»

И получаете один из возможных ответов.

Например, «хорошо» или «плохо».



Возможны тысячи вариантов ответа в зависимости от уровня ваших взаимоотношений.

Если вы не очень близки друг другу, то для ответа на ваш вопрос

ему действительно хватит одного слова.

(Иногда не нужно ни одного. У меня есть один знакомый. Каждый раз, когда мы встречаемся, он приветствует меня следующим образом: «Привет! Как дела? Хорошо?» Этим самым он лишает меня необходимости искать слова для ответа. Достаточно только кивнуть и идти дальше.)

Если же вы находитесь в дружественных отношениях, то вопрос «как дела?» может подразумевать множество смыслов и уровней —

от успешной сдачи экзаменов до впечатлений от поездки на рыбалку,

от вопроса о здоровье брата до разговора о том, какая профессия избрана вашим собеседником.

А теперь представьте себе человека, которого вы давно не видели (и весьма рады встрече).

И вот какой неожиданный разговор возник между вами.

ВЫ:

Как дела?

ОН:

**О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью – убивают,
Нахлынут горлом и убьют.**

Думаю, вы испугались такому ответу. Да и поняли вы не очень много.

Разве только то, что у вашего знакомого идёт горлом кровь.

Вы взволнованы и задаёте вопрос:

А был ли ты у врача?

Тот отвечает:

**От шуток с этой подоплёкой
Я б отказался наотрез.
Начало было так далёко,
Так робок первый интерес.**

Опять не всё понятно.

Хотя ясно, что кровотечения начались давно.

Нужно поддержать этот странный разговор...

ВЫ:

Как давно начались эти кровотечения?

И получаете не то чтобы ответ. Но что-то совсем уж странное:

**Но старость – это Рим, который
Взамен турусов и колёс
Не читки требует с актёра,
А полной гибели всерьёз.**

Здесь уж вам совсем не до шуток!
Какие тут шутки, когда ваш собеседник,
ни к селу, ни к городу говорящий о Риме, о каких-то «турусах
и колёсах»,

вдобавок рассуждает о каком-то актёре, который должен по-
гибнуть.

Или это он – о своей смерти?

Вы всё же не сдаётесь, а бормочете что-то о том, что всё будет
хорошо

и что нет никаких причин для смерти.

Но, произнося всё это, вы растерянно смотрите по сторонам:
нет ли поблизости машины скорой помощи.

Поскольку вам становится совершенно ясно, что ваш собесед-
ник просто сошёл с ума и нуждается в помощи квалифицирован-
ного психиатра.

Иначе – не миновать беды.

И только для того, чтобы потянуть время и высмотреть где-
нибудь машину, вы задаёте ещё один вопрос:

**Как ты попал в Рим и почему этот город требует смерти
актёра?**

И получаетс ответ, окончательно свидетельствующий о том,
что ваш собеседник должен быть немедленно госпитали-
зирован:

**Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлёт раба,
И здесь кончается искусство,
И дышат почва и судьба.**

.....

Не правда ли, странный разговор.
Но вы, дорогие читатели, конечно же, поняли, ЧТО произошло.
Ваш друг более чем нормален.
Просто на ваши вербальные (прозаически бытовые) вопросы
он отвечает стихами.

И если считать, что ваш друг «заболел», то только

Большой поэзией.

Причём следует сказать, что стихотворение, которым он от-
вечает на ваши вопросы, – одно из прекраснейших творений рус-
ской поэзии XX века.

И написал его **Борис Леонидович Пастернак.** (О Пастер-
наке – модуляция 3.)

А настоящая поэзия уже невербальна.

**То есть каждое слово, взятое в отдельности, вербально.
Но их сочетание рождает совсем иной смысл.**

И для того чтобы понять этот смысл, я попробую произвести ещё один не менее странный эксперимент.

Все вопросы, которые прозаически задавал первый собеседник, я переведу в измерение поэзии.

А поскольку это будут мои стихотворные фантазии – назову их автора местоимением «Я».

А вот поэтические ответы моего партнёра я попробую перевести в вербальный уровень, то есть в уровень обычной речи.

Итак, посмотрим, что получится теперь.

Я:

**Глазам поверить я не смею, (Очень рад видеть. Как дела?)
Как дар небес средь нищих дней
От этой встречи я немею.
Ты где? Во тьме? Иль средь огней?**

Собеседник:

Я начал писать стихи.

Думал – это в шутку.

Но ТАК вошёл в это, что теперь каждый стих – как кровь горлом.

Не зря Гейне сказал, что

«если мир раскалывается надвое,

то трещина проходит через сердце поэта».

Я:

**Так ты отмечен? Это – счастье (Сходи к врачу)
Когда, как горлом кровь, текут
Стихи. То Вечности участие.
Коль больно – врач. Шутить ли тут?**

Собеседник:

Если бы я только знал, что это так тяжело, то не стал бы проговаривать.

Оказывается, эта тяжесть, это напряжение – древнее начало.

Уже при робких попытках стихосложения в древности поэты поняли, что поэзия – не шутка.

Я:

Мы Вечность пробыли в разлуке... (Как давно начались
Когда ты понял, что – поэт? кровотечения?)
Когда пошёл на крёстные муки
И стал страдать за целый свет?

Собеседник:

Я потерял чувство возраста, *когда* понял,
 что первыми подлинными людьми искусства были римские
 гладиаторы.

Каждый выход на сцену для них – игра с судьбой, где решается
 вопрос жизни и смерти.

И это совсем не то, что свободные актёры Рима, которые читали
 свои смешные и грустные тексты на турусах – специальных
 повозках с колёсами. Да к тому же на них были маски. Если маска
 комедийная – играй комедию.

Трагедийная – не избежать тебе смерти.

Сегодня умер здесь, а завтра переезжаешь на другую площадь,
 чтобы и там умереть под аплодисменты толпы.

Я:

Ты понял парадоксы Рима, (Ты не умрёшь)
Но то не гибель – вечный круг.
В стихах бытует смерть незримо,
А ты – живи, пиши, мой друг!

Собеседник:

Да, это – не смерть, а судьба. Судьба подлинности.
Ибо искусство на Планете перепутано с жизнью.

Всё, что необходимо делать в жизни, – это искусственность.
Искусство же – это и есть подлинная жизнь.

.....

Вот теперь можно вновь вернуться к музыке.

Итак, поэзия – это полпути между
вербальностью
и невербальностью,

**то есть каждое слово ещё понятно и объяснимо,
но их сочетание рождает совсем новые чувства и состояния.**

Музыка – высшая форма невербальности.
Или, лучше сказать,

Вершина невербальности в искусстве.

То есть она не имеет корней в человеческих понятиях, которые можно выразить обычной речью, состоящей из слов, о которых мы договорились между собой на нашей планете для того, чтобы понимать друг друга.

Вот с этой точки зрения можно оценить три варианта рассказа о Человеке.

Первый, где я старался использовать самые эмоциональные понятия и слова вербального мира. И мы, вполне вероятно, осознали, **СКОЛЬ УНИКАЛЕН ЧЕЛОВЕК!**

Второй вариант – поэтический. Стих Державина скрывает в себе намного больше, чем просто сочетание слов. Ибо за каждым словом, фразой существует целое понятие, а за каждым предложением – образ.

И в нашем сознании появляется не только ваш сосед, но миллионы, даже миллиарды людей – соседи по Планете. Ибо Державин рассуждает не об одном конкретном человеке, а о человечестве.

Третий. Когда мы слушали Бетховена, то оказались вне всяких слов, вне всяких понятий и вне всяких суждений. Эта музыка уже представляет Человечество во Вселенной. Это и вы, и сидящий напротив вас, и Бетховен, и вся поэзия, и вся история цивилизации.

Но заметьте, чем больше я пишу,

ТЕМ ДАЛЬШЕ МЫ ОТ САМОЙ МУЗЫКИ, ИБО МУЗЫКА – ПРЕВЫШЕ ЛЮБЫХ СУЖДЕНИЙ, ЛЮБЫХ СТИХОВ, ЛЮБЫХ ПОНЯТИЙ.

Где же и в чём корни музыки? Можно ли её, музыку, объяснить?

Вот здесь-то и начинается самое невероятное.

.....

Послушайте 2-ю часть Четвёртого фортепианного концерта Бетховена...

.....

О чём эта музыка?

Для музыканта, играющего её, – вопрос, мягко говоря, странный.

Потому что всякая попытка описать этот музыкальный диалог словами моментально уменьшит выразительную силу музыки.

Заметьте, не уничтожит, а уменьшит.

А раз всё-таки не уничтожит, то мы (робко) попробуем найти словесный эквивалент того, что происходит в музыке.

Сначала на вербальном уровне.

В этой музыке – два героя.

Фортепиано – человек,

а оркестр – внечеловеческая сила.

Фортепиано молит о чём-то,

но оркестр неумолим.

Что это?

Противостояние жизни и смерти?

Мольба человека о бессмертии?

Необратимость времени?

Некоторые исследователи считают, что фортепиано – это Орфей, который молит бога смерти Аида вернуть из царства мёртвых его любовь – Эвридику.

Другие говорят, что это – мольба человечества, обращённая к Мойрам – богиням судьбы, которые ткут нить человеческих жизней.

Как только нить обрывается – человек умирает.

Третьи утверждают, что перед нами – извечный конфликт человека и общества.

Человек – уникален, а общество стремится погубить человеческую неповторимость, поставить человека в ряд, чтобы было легче им управлять.

Четвёртые полагают, что в этой музыке – попытка выразить хрупкость человека перед Необъятным.

Пятые могут обсуждать конкретную судьбу самого Бетховена, который уже в самом начале своего творческого пути начал глохнуть.

И музыка – не что иное, как разговор Бетховена с неумолимой Судьбой.

Даже не столько разговор, сколько мольба.

Но какие бы предположения ни высказывались – все они будут ничтожны перед самой музыкой, ибо чувство всегда больше, чем слово, его обозначающее.

Итак,

Музыка – это чувство.

Но и не только.

Музыка – это пластика.

Когда вы видите Миланский собор, то, пытаясь выразить впечатление от его воздействия на вас, сможете сказать что-нибудь в стиле:

«О-о-о! Какая красота!»

Но эта фраза в отношении собора ничего не объясняет.

Вы никак не можете на вербальном уровне передать, пересказать, **как** выглядит собор, тому, кто его не видел.

Вы можете говорить о вашем потрясении собором, но это не только не несёт информации, но и вызывает огорчение у того, кто не был в Милане и не видел собора.

Ведь то же самое вы можете сказать, глядя на невиданный собор в Севилье.

Вся беда и заключается как раз в том, что одинаковость фраз – не ваша вина,

а наша человеческая неспособность найти в словах эквивалент потрясающей пластичности архитектуры, невероятной текучести её форм.

Ибо на вербальном уровне говорить об искусстве очень и очень сложно.

Когда поэт Осип Мандельштам (см. модуляцию 3-А), написал стихотворение «Silentium» (что в переводе с латыни означает «Молчание»), то ему удалось выразить мысль о первооснове музыки в строительстве мироздания. Здесь слева – стих, а справа – мои комментарии.

Она ещё не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

(Время до рождения богини любви.)
И Слово было слито с Музыкой
И Мир был Музыкой, то есть
Единством и Связью.

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,
И пены бледная сирень
В черно-лазовом сосуде.

молчание
Подготовка к рождению
пена, из которой произойдёт рождение
А сосуды в стенах – для улучшения
акустики

Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!

Поэт хотел бы говорить на этом языке
чистой, не затронутой Словом Ноты
которая как кристалл.
Музыка как дар

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,

как сохранить первозданность музыки
вот эта строчка – главная
недостойно говорить, сердцам
достаточно Музыки.

С первоосновой жизни слито!

Ибо подлинная Любовь – это Музыка
как основа.

Прошу прощения, что я позволил себе прокомментировать
этот стих.

Те, кому это не нужно, – не читайте того, что я написал справа.

Но перед вами – путь вверх по ступеням от **вербальности че-
рез поэзию к музыке.**

И чем выше по ступеням пирамиды, чем ближе мы к Музыке
сфер, тем большую немоту мы обретаем.

Именно поэтому мы вербально не готовы определить отличие
красоты собора в Милане от собора в Севилье.

Посмотрите на изображения этих двух соборов и вспомните
ещё раз о том, что

архитектуру называют «застывшая музыка».

Ведь из всех искусств она к музыке ближе всех.

Зная это, мы можем только смотреть, рассматривать, заирать
вверх голову, восклицая от восторга.

Участится наше дыхание,

быть может, мы, как Мандельштам (см. модуляцию к Пас-
тернаку), глядя на Нотр Дам в Париже, почувствуем, что мы тоже
должны создать в жизни что-нибудь подобное.

Но чем внимательней твердыня Notre Dame, (Нотр Дам)

Я изучал твои чудовищные рёбра,

Тем больше думал я: из тяжести недоброй

И я когда-нибудь прекрасное создам.

Видите? Поэт создал поэтическую мысль.
Но и в ней нет вербальных определений того, как выглядит собор.

Поэт передал энергию, рождённую в его душе созерцанием собора.

Причём, заметьте, эта энергия вызвала к жизни чувство творческой зависти.

Искусство – это энергия.

Творческая энергия.

Чувство любви всегда сильнее слова и понятия «любовь».

Энергия же любви – это сфера, не поддающаяся ни словесному, ни даже понятийному определению.

Ибо если чувство – внутри чувствующего, то энергия, рождённая этим чувством, направлена вовне и способна даже на планетарные преобразования.

Поэтому музыка, которая одновременно и чувство, и энергия,

попадая в готовую для восприятия человеческую душу, обладает огромной преобразующей силой.

И то, что мы, люди, на планете Земля достигли такого уровня, что сумели выразить чувства и энергию при помощи музыки, – наше величайшее достижение.

Достижение Разума. И Духа.

Стараясь определить, О ЧЁМ МУЗЫКА, мы этим самым попытались свести её к вербальным (речевым) понятиям и таким образом уменьшить её значение.

Но на начальном этапе постижения музыки мы вынуждены искать какие-то параллели в вербальном мире, чтобы, познав, затем отказаться от всяких аналогий.

Ибо высшая стадия восприятия музыки – это стадия пластическая.

Но как хорошо, что у нас есть очень интересный вид искусства – поэзия.

То есть, как мы условились, полпути между обыденной речью и неизречённой энергией.

Можно ли найти в ней хоть какой-то эквивалент второй части бетховенского фортепианного концерта?

Давайте попробуем. Для этого я выбрал ещё одно стихотворение, представляющее русскую поэзию начала XX века. Всегда испытываю неимоверное чувство гордости за то, что наша страна обладает поэзией столь мощной энергетики.

Мне очень хотелось бы перевести такие стихи на другие языки, дабы открыть поэзию подобного уровня любителям поэзии других стран.

Но я отдаю себе отчёт в том, что перевести стихи ТАКОГО МАСШТАБА невозможно. Ибо будет потеряно 90% поэтического смысла.

Это как раз тот случай, когда при переводе можно передать вербальный уровень.

А всё, что делает этот стих явлением подлинной поэзии, переводу не подлежит.



Н. Гумилёв

ЖЕМЧУГА

Волшебная скрипка

Валерию Брюсову

Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка,
Не проси об этом счастье, отравляющем миры,
Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка,
Что такое темный ужас начинателя игры!

Тот, кто взял ее однажды в повелительные руки,
У того исчез навеки безмятежный свет очей,
Духи ада любят слушать эти царственные звуки,
Бродят бешеные волки по дороге скрипачей.

Надо вечно петь и плакать этим струнам, звонким струнам,
Вечно должен биться, виться обезумевший смычок,
И под солнцем, и под вьюгой, под белеющим буруном,
И когда пылает запад, и когда горит восток.

Ты устанешь и замедлишь, и на миг прервется пенье,
И уж ты не сможешь крикнуть, шевельнуться и вздохнуть, —
Тотчас бешеные волки в кровожадном исступленьи
В горло вцепятся зубами, встанут лапами на грудь.

Ты поймешь тогда, как злобно насмеялось все, что пело,
В очи глянет запоздалый, но властительный испуг.
И тоскливый смертный холод обовьет, как тканью, тело,
И невеста зарыдает, и задумается друг.

Мальчик, дальше! Здесь не встретишь ни веселья, ни сокровищ!
Но я вижу — ты смеешься, эти взоры — два луча.
На, владей волшебной скрипкой, посмотри в глаза чудовищ
И погибни славной смертью, страшной смертью скрипача!

Я предложил вам, друзья, один из замечательнейших стихов русской поэзии — стихотворение Николая Гумилёва (модуляция 3-Б) «Волшебная скрипка».

Но вы, наверное, удивлены?

Только что говорили
об Орфее и Эвридике,
о богинях Судьбы,
о судьбе самого Бетховена.

И вдруг я предлагаю стих (как часто в шутку говорят) «из другой оперы».

Стих не о пианисте, а о скрипаче.

О каких-то волках, чудовищах.

О «страшной смерти скрипача».

При чём же здесь музыка Бетховена?

Я знаю, что наиболее творческие из читателей быстро поймут, в чём дело.

Если бы я привёл пример какого-нибудь стиха об Орфее

или о страдающем и борющемся с жестокой судьбой Бетховене, то совершил бы непоправимую ошибку: я превратил бы музыку в иллюстрацию стиха.

Или, наоборот, стих стал бы разъяснять музыку.

В этом случае и стих, и музыка предельно упростились бы в нашем восприятии. А следовательно, навсегда погибли бы для нас с вами.

Но я показал стихотворение, которое

не разъясняет и не иллюстрирует музыку,
а находится **НА ТОЙ ЖЕ ВОЛНЕ**, что и музыка Бетховена.

Ведь восприятие музыки – это не количество информации о ней, а качество нашего с вами эмоционального (чувство), пластического (объём и движение линий) и духовного (энергия) контакта с ней.

А теперь – самое время вернуться к стихотворению Пастернака, удивиться, что оно находится на одной волне со стихотворением Гумилёва, Мандельштама, и, обретя это чудо русской поэзии, ещё раз послушать 2-ю часть Четвёртого фортепианного концерта немецкого композитора Людвиг ван Бетховена.

Задание после второй встречи:
написать стих или прозу, энергия которых находится на той же волне, что и стихи Пастернака, Гумилёва, Мандельштама и музыка Бетховена.

ВСТРЕЧА ТРЕТЬЯ

Пунктиры

Когда-то в детстве я сочинил стихотворение, которое состояло только из четырёх строчек.

Я написал его под впечатлением одного очень короткого произведения польского композитора Фредерика Шопена (модуляция 4).

Я привожу это своё стихотворение в книге.
Но вовсе не потому, что считаю его очень сильным,
а лишь потому, что оно родилось во мне
под влиянием шопеновской прелюдии.

В стихотворении мне хотелось передать особую и неповторимую пластику пьесы, которая звучит всего полторы-две минуты.

Но за это время в музыке выражено столько, что не хватит многих томов, чтобы её, эту музыку, описать

(а если честно, то вообще невозможно до конца постигнуть музыку в нашем словесном мире).

«Хорошенькое начало!» – скажете вы.

Если описать музыку невозможно, то зачем же писать о ней книги?

**И здесь я должен признаться,
что моя КНИГА НЕ О МУЗЫКЕ,
А О НАС С ВАМИ
и нашей с вами возможности и способности
воспринимать музыку.**

**Эта книга – о возможности так настроить наши Души,
чтобы музыка беспрепятственно вошла в них,
вдохновила и добралась до высшей точки Души,
которую мы и называем ГЕНИАЛЬНОСТЬЮ.**

А гениальность – это наша человеческая способность соединиться с космической энергией, с нашей колыбелью, которую мы называли Вселенная. И ещё – способность хоть как-то выразить часть этой энергии в земных понятиях. Ведь мы, ни много ни мало, – часть этой космической энергии. Представители этой энергии на планете Земля.

(Ничего не скажешь, очень красивая Планета, только уж больно незащищенная.

И очень уж маленькая!)

А гениальность наша чаще всего спит, измученная суетой, криками, бегом, маленькими хлопотами повседневности на маленькой планетке Земля.

Но классическая музыка существует как раз для того, чтобы напомнить нам о нашей принадлежности к Космосу, возбудить и выявить нашу творческую энергию.

Ведь если вы, путешествуя в Космосе, далеко от дома встретите собрата по Разуму, обитающего на другой планете,

то на его вопрос о том, где вы живёте, вы вряд ли ответите:

«Улица Петрова, дом 6, квартира 84»,

а сообщите, что

вы живёте на крохотной голубого цвета планете на окраине Млечного пути, кружащейся

вместе с ещё несколькими планетами вокруг средних размеров солнца.

То есть вы становитесь представителем дома, который называется Земля,

и ещё больше – улицы, которая называется Солнечная система, города – наша Галактика – и страны – Млечный путь.

Ибо, судя по всему, мы – единственные представители Разума в системе.

Вот об этом же говорит классическая музыка.

Ибо она называет не номер вашего дома и корпуса и совсем даже не квартиру, в которой вы живёте,

а, по меньшей мере, ту часть Млечного пути, где находится наша Планета.

Когда мы общаемся с этой музыкой, то, телесно оставаясь на Земле, духовно становимся астронавтами.

Но возвращаясь к стихотворению, которое я сочинил под впечатлением музыки Шопена.

Вот оно:

**Пунктиры Звёзд в глубинах мироздания,
Пунктиры Слёз – трагедия познания,
Пунктиры Крови на траве осенней,
Где гарь, как Смерть, и мята, как Спасенье.**

...Через год после этого стиха в моей жизни наступил праздник.

Мне подарили книгу средневековой японской поэзии.

С того времени и до сегодняшнего дня радости моей нет границ.

Я стал страстным поклонником и собирателем японских трёхстиший хокку или (как их ещё называют) хайку.

В трёх стихотворных строчках японские поэты научились спрессовывать безмерные чувства, невыразимые переживания, глубинные идеи.

Когда-то в годы тоталитаризма в России я нашёл хокку, которое

сняло часть моего напряжения и переживаний, посмеялось из глубины веков над той глупостью, циничностью, бессмысленностью, которая нас окружала.

Я понял, что те глупости и мерзости, которые существовали тогда в нашей стране, – не исключение. Это было хокку, которое из глубины японского поэтического видения рассказывало опасную правду совершенно о другом времени в иной стране.

Вот оно – спасительное хокку:

**Год за годом всё то же:
Обезьяна толпу потешает
В маске обезьяны.**

Мацуо Басё

Помню, как на моём концерте в присутствии одного Значительного лица я вышел на сцену и начал своё выступление этим хокку.

Не объявляя, кто это и что это.

Никогда не забуду выражение этого Значительного лица, пока я не назвал автора, время и страну.

Представляете себе, как продолжилась бы моя жизнь, если бы прочитанное на сцене хокку было бы моего собственного сочинения?!

Но эти строки были написаны МАЦУО БАСЁ 300 лет назад в ЯПОНИИ.

А против него Значительное лицо бессильно. (Как булгаковский Иван Бездомный, который не может упечь Канта в Соловки в связи с тем, что Кант уже давно в мире ином, перед которым любая власть бессильна.)

Я уверен, что каждый приобщённый к искусству человек всегда, при всех сложностях жизни, при всех трудностях

может найти себе
 музыку, стихи, философские идеи,
 в которые можно уйти.
 Они способны снять напряжение, когда чувствуешь
 несправедливость,
 могут утешить в горе,
 помочь в трудную минуту.
 И, конечно же,
 вдохновить на творческий процесс.

В числе подобных стихов – японские трёхстишья хокку.

Почувствуйте непередаваемую гармонию и необъяснимую
 музыку следующего хокку:

**Колокол смолк вдалеке...
 Но ароматом вечерних цветов
 Отзвук его плывёт.**

Иссё

Мне кажется, что это хокку – одно из замечательных откры-
 тий поэзии.

К тому же здесь объединены разные материалы разных видов
 искусств:

Музыка,
 театр,
 живопись,
 философия.

А это:

**За ночь вьюнок обвился
 Вкруг бадьи моего колодца.
 У соседа воды возьму.**

Фукуда Тиё

Можно ли глубже написать о Человечности!? Все идеи паци-
 физма в трёх строчках.

Для того чтобы понять значительность этих строк,
 необходимо, оказавшись в средневековой Японии, сходить к
 соседу за водой
 и понять, с какими трудностями это связано. И продолжать
 носить воду издалека, пока будет жить вьюнок!

Я бы повесил большие плакаты со следующим хокку во всех
 тюрьмах.

Да и вообще на всех улицах. Всюду, где есть люди.

Оно полно надежды. Надежды не только на одного человека, но и на всё человечество.

Мне кажется, что любые абстрактные выкладки о гуманизме менее выразительны, чем эти три строчки:

**«Буря началась» –
Грабитель на дороге
Предостерёг меня.**

Еса Бусон

А вот хокку об избранности:

**Не из обычных людей
тот, которого манит
дерево без цветов.**

Камидзимо Омицура

А какое чудо это хокку:

**О, светлая луна,
Я шла и шла к тебе,
А ты всё далеко.**

Фукуда Тиё

Недавно я испытал большую радость.

После наших встреч в 232-й школе Санкт-Петербурга, где я рассказывал о моём глубоком убеждении в том, что человек по своей природе гениален,

ребята по моей просьбе после соответствующей духовной и музыкальной подготовки написали хокку.

Хочу подчеркнуть, что это была наша вторая встреча и именно на ней я, впервые рассказав им о японской поэзии, предложил попробовать выразить себя в такой форме.

Это должно было показать самим ребятам таящиеся где-то глубоко внутри человека его неограниченные творческие возможности, которые нужно только разбудить.

Я привожу почти все хокку в приложении к книге (модуляция 5).

А перед тем, как мы услышим прелюдию Шопена, – ещё одно хокку:

**Из сердцевины пиона
Медленно выползает пчела
О, с какой неохотой!**

Мацуо Басё

(Нужно ли объяснять, что эти три строчки – о любви?)

Предлагаю вам послушать музыку.
И осмелюсь сказать, что в **этой прелюдии** –

**и звёзды, и слёзы, и колокол, и ароматы, и отзвуки,
и печаль.**

А мой собственный стих о «пунктирах звёзд, слёз и крови»
рождён именно пунктирностью этой музыки.

Я хотел бы, чтобы вы послушали музыку несколько раз,
чтобы вы тоже испытали потребность сочинить хокку.

.....
Четвёртая прелюдия Шопена ми-минор.
.....

А следующее хокку – после того, как вы услышали прелюдию.

Или в перерыве между двумя прослушиваниями.

**О, сколько их на полях,
И каждый цветёт по-своему.
В этом – высший подвиг цветка.**

Мацуо Басё

**Подвиг всего живого, и прежде всего человека, в том, что-
бы остаться неповторимым, не поддаться на провокацию оди-
наковости.**

Задание:

Напишите несколько хокку.

Вы сами почувствуете, как прикоснётся к чему-то небыва-
лому.

Возьмите чистый лист бумаги...

И ещё вдруг захотелось написать вот о чём.

Уже в античные времена возникали мысли, которые и сегодня
звучат совершенно современно.

Одна из таких мыслей помогла мне выстоять в самые трудные
времена.

Вместо того чтобы лишний раз переживать от глупости влассителей,
не дававших жить и дышать свободно,
я всегда снимал напряжение, повторяя несколько раз эту древнюю мысль:

**Ум человеческий имеет пределы.
Глупость человеческая – беспредельна.**

А вдруг это высказывание более чем двухтысячелетней давности поможет и вам, если вам придётся встретиться с невероятными глупцами!

ВСТРЕЧА ЧЕТВЁРТАЯ

Двухголосие

У музыки есть одна особенность, которой всегда завидовали поэты.

Это возможность одновременно говорить о разных настроениях.

Я сам, когда писал стихи, завидовал себе, как музыканту.

Мне хотелось в стихах сделать то же самое, что и в музыке, которую я играл.

Чего только я ни придумывал!

Писал стихи для двух читающих одновременно.

Приходится признать, что я проиграл.

Не получилось.

Пытался сочинять стихи, где отдельные слова, извлечённые из большого стиха и составляющие малый стих, рождают новый смысл.

Не получилось,

ибо стих должен быть не только на бумаге, но и читаем вслух.

Из многочисленных многоголосных стихов я оставил только два.

Один из них я предлагаю вашему вниманию.

Но и в этом стихе, хоть он и называется двухголосным, всё равно нет музыкальной одновременности.

Он – двухголосный, но второй голос – в скобках и читается тише,

он – как бы внутренняя речь.

Называется стих «Песенка шута».



Песенка шута (двухголосие)

(второй голос читать тише, как бы про себя)

Бим-бом! Бим-бом!

Вам как – мой колпак!

К празднику его мне сшили.

Что проходишь, посмотри ты!

(...Ночью спать не даст мне Шиллер,

Днём измучает гастрит...)

Лишь по праздникам, Дурак,

Надеваю свой колпак!

(...В шуме вряд ли кто поймёт,

Кто – поэт, кто – идиот.

В этом мире роз и слёз

Первый шут – Иисус Христос.

Я коллегу узнаю...)

Дяди, тёти, я – пою:

Трень-брень, Бим-бом!

Думали я – под столом?

Нет, в рояли я закрылся

**И кусаю струны.
Думаете, вот упился
Шут ваш полоумный!**
(...Нет, подслушал разговор
О Шопене я вчера,
Понял нервно: С этих пор
Струны рвать – моя игра.
Счастье, что Шопен не слышал...)
**Дяди, тётки! Как я вышел!
На руках моих – галоши,
На ногах – перчатки!**
(...На Земле с шутовской ношей
Будет всё в порядке...)

Этот стих – о вечной трагедии таланта при ничтожных правилах,
в руках которых его, таланта, судьба.

Он написан под впечатлением такой несправедливости,
когда талантливые люди, чтобы выжить, должны притворяться бездарными.

Герой моего стиха – глубочайший человек,
который вынужден работать шутом у короля,
развлекать его величество и его гостей.

Он должен всегда, где бы он ни был, притворяться дурачком.

Он – великий философ,

но на нём – шутовской колпак.

У него – богатейшая внутренняя жизнь,

но об этом никто и никогда не должен узнать.

Он любит музыку Шопена,

но должен петь примитивные куплеты, которые нравятся королю.

По ночам он читает трагедии гениального немецкого поэта Шиллера,

но не дай Бог об этом кто-нибудь догадается.

Он – поэт,

но и об этом никто не должен знать.

Он изучает историю христианства

и приходит к ужасному выводу – ему не с кем поделиться.

Он слышит примитивные разговоры напыщенных высоких гостей,

но он должен выглядеть и восприниматься так,
словно он глупее любого гостя.

.....

Попробуйте прочитайте этот стих вдвоём,
один должен читать громко,
другой – тихо.
Тогда получится что-то похожее на двухголосие.

.....

Я хочу предложить вам услышать музыку настоящего музыкального двухголосия.

Эту музыку написал русский композитор с очень печальной судьбой.

Имя его – **Модест Петрович Мусоргский** (модуляция 6).

Всю свою недолгую жизнь он был совершенно одинок.

Ни жены, ни детей. Причина этому глубоко трагическая, в неё мне сейчас не хочется вдаваться.

Друзья у него вроде и были – это его соратники по «Могучей кучке» (модуляция 7) Римский-Корсаков, Бородин, Кюи, Балакирев.

Но вся беда в том, что и они не понимали своего товарища.

Да к тому же «Могучая кучка» достаточно быстро развалилась – каждый пошёл своим путём.

А непонимание друзей-композиторов произошло вот из-за чего.

В своей музыке Мусоргский так далеко оторвался от своего времени,

был настолько невероятен,

что его коллеги не могли, пользуясь оценками того времени, понять,

что их друг общается с музыкантами и слушателями Будущего,

что его подлинными поклонниками и продолжателями станут величайшие композиторы следующего столетия.

Его музыкальные открытия современники воспринимали как «неправильности», как результат недостаточной музыкальной образованности.

Ругали его за упрямство, потому что он не хотел «исправлять свои ошибки» в соответствии с требованиями своих друзей.

Одну из таких «неправильностей» я и предлагаю вам услышать.

Сейчас-то музыканты и слушатели знают, что эта «неправильность» относится к числу крупнейших открытий в истории музыки.

Можно даже сказать, это – переломный момент.

Речь идёт об одной музыкальной картинке из цикла Мусоргского «Картинки с выставки».

Вообще я не советовал бы никому покидать этот мир без подробнейшего знакомства с «Картинками» Мусоргского.

(Смотрите модуляцию 8 о Мусоргском.)

Почему я так настойчиво предлагаю эту музыку к обязательному познанию?

Дело в том, что на нашей планете среди многочисленных выдающихся творений искусства есть несколько произведений,

которые даже на общем очень высоком уровне творчества возвышаются над всеми остальными.

Именно к таким творениям относятся «Картинки с выставки».

Этому произведению мы посвятим подробный разговор в следующей книге.

А пока – только об одной «картинке».

Называется она «Два еврея – богатый и бедный».

На картинке художника Гартмана, которая и послужила основой для музыки, – два человека:

богатый – толстый, самодовольный,

и бедный – тощий (непонятно только, в чём душа держится) на пути к голодной смерти,

согнувшийся перед богатым, как вопросительный знак, с протянутой рукой, молящий о милости и милостыне.

(Картинка, к сожалению, пропала – осталось только её словесное описание.)

Мусоргский решил воссоздать в музыке этот контраст.

Вначале звучит музыка богача.

Но как далеко ушёл Мусоргский от изобразительного начала!



В музыке – **не человек, не богатый, не конкретный**,
а воплощение Зла. Безмерного, непобедимого, закрытого в са-
мом себе, неконтактного, беспощадного.

Вторая же тема – тема бедного – **человечна**.

Но тема эта **не благочеловечна**.

Суестлива, криклива, больна.

Словно захлёбывается в своём стремлении упрямить, умо-
лить.

Выжить.

Завершается визгливым и трагичным криком, будто собраны
последние силы перед смертью.

А затем начинается такое, что не поддаётся эмоциональному
описанию.

То, из-за чего поэты и художники, писатели и философы зави-
дуют музыке.

**Темы богатого и бедного звучат одновременно в двух раз-
ных голосах!**

Но весь ужас в том, что они, эти темы, – непримиримы, некон-
тактны, никоим образом не могут соединиться.

Ибо первый не слышит второго, а второй находится на пороге смерти и кричит уже скорее неосознанно.

Как курица, которой уже отрубили голову, но она ещё дёргается, пытается избежать смерти, вырывается, повинуюсь рефлексу выживания, борьбе за жизнь даже на уровне абсурда.

Музыканты говорят об этом произведении, что это – **первая политональность в истории музыки**.

Не вдаваясь в разъяснение чисто музыкальных терминов, скажу так:

Тональность – это как бы единое измерение.

И всё, что находится в одной тональности, соотносится друг с другом, может вступить в контакт, понять друг друга.

Например, разговор между двумя людьми в одной тональности приводит к взаимопониманию, к возможности решить обсуждаемый вопрос.

Иное дело – **политональность**.

То есть два человека, которые не имеют точек соприкосновения.

Например, один любит другого всем сердцем, всей душой, а другой этого первого люто ненавидит.

Представьте себе возможность общения между двумя подобными людьми.

Или, как в нашем случае:

один всем своим умирающим от голода телом обращается к другому.

Другой же мог бы помочь спасти от смерти, но он даже не способен услышать вопли смертника, ибо милосердие не заложено в его сердце.

Так вот, темы богатого и бедного звучат **одновременно в разных тональностях!**

И поскольку речь идёт о музыке, то именно музыка способна воссоздать конфликт не на уровне живописном (где существует изображение двух конкретных людей),

не на поэтическом

(как у Лермонтова: «А кто-то камень положил

В его протянутую руку»).

В музыке Мусоргского они оказались непримиримы не на вербальном (словесном, смысловом) уровне.

Они непримиримы на энергетическом уровне, на уровне космическом.

Представьте себе величайшую космическую катастрофу – **вспышку сверхновой.**

При взрыве выделяется количество энергии, превышающее количество энергии нашего с вами Солнца в 10 000 000 000 000 000 000 раз.

При этом погибают миллионы звёзд, звёздных систем, планет. На тысячах планет, возможно, были цивилизации.

Своя любовь, свой Бах, свой Шекспир, планы провести лето, поэзия, невероятной красоты города.

И вдруг всё превращено в ничто!

Не пугайтесь, нам подобная вспышка не грозит.

Я просто привёл пример космической политональности.

И все ценности Духа, все силы Разума – ничто по сравнению с нечеловечески грандиозной стихией Космоса.

С точки зрения космического явления под названием **вспышка сверхновой**

невозможно даже говорить

о милосердии

или о том,

что при вспышке погибли великие цивилизации,

о том, что

погибли дети

или навсегда уничтожены рукописи,

в которых была заключена формула Бессмертия.

Только в музыке подобную катастрофу можно выразить.

Ибо в музыке возможна единовременность и даже механическое соединение несоединимого.

Все новаторства Мусоргского в истории музыки,

все его невиданные звуковые открытия ведут к тому, что Мусоргский

внедряется во многие сферы жизни,

которые до него, пожалуй, считались недоступными даже музыке.

И для того чтобы суметь это сделать,

он невольно перешёл границы, которые музыка как вид искусства ставит перед творцом.

Музыка Мусоргского – это театр, психология, риторика (то есть невиданное богатство живой человеческой речи).

Мусоргский впервые показал, как музыка без слов, достигнув высшей невербальности, открывает вербальность на новом уровне.

Ведь чисто формально перед нами – **часть из сюиты** (модуляция 9),

а с точки зрения литературы и живописи – жанровая сценка (сценка из народной жизни).

**Но по звучанию эта музыка звучит на уровне
совсем не бытовом,
никак не жанровом,
а превращается в музыку вне Времени и Пространства.
На это способны только сверхгении!**

Так вот, разные тональности двух одновременно звучащих тем у Мусоргского – катастрофичны.

И это – Вселенская катастрофа.

Послушайте музыку Мусоргского в двух вариантах:

в оригинале (Мусоргский написал её для фортепиано)

и в оркестровке французского композитора Мориса Равеля (модуляция 9).

О том, какой вариант вам ближе – фортепианный или оркестровый – и почему, напишите на чистом листе бумаги.

Только не забудьте оставить на бумаге свободное место.

Кто знает, быть может, через несколько лет вы вернётесь к вашей записи и измените своё представление.

А может быть, и не измените!

Но главное – вернуться.

Прелюдия к пятой встрече

По пути на пятую встречу выйдите в дорогу немного раньше, чем обычно.

Посмотрите на окружающий вас мир как на подарок.

Каждое мгновение нашей жизни неповторимо.

Вечное стремление человечества остановить мгновение и есть одна из главных причин того, что появилось искусство.

Даже мамонт, высеченный на стене пещеры, – это попытка
сохранить впечатление,
момент,
мгновение,
продлить это чувство, это неповторимое ощущение победы человека над могучим зверем.

Попробуйте посмотреть на всё, что нас окружает, другими глазами.

Не спешите, созерцайте.

Представьте себе, что вы прибыли с другой планеты, и всё привычное станет вдруг непривычным.

Люди, деревья, движения.

Иной взгляд, о котором я сейчас пишу и которым предлагаю посмотреть и увидеть, – это особенность творческой личности.

Таким образом вы приготовите себя к восприятию совсем особого явления в искусстве.

Мы с вами попадём на праздник деталей,
где каждая травинка или снежинка,
каждая капля или сосулька,
каждое облако или туча –
целый мир.

Мы незаметно приблизились к этому явлению, когда упомянули имя Мориса Равеля.

Нам предстоит сейчас попасть в иное измерение.

Вы готовы к этому? Тогда...

ВСТРЕЧА ПЯТАЯ

«Глубокий обморок сирени»

О. Мандельштам

ИМПРЕССИОНИЗМ

Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени
И красок звучные ступени
На холст, как струпья, положил.

Он понял масла густоту –
Его запёкшееся лето
Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту.

А тень-то, тень всё лиловей,
Свисток иль хлыст, как спичка, тухнет, –
Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.

Угадывается качель,
Недомалёваны вуали,
И в этом солнечном развале
Уже хозяйничает шмель.

Вот стихотворение Мандельштама, пытаюсь разгадать которое,

бьются поэты, художники, литературоведы, просто любители искусства.

По поводу этого стихотворения исписаны тысячи страниц, предложены сотни вариантов.

Давно выяснили, что оно создано под впечатлением картины Клода Моне (модуляция 10) под названием «Сирень на солнце». Давно просмотрели каждую деталь на картине. (У вас тоже есть такая возможность.)

Пытались найти шмеля, который «хозяйничает» в «этом солнечном развале».

Поскольку я – тоже один из тех, кто бьётся, то осмелюсь поделиться с вами моими мыслями по поводу этого стихотворения:

Художник нам изобразил Глубокий обморок сирени.

Здесь очень хорошо ощущается ирония поэта.

Дело в том, что первая и вторая строчки абсолютно не соответствуют друг другу.

Первая – традиционное начало лекции традиционного музейного экскурсовода.

Вторая же звучит так, что, услышав её, нормальный музейный экскурсовод тотчас же сам упал бы в обморок.

Потому что после традиционной первой строчки должна следовать столь же традиционная вторая.

Например, так:

Художник нам изобразил Сирень под жарким июньским солнцем.

И вдруг совершенно неожиданное про то, что на картине изображён

«Глубокий обморок сирени»!!!

А дальше – и совсем уж не про живопись, а почему-то про музыку:

**И красок звучные ступени
На холст, как струпья, положил.**

Почему же краски стали «звучными ступенями»?

Да, конечно же, потому что в музыке, как и в живописи, есть единые понятия и слова.

Например, **цветовая
гамма в живописи и
гамма в музыке;
хроматика** цвета в живописи и
хроматическая гамма в музыке,
музыкальный и живописный **колорит**.

Но почему **ступени красок звучат?**

Да это же прямая аналогия с высказыванием Микеланджело – гения эпохи Возрождения, который сказал:

«Хорошая живопись – это музыка, это мелодия».

А что может значить строка

«Он понял масла густоту»?

Думаю, не что иное, как тайное продолжение идеи связи между живописью и музыкой.

Ибо «густота масла» идёт по аналогии с густотой звука.

Масло в живописи – то же, что звук в музыке.

Музыкальный звук может быть густым, как масло, и прозрачно-акварельным.

А вот дальше – совсем уж непросто:

**Его запёкшееся лето
Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту.**

Поскольку тела при нагревании расширяются, то лето расширилось, как тело, из-за духоты стало материально осязаемым.

Но что это за «лиловый мозг», который «разогрел» лето?

Речь, думается мне, идёт о мозге создателя этой жары на холсте. О мозге художника.

Мозг, который, как кажется художнику, сам стал лиловым из-за огромного количества сиренево-лиловых оттенков.

Мозг мастера, который воссоздал на полотне «запёкшееся лето».

Известно, что лиловый цвет тормозит всякую деятельность.

Когда жара достигает пределов, а солнце палит немилосердно, то перед уставшими от света и жары глазами человека появляются лиловые пятна.

А дальше:

А тень-то, тень всё лиловой...

Почему тень лиловой?

Да потому, что в правой части картины виден особый сгусток лилового цвета, который можно увидеть как дым кухни, которая находится за деревьями.

Поэтому следом появляется образ возможных «поваров на кухне», которые
«готовят жирных голубей».

Но откуда известно, что голуби жирные?

А по дыму.

Ведь когда жарят жирную пищу, то жир, стекая на огонь, увеличивает количество дыма.

Но есть в этом четверостишии одна строчка, которую совершенно невозможно объяснить логически.

Я верну все четыре строчки и выделю самую непонятную.

А тень-то, тень всё лиловой,

Свисток иль хлыст, как спичка, тухнет, –

Ты скажешь: повара на кухне

Готовят жирных голубей.

Вот это странное «свисток иль хлыст, как спичка, тухнет».

Что это?

Это тот случай, когда я чувствую, но объяснить до конца, видимо, не смогу.

И всё же попробую.

Воздух на картине столь плотен, так насыщен, что если зашвистеть в свисток, то звук не пройдёт – он потухнет в плотности картины.

Как жар спички не ощутить в жаре лета.

И хлыст не в состоянии рассечь эту бесконечную плотность живописной фактуры.

Нет места ни для звука, ни для проникновения.

Теперь можно вздохнуть спокойно.

Ибо последние строки стиха – это сама суть живописи не только данного художника-импрессиониста, но и импрессионизма как художественного направления в изобразительном искусстве.

Даю здесь ещё раз четыре последние строчки и выделяю слова – самые важные для характеристики живописи таких художников импрессионистов, как

К. Моне и К. Писарро, О. Ренуар и Э. Дега, А. Сисслей и Э. Мане:

Угадывается качель,
Недомалёваны вуали,
И в этом солнечном развале
Уже хозяйничает шмель.

Всё, что бы ни писали искусствоведы о художниках-импрессионистах, толстые книги и диссертации – все эти писания будут вариациями на тему

УГАДЫВАЕТСЯ, НЕДОМАЛЁВАНЫ, СОЛНЕЧНЫЙ РАЗВАЛ.

Ибо весь импрессионизм в живописи – это намёки, загадки, полутона, недосказанность, тайна, солнечные блики, развалы, блёстки.

Одним словом – «впечатления» (от французского *impression* – «впечатление»).

(О художниках-импрессионистах смотрите модуляцию 11.)

Друзья мои!
Прочитала всё, что я здесь написал про стихотворение Мандельштама?

А теперь забудьте...

Потому что, возможно, я на сто процентов неправ в своём анализе.

А может быть... – на пятьдесят.

Или на десять (прав или неправ).

Но неправ я, конечно, прежде всего, в главном.

В том, что осмелился оценивать импрессионизм с... позиций рассуждающего логика.

Чем я могу загладить свою вину?

Только одним.

Предложить вам послушать музыку композитора-импрессиониста.

И тогда, может быть, частично оправдаться.

Прежде всего, своими комментариями к стихотворению Мандельштама «Импрессионизм»

я хотел увести вас как можно дальше ото всех будничных, ото всех бытовых проблем.

От всего, что можно потрогать, переставить, оценить.

С тем чтобы создать особое состояние, при котором главная задача нашей жизни – подумать о том, что может существовать

«расширенное в духоту» лето,

вместе с вами попытаться оценить

«красок звучные ступени»,

«густоту масла»,

«обморок сирени».

И это значит, что вы сейчас готовы услышать музыку композитора-импрессиониста – француза **Клода Дебюсси** (модуляция 12).

И всё, о чём мы говорили до этого, мы делали с одной целью – до предела обострить наши с вами уникальные способности к восприятию деталей.

А это значит – совершенно особое внимание к каждой секунде звучания музыки, к каждому движению, к каждому созвучию или аккорду.

Импрессионизм настолько хрупок, расплывчат, загадочен, что важность общения с ним и в музыке и в живописи

сродни приёму необходимых для жизнедеятельности лекарств.

Против каких болезней нужно «принимать» импрессионизм именно сегодня?

Прежде всего, против заболевания века – депрессии.

Против стресса, связанного с перегрузкой информацией.

Против чрезмерного прагматизма и зловещей материальности жизни.

Против всех видов нервного переутомления.

Для снятия напряжения.

Для пробуждения творческих процессов.

Картины Клода Моне и музыка Клода Дебюсси – совершенно особая страница в искусстве Европы.

Прослушав и почувствовав музыку Дебюсси, вы сделаете огромный шаг в сторону постижения музыки, задача которой –

**не рассказать, а недосказать,
не завершить, а незавершить,
не утверждать, а впечатлять.
Не сообщить, а намекнуть.**

Ведь даже «вуали недомалёваны».

А вуаль – сама по себе уже что-то расплывчатое, нереальное, скрытое.

И когда мы хотим **завуалировать** мысль, то мы как бы не высказываем её прямо – мысль звучит как намёк.

.....

Послушайте прелюдию Клода Дебюсси «Лунный свет».

Для восприятия подобной музыки я предложил бы вам не сидеть,

а принять горизонтальное положение
и даже, может быть, закрыть глаза.

Дабы никакие обыденные осязаемые вещи, всякие стулья, столы и прочая реальность и привычность, не отвлекали вас от общения с непредметным миром.

Слушание музыки Дебюсси – сродни медитации, полному погружению в таинства звуков.

К тому же, его музыка, при достаточном погружении в неё, помогает снять усталость.

.....

Слушайте же!

.....

А на чистом листе бумаги попытайтесь собственным творчеством приблизиться к импрессионизму.

Это могут быть несколько поэтических слов, несколько цвет-
ных линий...

А возможно, только то, что **лишь вы способны воссоздать**,
то, что мне сейчас даже не приходит в голову.

Ибо каждый человек – уникален и неповторим во всей Веч-
ности и Безграничности Вселенной.

.....

И если вы почувствуете желание
смотреть картины художников-импрессионистов,
слушать музыку композиторов-импрессионистов,
то наша встреча удалась.

.....

Постлюдия

...Возвращаясь после этой встречи, не спешите.

Посмотрите ещё раз вокруг.

Полюбуйтесь деталями нашего мира.

Пастернак сказал, что поэзия – в траве под ногами.

Нужно только наклониться и взять.

Найдите стихотворение Пастернака, которое начинается
словами

«Давай ронять слова».

Я не хочу печатать его в этой книге из-за того,
что два великих стиха двух огромных поэтов в одной встрече
могут создать перегрузку, которая иногда в искусстве именуется
«монотонией роскоши».

Это – когда образов так много, что человек устаёт их воспри-
нимать.

**Но вполне возможно, что стихотворение Пастернака
о «всесильном боге деталей»**

станет одним из любимейших ваших стихов.

Прежде чем перейти к следующей встрече, прочитайте,
пожалуйста, модуляцию 9 под названием «Дополнение».

ВСТРЕЧА ШЕСТАЯ

Только одна fuga

Я очень люблю сравнивать иконы с одинаковым сюжетом между собой.

Вот «Успение девы Марии».

Как по-разному чувствовали иконописцы один и тот же сюжет. С одной стороны, существует канон, строго предписывающий, КАК должна лежать умершая Дева Мария.

Кто из святых и в каком порядке должен находиться у гроба. И много-много других византийских требований.

Казалось бы, что же тогда рассматривать?

Но, с другой стороны, именно здесь начинаются чудеса!

Я сравниваю Новгородскую и Псковскую иконы.

Посмотрите на Новгородское Успение.

Чувствуете, какая лёгкость?

Какое ощущение праздника!

Верхняя половина иконы посвящена полёту.

Хочу показать вам одну невероятную деталь: женские туфельки (!!).

Да-да! Самые обыкновенные туфельки, в которых ходили новгородские модницы без малого 700 лет назад.

Эти крохотные туфли мгновенно меняют наши ощущения.

Появляется чувство земного тепла, уюта.

На псковской иконе небесное действие занимает намного меньшую часть иконы, чем земное.

На псковской иконе главный образ – мёртвая Мария, словно вжатая в своё смертное ложе.

На новгородской – наоборот.

На новгородской иконе Мария – как птица, готовая к полёту.

Небесная же её часть (полёт в небо ангелов, несущих душу Марии) – намного объёмнее.

И ещё одна деталь:

верхняя часть и той и другой иконы посвящены последующему событию – ангелы уносят душу Марии в небо.

Псковская икона концентрирует нас на смерти.

Новгородская – на бессмертии.

И в этом контексте можно воспринять туфельки.
Они Марии больше не нужны. Но вовсе не в трагическом смысле.

Эти красивые новгородские туфельки трогательно напоминают о земном происхождении Марии.

Но земные вещи не нужны тому, кто в полёте!

Почему же иконы, написанные в двух соседних русских городах, такие разные?

Поговорите с человеком, который хорошо знает историю древней Руси, историю Новгорода и Пскова, и он вам расскажет, почему эти города в иконописи так отличаются друг от друга, несмотря на строгие предписания византийского канона.

У некоторых из вас после этого может появиться желание рассмотреть иконы одного и того же сюжета, столь по-разному написанные иконописцами Пскова и Новгорода.

Но меня здесь интересует ещё и другое.
Взгляните ещё раз на Успение из Новгорода.

Вы, конечно же, обратили вниманиис на то,

что на иконе изображены одновременные события.

Когда смотришь в нижнюю часть иконы – событие скорбное.

Поднимаешь глаза – радость.

И, зная моё отношениис к музыке как к высшему виду искусства, вы уже, очевидно, догадываетесь:

в музыке возможно такое, что другим видам искусства неподвластно!

И сейчас у нас – очень торжественный момент.

Мы приближаемся не только к одному из уникальнейших явлений в истории существования искусства,

но и к такому музыкальному творению, после которого каждый из вас, кто по-настоящему услышит эту музыку,

испытает невиданную гордость за то, что он принадлежит к человечеству.

Когда я сам слушаю это произведение, то у меня возникает ощущение,

что многотысячелетняя история всей цивилизации неуклонно вела к этому пятиминутному музыкальному шедевр.

И что если Создатель недоволен нами за наши бесконечные войны, за всё то зло и разрушения, которые мы произвели на доверенной нам планете,

то когда Он слушает эту музыку, Он прощает нас.

Или, по крайней мере, даёт нам новый испытательный срок.
(А вдруг мы создадим ещё что-либо подобное!)

После того что я здесь написал, невероятно волнуясь из-за невиданного чувства ответственности перед тем, как попробую преподнести вам

ТОЛЬКО ОДНУ ФУГУ И.С. БАХА.

Ибо если вы её не оцените, то это будет моя вина.

Это значит, что я не сумел описать её так, чтобы вы поняли и почувствовали.

Некоторые музыкальные педагоги сказали бы, что для восприятия фуг вообще и этой фуги в частности нужен большой слушательский опыт.

С одной стороны, это – правда.

Но с другой...

Слушали же немецкие крестьяне в церкви святого Фомы эту и другие фуги!

Что же тогда понимали они
300 лет назад,
чего неспособны воспринять мы сегодня?

Неужели мы менее чутки, чем они?
Давайте попробуем.

Но вначале – по пунктам.

Пункт первый

В 1685 году на Земле родился ребёнок, которого окрестили Иоганн Себастьян.

Фамилия его была – Бах.

Рождение ребёнка на Земле – великое событие, праздник, по меньшей мере, для всего Млечного пути.

(Не говоря уже о нашей крохотной планетке, которая вместе с небольшим Солнцем и ещё несколькими планетами разной величины находятся на его, Млечного пути, далёкой окраине.)

Особенность этого ребёнка по имени Иоганн заключалась в том, что когда он вырос, то стал сочинять ТАКУЮ музыку, которая и сегодня превосходит всё, что создавалось и создаётся на Земле.

И никакое развитие цивилизации, наук, общества, наших способностей к восприятию новых знаний нисколько не уменьшило глубину и безграничность его музыки, созданной 300 лет назад.

Те, кто глубоко знают творения Иоганна Себастьяна Баха, подпишутся под каждым словом, здесь и сейчас мною написанным.

Конечно же, и после Баха было немало гениальных композиторов, которые создали прекрасную музыку, но

подняться на его высоту не удалось никому.

И самое смешное,

что всякие научные открытия, которые мы делаем в последние столетия,

так или иначе уже были описаны Бахом в его музыкальных знаках.

Как это могло произойти?

О-о-о! Если бы я знал ответ на вопрос и мог бы вам объяснить,

то был бы равновелик Баху.

Так же, как тот, кто объяснит Бога, может быть равновелик только Богу!

Пункт второй

Второй пункт хочу начать с совета.

Никогда не пытайтесь объять всё творчество Баха, если вы собираетесь заниматься в этой жизни ещё и иными делами.

...Когда-то мой отец, заядлый шахматист, решил обучить меня своей любимой игре.

Это ему не удалось. Отец решил, что я не хочу думать, а желаю сразу выигрывать (это была правда – я действительно хотел сразу выигрывать!!!).

А вот насчёт «думать» – мой дорогой папа был неправ.

Как только я начал думать в шахматах, то довольно быстро понял,

что не смогу и не захочу в этой великой игре стать простым любителем, и
если игра меня окончательно засосёт, то
пропала моя музыка и
пропала моя поэзия,
и много чего пропало бы.

Я ушёл от шахмат и теперь – ваш покорный слуга.

Но если вы всё же решите посвятить всю свою жизнь творчеству И.С. Баха –

добро пожаловать!

За вашу жизнь я спокоен.

Вы – в надёжных руках.

Однажды Бах решил написать 24 прелюдии и фуги для **хорошо темперированного клавира** (модуляция 13) и в этих произведениях построить важнейшие этапы истории Человечества, отобразить вселенские движения и события.

Позднее ему не хватило двадцати четырёх,

и Бах, после перерыва в несколько лет, сочинил ещё двадцать четыре прелюдии и двадцать четыре фуги (итого сорок восемь).

В этих произведениях цветут райские сады, мигают звёзды, танцуют ангелы, Змей соблазняет Еву, рождаются новые планеты.

Есть масса предсказаний будущего...

СТОП!!!

Обещал же не углубляться в Баха!

Иначе вся оставшаяся часть книги

и все мои последующие размышления будут **только** о Бахе.

Поэтому из всех сорока восьми прелюдий и фуг выбираю только одну!

Пункт третий

Я выбрал **фугу** под номером **четыре** до-диез минор

(последние три слова, если вы не музыканты, можете не запоминать: достаточно запомнить номер, чтобы потом найти её на диске).

Выбрав эту фугу, я попробую реализовать свою мечту – открыть эту музыку как можно большему количеству людей.

Когда я сижу один в комнате и слушаю фугу Баха, то испытываю не только наслаждение от грандиозности и глубины музыки, но и печаль...

Я сижу, наслаждаюсь...

**Но мне не по себе при мысли о том,
что миллионы людей, пришедшие на нашу Землю, прожи-
вут целую жизнь
и уйдут, так никогда и не услышав эту музыку.
А ведь фуга Баха очень повлияла бы на миллионы людей,
изменила бы их представления,
сделала бы их глубже,
приблизила бы их к нашей первооснове – Космосу.**

Без знания этой ФУГИ мне трудно представить себе мою жизнь.

А вдруг, когда вы её почувствуете, в вашей жизни тоже изменится что-то.

Вы станете немного другими.

(Или совсем другими!!!)

И я хочу поделиться этим Земным и одновременно Космическим чудом

как можно с большим количеством людей.

Пункт четвёртый

А теперь – самое сложное.

Фуга

Фуга в переводе с латинского означает «бег».

Фуга – вершина полифонии.

Полифония означает «многоголосие».

Помните, мы с вами слушали «Картинки с выставки» Мусоргского?

Когда тема богатого и бедного прозвучали вместе – это и была полифония.

Полифонические возможности музыки – главный предмет завети художников, поэтов, скульпторов, архитекторов и... философов.

Ибо, когда четыре мудреца вступают между собой в философский диспут, они вынуждены говорить по очереди.

Вначале высказывается первый, затем – второй, затем – третий и т. д.

В фуге же все философы говорят вначале по очереди, а затем – одновременно. И у каждого – важнейшие «доводы».

Как такое возможно?

Возможно. Потому что музыка – невербальна.

Она – Космична.

Полифония существует в Музыке и во Вселенной.

Возьмите нашу Солнечную систему.

Солнце описывает большой круг.

Но одновременно крутится вокруг своей оси.

Земля движется вокруг Солнца.

И одновременно – вокруг своей оси тоже.

У каждой из планет Солнечной системы свои орбиты.

Но все вращаются вокруг Солнца.

Вся Солнечная система движется как единая планета по огромному кругу внутри Млечного пути.

Но и весь Млечный путь, все его миллиарды звёзд и планет движутся в огромном космическом пространстве.

Вот это и есть космическая fuga – вечный бег планет.

Можно сказать, что речь идёт о полифонии движения.

Таким образом, идея fugи – величайшая попытка Человечества создать космические модели на Земле.

Как же эта идея осуществляется?

Вначале появляется одна тема в одном голосе.

Она, естественно, звучит без каких-либо других голосов.

Она воспринимается как мысль, высказанная первым философом.

Затем другой философ подхватывает эту мысль, в то время как первый уже развивает мысль дальше.

Итак, у нас две различных мысли-мелодии, звучащих одновременно.

Третий философ начинает мысль-мелодию сначала.

Первый и второй, каждый по-своему, развивают свои мысли дальше.

Итак, у нас уже три разные (!!!) мелодии.

А затем четвёртый. И опять мысль – сначала.

У нас – четыре разные мелодии, звучащие одновременно!!!

Бывает и пять! И больше!!!

Вы скажете: но как это возможно – слушать столько разных мелодий одновременно?

Оказывается, не только возможно,
но и более того:
тот, кто научился это делать, испытывает ни с чем не сравнимое наслаждение.

Это – во-первых.

А во-вторых, человек, который постоянно слушает фуги Баха, делает шаг к возможному получению Нобелевской премии.

Потому что привычка слышать многоголосие фуги ведёт к необычному явлению, которое можно назвать многоголосием (опять же, полифонией) мышления.

Это очень нелегко объяснить тому или тем, у кого нет опыта слушания фуг. Но тот, кто этот опыт приобрёл, знает, о чём идёт речь.

Фуга – не только величайшее творческое открытие человечества, но и одна из уникальных догадок о многоголосии Вселенной.

Через два с половиной столетия после Баха Альберт Эйнштейн – создатель специальной и общей теории относительности – скажет, что

Вселенная – слоёный пирог, где в каждом слое своё время и своя консистенция (то есть плотность, структура, формы движения и существования).

Замечательная мысль!

А если я сейчас сообщу вам,

что все принципы строения фуги **основаны** именно на таком пироге,

что «тесто замешано» за 300 лет до рождения Эйнштейна,

что каждая тема в фуге вступает в новой тональности (это и есть консистенция в музыке),

что каждая тема появляется в ином времени (это и есть то, что Эйнштейн определяет как «своё собственное время»),

то станет ясно, что



фуга как музыкальная форма, которая сложилась к середине XVII века (350 лет назад!!!), говорит эйнштейновским языком.

Хочу добавить, что если Эйнштейн вынужден, объясняя принципы и законы строения Вселенной, пользоваться вербальным языком (то есть земными понятиями), но также и символами, то фуга говорит о невербальном Космосе невербальным (то есть космическим) языком.

Ибо фуга – высший вид полифонии (многоголосия), а полифония – одно из высочайших достижений музыки.

Пункт пятый

Итак, через несколько минут мы услышим САМУЮ СЛОЖНУЮ ФУГУ БАХА.

Мы ведь ничего не теряем в случае неудачи?
Разве что Нобелевскую премию?

Шутки в сторону. Я уверен, что получится.

После осознания этой фуги вы можете стать несколько другими –
лучше, глубже, логичнее, космичнее.

А посему тот, кто собой доволен вполне, может не читать и не слушать, а вернуться к Гарри Поттеру или к Властелину колец.

Хотя чудеса Поттера – ничто для того, кто познал это чудо –

Четвёртую фугу Баха из его сорока восьми прелюдий и фуг.

Итак, в путь!

Пункт шестой

Помните разговор в начале этой главы о русских иконах, где одновременно представлены

Дева Мария, лежащая на смертном одре (в нижней части иконы),

и праздничные ангелы, уносящие душу Марии в небо?

Внизу – скорбь, вверху – радость движения в Вечность.

Так вот, в фуге И.С. Баха представлены не только разные времена, но и разные состояния, одновременно звучащие в разных голосах.

Представьте себе трёх человек, которые одновременно поют три разные мелодии,

одна из которых – трагическая,

другая – печальная,

а третья – радостная и гордая.

– От такого можно сойти с ума, – скажете вы.

И будете правы.

Исключение – фуга Баха.

Дело в том, что эта фуга написана в пяти голосах (пять мудрецов), но включает в себя три **РАЗНЫЕ** темы. (Пять мудрецов, которые одновременно глубоко рассуждают на три разные темы.)

В музыке это называется

ТРОЙНАЯ ПЯТИГОЛОСНАЯ ФУГА.

Первая тема – Распятие Христа

Если вы посмотрите в ноты, то увидите, что даже рисунок этих четырёх нот выглядит как крест.

А если взглянете на клавиши, то увидите, что расположение нот на клавиатуре будет тоже крестообразным.

И пальцы музыканта, играющего эти четыре ноты Распятия, также примут крестообразную форму.

Поскольку fuga пятиголосная, то это значит, что тема креста должна пройти во всех пяти голосах.

Значит, мы услышим пять тем креста (**Распятия**)

и ещё четыре темы,

которые будут звучать одновременно с темой креста (в тех голосах, в которых «крест» уже отзвучал).

Затем начнётся что-то невероятное.

Появится новая, необычайно печальная, тема

и тут же соединится с сумрачной темой креста (**или Распятия**).

Эту тему мы назовём темой Оплакивания.

И она тоже пройдёт в разных голосах, сопровождаемая темой креста.

И, наконец, произойдёт то, что вообще не имеет аналогий в истории искусства и мышления на планете.

Появится третья тема.

Назовём её Преображение.

Это когда Христос явился своим ученикам на горе Фавор.

И уже не измученный, не окровавленный, а во славе!

Поэтому третья тема в фуге составит предельный контраст с двумя предыдущими темами.

И эта гордая торжественная тема Преображения соединится с мрачной темой Креста и печальной темой Оплакивания.

ТРИ РАЗНЫЕ ТЕМЫ БУДУТ ЗВУЧАТЬ В ПЯТИГОЛОСНОЙ ФУГЕ,

ВСЕГДА СОПРОВОЖДАЕМЫЕ ЕЩЁ ДВУМЯ ТЕМАМИ!!!

КАЖДАЯ ИЗ ЭТИХ ТЕМ ПРОЗВУЧИТ ВО ВСЕХ ПЯТИ ГОЛОСАХ!!!

В старых книгах о строении любой фуги главная тема, проходящая во всех голосах, называлась Вождь

(в нашем случае у нас три главные темы – значит, три Вождя), а темы, которые сопровождают главную, назывались Спутниками. Или противосложениями.

В нашей же фуге каждый Вождь (Распятие, Оплакивание и Преображение) имеют своих Спутников (или противосложения).

Попробую начертить схему начала этой фуги.

Почему только начала?

Да потому что у меня нет такого набора линий и понимания, как это расположить,

чтобы наступило хоть какое-то соответствие между этой бездонной фугой и любыми чертежами или схемами.

Здесь я полагаюсь **только** на вашу слушательскую гениальность и чуткость.

И, пожалуй, на снисхождение к человеку, который чего бы только ни сделал, чтобы эта fuga стала вашей.

Ибо передавать музыку какими бы то ни было

графическими,

изобразительными,

словесными или

поэтическими путями —

очень неблагодарный труд.

(Даже когда Пастернак попытался сделать это, у него получился замечательный стих, но совершенно не fuga.

Любопытства ради почитайте его стих, который начинается словами

«В посаде, куда ни одна нога не ступала...».)

Видите, как я медлю?

Вы, конечно, понимаете, что я пытаюсь сделать всё возможное для того, чтобы вы постигли фугу.

И если вы почувствуете ФУГУ, то я буду вознаграждён.

Крест 1. противосложение.....

Крест 2. противосложение 2.....

Крест 3. противосложение 3.....

Крест 4. противосложение 4.....

Крест 5.....

Оплакивание. противосложен.....

Крест..... противосложение..... противосложение....

Крест.....

Оплакивание... Крест.....

Оплакивание...

Крест.....

...Крест...Оплакивание.....

.....Оплакивание

.....Крест.....

Преображение

Я выскажу сейчас странное пожелание: **не изучайте эту схему начала фуги.**

Во-первых, потому, что она, эта схема, приблизительна.

Во-вторых, я поместил эту приблизительную схему только для того, чтобы вы осознали, какая невероятная глубина существует в сочетании совершенно различных по характеру тем фуги.

А в третьих, потому, что **я пишу не учебник.**

Моя книга зиждется вовсе не на том, что вы должны что-то выучить, заучить, зазубрить, вымучить.

Моя книга рассчитана на то, что каждый из вас – не просто богатая, но, прежде всего, **интуитивно богатая личность.**

Что читатель этой книги внутренне необычайно глубок.

Я не смог бы написать ни одной книги, если бы не верил в своего читателя.

А мой читатель – это тот, кто вытащит нашу прекрасную страну из глубочайшего духовного кризиса,

нашу страну, которая до этого была страной самой высокой Духовной культуры, на протяжении XIX века поражающей всю Планету своими гениальными композиторами, поэтами, писателями, философами,

а потом превратилась в страну, миллионы жителей которой даже разговаривают на ТАКОМ русском языке, что должны бы стать объектом для изучения врачей-психиатров и сексопатологов всего мира.

Фуги Баха, на мой взгляд, – одна из альтернатив разгулу земных страстей.

Фуги Баха – не Прошлое, а Будущее Человечества,

если Человечество хочет выжить, а не утонуть в болоте бездуховности и пустоты.

Если Человечество не хочет забыть свою духовную основу.

А для нашей страны это столь же необходимо, как дышать и питаться.

.....
Послушайте фугу до-диез минор
из первого тома «Хорошо темперированного клавира»
И.С. Баха.
.....

Ну как????!!

Если до кого-то сейчас не дошло – не отчаивайтесь.

Этот язык, язык фуг, надо постигать.

А это даётся опытом прослушивания.

Вернитесь к фуге несколько раз, в разное время.

Но лучше всего вечером, когда суета отступает.

И не сомневайтесь – музыка вам откроется.
.....

Я очень люблю китайскую классическую поэзию.

Я осознаю, что китайцы достигли в поэзии всемирных высот.

И однажды представители китайского землячества, зная мою любовь к китайской поэзии, пригласили меня на вечер, где будут читать стихи.

...Один за другим выходили люди и читали замечательные стихи... на китайском языке.

Я не могу передать вам всех моих ухищрений, к которым я прибегал, чтобы не уснуть. Я тарашил глаза, я пребольно себя щипал...

Я! НЕ! ЗНАЮ! КИТАЙСКОГО! ЯЗЫКА!!!

И китайская поэзия, которую я так люблю по-русски, потеряла для меня всякий смысл.

Музыка – это тоже язык.

И его нужно научиться постигать.

Но, к счастью, на это постижение не надо тратить годы.

Потому что музыкальная речь напрямую контактирует с нашими чувствами.

И если чувства (из которых восприятие музыки – одно из важнейших) развить, то язык высокой музыки станет одним из главных средств познания

и приведёт

к невиданному обогащению личности,

к гигантскому творческому всплеску,

к невероятному увеличению способностей в любой сфере деятельности.

.....
Посмотрите на две уникальные попытки литовского художника и композитора Миколаяса Константиноса Чюрлёниса изобразить фуги.
.....

Какое задание я хочу вам предложить?

Перед фугой Распятия есть прелюдия.

Послушайте её и опишите ваши впечатления.

Прелюдия – это подготовка к основной форме деятельности.

Прелюдия в музыке существует очень давно.

Когда-то перед тем, как начать сочинение музыки, композиторы **прелюдируют**,

то есть перебирали клавиши клавесина, настраиваясь на сочинение.

Что вы думаете относительно Баховского прелюдирования?

Если вы в состоянии, то попробуйте выразить чувство, которое у вас вызвала эта прелюдия, в стихах.

(Предлагаю вам сделать так: вначале послушайте ТОЛЬКО ФУГУ,

затем, через некоторое время, – прелюдию и фугу вместе. По времени это займёт у вас примерно 13-14 минут).

Возьмите чистый лист бумаги.

ВСТРЕЧА СЕДЬМАЯ

Одержимость

Когда мне было неполных семь лет, в наш класс вошла очень энергичная женщина.

Она о чём-то поговорила с моей учительницей, и та указала на меня.

В тот момент я не догадывался о том, что происходит событие, которое тайным образом повлияет на всю мою последующую жизнь.

Меня выбрали на роль Серёжи в инсценировке романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина».

Женщина оказалась режиссёром инсценировки.

Звали её Ася Семёновна Лосева.

Я не случайно называю её имя в книге. Я хочу, чтобы оно осталось по крайней мере столько, сколько будут читать эту книгу.

Потому что ей сейчас 96 лет, она живёт недалеко от меня в Стокгольме

и ведёт себя так, что её ровесник-муж, много лет проработавший в качестве театрального режиссёра, Соломон Савельевич Казимировский пишет для неё и о ней стихи.

Но вернёмся к далёкому прошлому.

Тогда Асе Семёновне было только 45.

И прежде, чем дать мне роль, она рассказала о том, что происходит в романе.

Меня познакомили с «моей мамой» – Анной.

Мне показали «моего отца» – Каренина.



И вынуждены были рассказать потрясшую меня до глубины души

историю жизни и смерти моей «мамы».

Оказалось, что в эпизоде, где мне предстоит играть, мама Анна, которую не допускают к сыну, тайно забегает в его (мою) спальню для того, чтобы увидеть его (меня) в последний раз.

После этого она бросится под поезд и погибнет под колёсами.

Я, конечно же, немедленно спросил, почему моя «мама» должна погибнуть.

И мне вынуждены были рассказать.

Оказывается, Анна, будучи замужем за Карениным, безумно полюбила другого человека по фамилии Вронский.

Ради своей любви она пошла на огромные жертвы.

Меня (сына Серёжу) у неё забирают навсегда,

муж порывает с ней,

весь свет осуждает Анну.

Вронский вскоре разлюбил её.

Жизнь Анны кончена.

Осталось только попрощаться с сыном и покончить жизнь самоубийством.

Представляете себе:

вся эта невероятная информация набросилась на меня – ребёнка, которому не исполнилось ещё и семи лет!

Со мной произошло что-то ужасное.

Я бесконечно влюбился в мою «маму» – Анну.

Исполнительница её роли была юной женщиной невиданной, с моей точки зрения, красоты.

Высокая, стройная, с длинными золотистыми волосами, с тончайшими дворянскими чертами лица.

И вот теперь представьте себе:

я в своей спальне, в ночной рубашечке,

и ко мне приходит «моя мама», которая, я знаю, сейчас уйдёт и бросится под поезд.

Что я должен делать?

Удержать!

Сказать что-то такое, что «маму» остановит.

Но ведь у меня был выученный текст, отступать от которого невозможно.

К тому же я понимал, что раз писатель написал, то никто в целом мире не может этого отменить.

И всё, что я делал, было незаметно для зрителя.

Из всех сил я крепко обнимал маму Анну, пытаюсь объятьями передать ей мою мольбу:

«Не уходи умирать!

Я так люблю тебя!»

А вслух произносил текст...

На каждой репетиции, а затем на спектакле я пытался удержать её от смерти.

Но не смог!..

И каждый раз она уходила от меня

и умирала под колёсами страшного поезда.

Ночами я не спал – я строил планы, я размышлял о том, что мне сделать, чтобы «мама» не уходила умирать.

Однажды ночью я даже придумал –

закричать публичке:

«Удержите мою маму, иначе она погибнет!

Помогите мне!!!»

Я засыпал и просыпался весь в поту!

Но утром понимал: закричать я не имею права.

Ибо, согласно Толстому, Серёжа, то есть я, **не должен знать** о том,
что видит «маму» в последний раз.

И я **полюбил «маму» Анну до самоотречения.**

И я **возненавидел Толстого** за то, что он не позволяет мне спасти мою любимую «маму».

И я **возненавидел Вронского.**

О, КАК я возненавидел Вронского!

(Естественно, и актёра, который играл роль Вронского).

КАК он посмел разлюбить МОЮ МАМУ!!!

Эта из-за него она оставляет МЕНЯ!

Из-за него она расстаётся с жизнью!

Жизнь и театр, правда и вымысел соединились для меня в одно целое.

И наконец я осознал причину всех бед!

Всё несчастье в том, что Анна не встретила меня! Только не маленького, как сейчас, а большого, взрослого.

И Анна никогда не влюбились бы во Вронского, если бы на её пути встретился я.

Весь ужас в том, что мне только шесть лет!

Если бы я немедленно стал взрослым!

Я написал бы для неё самые лучшие стихи, самую прекрасную музыку.

Я рассказал бы ей такие истории, столь удивительные вещи, что если бы глупый Вронский проходил недалеко, то Анна его даже бы и не заметила.

И зародилась, и навсегда сохранилась в моей жизни идея:

я должен вырасти таким человеком, который способен защитить, спасти Анну от Вронского.

Когда мне было лет 14-15, я сформулировал это взрослым языком.

Я должен суметь ВОСПИТАТЬ Анну.

Я поставил перед собой задачу дать Анне пример, альтернативу духовного общения, узнав которое, она не воспримет Вронского всерьёз.

Тогда у Вронского не будет ни одного шанса даже приблизиться к женщине, подобной Анне.

Эта идея сделала меня одержимым.

И сегодня все мои выступления, мысли, стихи, вся моя музыка, все мои книги посвящены, по сути, главной задаче – защитить Анну от Вронского.

Я ни в коем случае не провожу каких бы то ни было аналогий между собой и гениальным композитором, о котором буду писать дальше, нас объединяет только одно общее качество – одержимость.

.....

...Жил в России музыкант. Играл на рояле (и прекрасно играл!), сочинял музыку (очень красивую музыку!).

Его музыку нельзя было назвать гениальной, уж больно он любил Шопена, подражал ему.

Но достигнуть шопеновской глубины не смог,
ибо Шопен – один во всей музыкальной истории.

Вторым Шопеном быть невозможно.
И вдруг!..

И вдруг музыкант понял!
Понял, что он – не пианист.
И не композитор – любитель Шопена.
И не исполнитель музыки для восторженных дам.

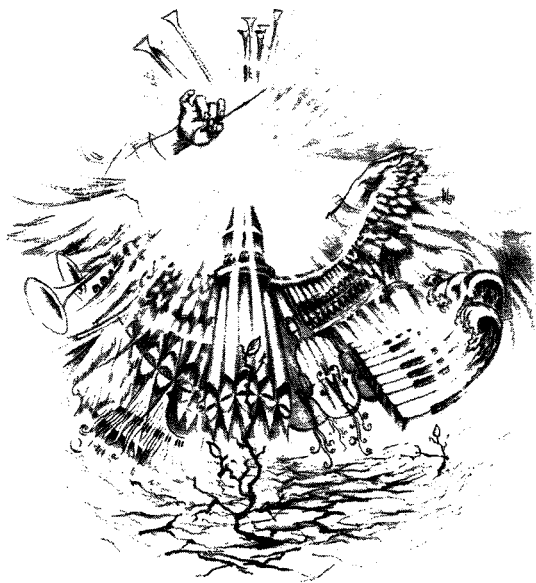
Он понял, что ему, Александру Скрябину (модуляция 14),

СУЖДЕНО СПАСТИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВО.

Родимся в вихрь!
Проснемся в небо!
Смешаем чувства в волне единой!
И в блеске роскошном
Расцвета последнего,
Являясь друг другу,
В красе обнаженной
Сверкающих душ
Исчезнем...
Растаем...

Из философской программы А.Н. Скрябина

Он стал одержимым.
Он не мог думать ни о чём другом!



Он **должен** спасти Мир
от бездуховности,
от глупости и злобы,
от войн и преступлений.

Для того чтобы исправиться, Человечество должно понять
только одно – своё предназначение.

Для этого необходимо приобщиться к Космосу.

Но каким образом?

Всё очень просто – через его, Александра Скрябина, музыку.

И музыка эта прозвучит не в концертном зале, а там, где её услышит, ни много ни мало,

всё Человечество.

Нужно построить на вершине Гималаев **огромную сферу.**

В ней должны поместиться десятки, сотни тысяч музыкантов.

Гигантский хор, невиданный доселе оркестр, специально построенный орган, рояль.

И... ещё один инструмент, которого никогда раньше не существовало, – инструмент, при нажатии на клавиши которого появится **СВЕТ!**

Скрябин разработал систему, согласно своему световому представлению, где каждый звук соответствует цвету.

Гигантские световые потоки будут освещать небо над нашей Планетой.

Все люди на всей Планете будут смотреть в небо, наблюдать невиданные переливы красок, внимать неслышной доселе музыке и...

На Земле навсегда прервётся бесконечная цепь преступлений.

Ибо гениальное Человечество благодаря музыке поймёт, что главное в жизни – это Воля.

Путь к реализации Воли лежит через Томление, где творческая сила художника испытывается Предварительным Действом.

Постижение Волей своего Предназначения приведёт Человечество к Экстазу – творческому познанию тайн Бытия и Бессмертия.

И музыку эту он, Скрябин, создаст на Земле для того, чтобы спасти Человечество.

Он – Скрябин – станет новым Прометеем.

Он, как древнегреческий Титан, вновь принесёт Человечеству Огонь.

Только на этот раз – огонь Духа, который есть огонь Нового Спасения.

Но он знает и другое – Зло так просто не сдаётся.

Зло попытается уничтожить его, Скрябина.

Зло должно стремиться прервать его работу по спасению Человечества.

Как Зло сможет его уничтожить?

Через смертоносные бактерии.

От них придётся защищаться.

Дабы выполнить предназначение.

Скрябин начинает действовать. Он создаёт новые невиданные и неслышанные на Земле сочетания звуков.

(И одновременно защищается от бактерий, прикрывая ноздри и рот платком, с зонтиком в любую погоду.)

Он экспериментирует со звуком, светом, цветом, словом.

Он занимается глубочайшим изучением философов прошлого.

(И защищается от бактерий!)

Он пишет симфонию под названием «Божественная поэма», где уже заглавия частей «Борьба», «Наслаждения» и «Божественная игра» говорят сами за себя. **(Бактерии его не возьмут!)**

Наконец, грандиозное творение для огромного оркестра – «Поэма экстаза».

Следом – «Прометей» или «Поэма Огня».

Затем приходит черёд подготовительных эскизов к его главной цели.

Он набрасывает музыку, которую называет «Предварительное действие».

(Он продолжает жить. Бактерии бессильны!)

В его воображении появляется Индия.

Первое исполнение его «Предварительного действия» должно состояться в куполообразном храме, который отражается в воде.

Здесь нет уже публики в традиционном смысле слова, только «посвящённые». В храме будут костюмы, танец, запахи, движения, свет, шёпот.

«Высшая грандиозность – есть высшая утончённость», – пишет Скрябин.

А вот Мистерия, которую он напишет, сделает «посвящённым» всё Человечество.

(Только бы успеть, пока смертоносные бактерии не ворвались в его организм!)

Куполом концертного зала будет небосвод.

Мигающие звёзды – тоже участники этого Действа.

Весь Космос будет действующим в исполнении Мистерии.

Даже солнечные восходы и закаты он, Скрябин, впишет в свою Партию.

Скрябин разрабатывает программу, в которой мотивы

Воли, Самоутверждения, Борьбы, Томления, Мечты

введут Человечество в состояние Высшего творческого экстаза.

Он, Скрябин, на пути к цели. **(Только бы выдержать, не сдаться перед смертоносными бактериями!)**

Даже особый прометеев аккорд сотворён им, чтобы вывести мир из Хаоса и привести его к Высшей Гармонии.

Скрябин непрерывно работает.

И... внезапно... умирает от... бактерий.

Флюс приводит к заражению крови.

Скрябину было всего лишь 43 года.

Сегодня нам предстоит услышать музыку Скрябина.

Вначале это будет ранний «Патетический этюд».

Уже в этюде вы сможете услышать скрябинскую одержимость, невероятную страстность, грандиозность эмоций.

А затем – «Поэма экстаза».

С этого момента вы станете

горячими поклонниками Скрябина, такими, что вообще предпочитают его музыку всей остальной.

Но может случиться и другое.

Вы больше никогда не будете слушать его музыку, ибо она окажется абсолютно далека складу вашей души.

И то, и другое происходит в среде ценителей искусства.

Музыка Скрябина никого не оставляет равнодушным.

Или поклонение, или абсолютное невосприятие.

Услыхав его музыку, вы сами для себя решите: вы – **скрябинист** или **антискрябинист**.

Только не делайте поспешных выводов

Вы не забудете на чистом листе бумаги написать о том, как вы относитесь к скрябинской одержимости?

И к одержимости вообще.

А вы? Вы обладаете одержимостью?

Одержимость – это хорошо или плохо?

Существует ли в вашей жизни что-то, что делает её не просто ценной, но и сверхценной (такой термин существует в психологии)?

Если вы одержимы, то чего в вашей жизни больше – радости или тоски?

Итак, порассуждайте об одержимости.

А если кто-то, совершенно потрясённый музыкой Скрябина, создаст стихи, то радости моей не будет предела.

Постлюдия об одержимости (мой вариант)

Говорят, что когда Бетховен сочинял, то мимо его дома было страшно проходить.

Ибо из окон доносилось что-то подобное звериному рыку.

Люди, не знавшие, что там живёт Бетховен, склонны были полагать, что в квартире — сумасшедший.

Но послушайте музыку Бетховена. Там нет ни следа рычашего человека. Там — высочайший свет.

Роберт Шуман утверждал, что наилучшие мелодии ему диктуют из своих могил Моцарт и Бетховен.

Такое может сказать только ненормальный!

Но почитайте статьи Шумана о музыке (его статей ждали все любители музыки Европы), пообщайтесь с его прекраснейшей музыкой.

В ней нет ни следа сумасшествия, но есть высочайшая красота и страсть.

Следовательно, существуют некоторые внешние проявления одержимости, которые могут восприниматься как ненормальность.

Результатом же этого внешнего будет ГАРМОНИЯ СОВЕРШЕННОГО ТВОРЧЕСТВА.

Но совсем необязательно, чтобы одержимость проявлялась в таких странных внешних формах, как у Бетховена или Шумана.

Бах, судя по утверждениям современников, был совершенно нормален во всех внешних проявлениях, но в музыке утвердил высшие контакты с Вечным.

Одержимость Баха заключалась в его невероятной работоспособности.

Всё в его жизни было направлено на музыку, на постижение через музыку тайн Бога, Бытия, Духа и Вечности.

Но в то же время Бах был прекрасный семьянин, феноменальный отец и педагог своих детей.

(Из двадцати детей Баха выжило тринадцать, ибо в то время детская смертность была очень высока, а четверо из тринадцати стали выдающимися композиторами.)

Но когда у Баха спросили, как он достиг такого высокого уровня в своей профессии музыканта, то Себастьян ответил, что

если все будут столь же прилежны, как и он, то добьются не меньших результатов.

Что? Посмеяться над подобным утверждением?

Хорошо бы.

Но Бах, судя по всему, отвечал вполне серьезно.

А может быть, шутил?

Один из главных вопросов, ответ на который я хотел бы получить:

шутил ли Бах
или он действительно считал,
что дело

ТОЛЬКО В ПРИЛЕЖАНИИ?

Другими словами,
осознавал ли Бах степень своего
величия,
исключительности,
уникальности?

А как вы думаете?

ВСТРЕЧА ВОСЬМАЯ

Лекарство от головной боли

Кто-то однажды мудро сказал:

«Сердиться – это мстить себе за недостатки других».

Как точно сказано!

Однажды Александр Сергеевич Пушкин написал звуковое средство для снятия головной боли.

Вы никогда не задумывались, почему бабу из «Сказки о царе Салтане» зовут Бабарихой?

А вы произнесите вслух.

Только не так, как это написано, а так, как мы читаем:

**АТКА ЧИХА СПАВА РИХАЙ
ССВАТТИ БАБАЙ БАБА РИХАЙ.**

Узнали?

Ну конечно, это:

А ткачиха с поварихой,
С сватьей бабой Бабарихой,
Извести её хотят,
Перенять гонца велят...

Представляете себе?

Ведь все три персонажа – ужасные. Чуть не погубили князя Гвидона.

Почему же Пушкин подаёт их деяния как весёлую детскую считалочку?

Да потому что у него – замечательная задача:

написать поэтическую сказку с абсолютно бессильным злом!

Зло бессильно перед величием Слова.

К тому же у меня есть к вам предложение:

если вас кто-то расстроил или обидел, то подойдите к зеркалу, надуйте губы и, как маленький обиженный ребёнок, произнесите:

БА-БА-БА-БА.

Головная боль или обида пройдёт.

Во-первых, потому что наши губные мышцы связаны с мышцами головы и

БА-Ба-Ба-Ба снимает напряжение.

Во-вторых, потому что один из законов для снятия обиды, переживаний, расстройств – это сыграть роль обиженного, расстроенного, переживающего.

Вот вас обидели – подойдите к зеркалу и дайте себе задание –

СЫГРАТЬ РОЛЬ ОБИЖЕННОГО, РАССТРОЕННОГО, ПЕРЕЖИВАЮЩЕГО.

И скажите себе:

вот так я выгляжу, когда я обижен.

Ведь обида всё равно пройдёт, и поэтому важно поберечь нервные клетки для более серьёзных обид, чем данная.

А то **так** израсходуетесь, что,

когда придёт большая радость, нечем будет воспринимать, ибо все эмоции израсходованы на мелкие обиды.

И здесь вы уже приближаетесь к одному из видов искусства – **ТЕАТРУ.**

А если вы, сердясь на кого-то, хотите поругаться, то скажите себе:

Вот сейчас я собираюсь ругаться.

Сумею ли я сыграть ЭТУ РОЛЬ – ругающегося?

Если нет, потому что я слишком добр, то лучше этого не делать.

Оказывается, искусство – это ещё и взгляд со стороны.
Из Космоса, из себя, с позиции другого.

Поэтому искусство обладает огромной преобразующей силой.

Если бы мы могли заполнить свою жизнь и жизнь других искусством, насколько человечнее стала бы наша жизнь, скольких ужасных смертей, трагедий, насилия нам удалось бы избежать!

Можно ли ходить из угла в угол, не зная, как расправиться с тоской и пустотой, пока вы не открыли Пушкина и не прочитали:

**Уж небо осенью дышало,
Уж реже солнышко блистало,
Короче становился день.**

Думаю, вы в недоумении пожали плечами: какое же это средство от тоски!

Хрестоматийные стихи Пушкина!

Да?
Хрестоматийные?

А вы когда-нибудь задумывались над тем, что в первой строке этого стиха – девять слогов, во второй – тоже девять, а в третьей – восемь.

Почему?

Да потому, что ДЕНЬ СТАЛ КОРОЧЕ!!!

А если вы и этому не улыбнулись, то у вас среди прочего должна быть запись симфонии Йозефа Гайдна «Сюрприз».
(Модуляция 15.)

Гайдн – один из самых остроумных композиторов в истории музыки.

Если вы послушаете вторую часть симфонии «Сюрприз» и у вас не улучшится настроение, то дело серьёзно.

Тогда уж точно нужно идти к врачу.

Но перед этим всё-таки попробуйте.

Во всех книжках написано, что эту часть Гайдн написал для того, чтобы подшутить над жителями Лондона,

которые ухитрялись засыпать в своих удобных креслах, когда звучали медленные части симфоний.

А некоторые даже похрапывали.

Гайдн начинает эту часть с очень-очень тихого изложения очень-очень простой мелодии.

Всё словно сделано для того, чтобы слушатель уснул.

Но именно в тот момент, когда он, слушатель, только начал просмотр первого из сладчайших снов, навеянных бесхитростной, словно убаюкивающей, музыкой,

в оркестре происходит громовой удар.

И весь ужас в том, что удар только один.

И когда слушатель, проснувшись, подсказывает, то причина пробуждения ему неясна.

Ибо оркестр вновь звучит так тихо, как только возможно.

Слушателю становится ясно, что причина его внезапного пробуждения – в неполадках нервной системы.

И спасение – немедленно уснуть вновь.

Но лучше бы он этого не делал.

Ибо второе пробуждение – куда хуже.

Звучат три громовых удара.

Вот так сюрприз!!!

Эта история более или менее подробно описана в разных книгах. Но описание сие – не полная правда о том, почему симфония называется «Сюрприз».

В ней сюрпризы рассыпаны на протяжении всей части.

Их такое количество в течение пяти минут, что стоило бы написать ЦЕЛЮЮ КНИГУ под названием

«Сюрпризы симфонии «Сюрприз».

Честно говоря, я сам с удовольствием написал бы такую книгу.

Но я дарю эту идею тому, у кого приличное чувство юмора, к тому же **музыкального юмора.**

Единственное условие: для выявления всех сюрпризов музыку нужно прослушать множество раз.

А ещё лучше – выучить наизусть.

Тогда вы насладитесь **такими сюрпризами!**

– Стоп! – скажете вы. – **Если выучить эту часть наизусть, то какие могут быть сюрпризы?**

Просто те, кто рассуждают подобным образом, ещё не знают особенностей великой музыки.

Чем больше слушаешь, тем больше сюрпризов.

Я сам, зная эту Симфонию много лет, только недавно обнаружил в ней ещё несколько сюрпризов.

Предлагаю вам послушать первую часть симфонии.

И учтите, что под сюрпризами Гайдн имеет в виду не только сюрпризы громкости, но и массу других.

Ужасно хочется рассказать о них!

Но я буду с нетерпением ждать вашего творчества.

Прослушайте музыку столько раз, сколько вам будет достаточно,

чтобы описать все неожиданности, которые происходят с этой очень простой мелодией.

Возьмите чистый лист бумаги.

ВСТРЕЧА ДЕВЯТАЯ

«О, братья! Довольно печали!»

Это произошло в Белорусской сельхозакадемии в Горках.

На протяжении многих лет я проводил там концерты для студентов.

В них принимали участие симфонический и камерный оркестры, крупнейшие музыканты, хоры.

Зал Академии стал, по сути, настоящим филармоническим залом.

Мы давали по два концерта в день несколько дней подряд.

И всегда огромный зал был забит до предела.

Во всех наших концертах была традиция — мы не только слушали музыку, я не только рассказывал о ней,

но во время любого концерта любой из слушателей мог задать вопрос, отправив на сцену записку. Или высказать свою точку зрения о музыке, о жизни.

В конце концертов наше общение могло продолжаться сколько угодно времени, ибо музыка активизирует мыслительные процессы и позволяет общаться невероятно интересно и глубоко.

Однажды я получил на сцену записку, содержание которой удивило меня до глубины души.

Вот что там было написано:

«Огромное спасибо за концерты. Я начинаю чувствовать, понимать и любить классическую музыку. Даже удивительно, что ещё год назад этой музыки для меня не существовало. Кроме одного произведения – Девятой симфонии Бетховена. Я люблю эту симфонию уже несколько лет. И я очень прошу вас исполнить её в вашем концерте по заявкам.

С уважением, студент пятого курса Академии».

Надо ли удивляться, что, прочитав записку, я немедленно попросил её автора после окончания концерта появиться у меня в артистической.

Шутка ли!

Не любил классическую музыку, КРОМЕ ДЕВЯТОЙ СИМФОНИИ БЕТХОВЕНА!

А как тогда быть с Пятой, Третьей, Шестой, Седьмой?

Когда автор записки зашёл ко мне после концерта, я задал ему единственный вопрос:

при каких **особенных** обстоятельствах он впервые услышал Девятую симфонию.

– А почему вы думаете, что были какие-то **особенные обстоятельства**?

– Я уверен!

– Да, точно, были. Только откуда вы это можете знать?

– Чтобы ответить на ваш вопрос, мне придётся очень много говорить. Но если хотите, то расскажите, как это произошло.

И вот что рассказал мой собеседник.

Ещё в седьмом классе школы он полюбил одноклассницу.

И было это взаимно.

Все школьные годы они провели вместе.

Сначала их дразнили, потом повзрослели и перестали дразнить.

Даже начали завидовать.

Окончили школу – она сказала, что хочет поступать в Академию.

Ему не очень хотелось. Но не расставаться же! Поступили оба!

И по-прежнему всегда вместе.

На втором курсе в начале весенней сессии Любимая вдруг сообщила, что им нужно расстаться на короткий срок – на период сессии.

Он был очень удивлён, но раз Любимая хочет...

Даже интересно, как это получится – расстаться после семи неразлучных лет.

У него никак не получалось.

Каждый день, встречая Любимую, он вопросительно смотрел на неё:

когда, мол, закончится этот странный эксперимент?

Сессия подошла к концу – остался последний экзамен.

И он не выдержал, подошёл к ней и прямо спросил о причине разлуки.

Любимая ответила, что сегодня вечером они наконец встретятся.

И что она должна ему сказать что-то очень важное.

Он с трудом дождался вечера.

А вечером, не глядя на него, она тихо-тихо прошептала, что она полюбила другого. Что она поняла для себя одну вещь.

Оказывается, то, что было между ними, – не любовь, а идущая с детства привязанность.

И только теперь, встретившись с другим, она узнала, что такое любовь.

Потому что тот человек совсем не такой добрый, как он, и очень эгоистичный, и не такой внимательный.

И ещё.

Она хорошо понимает, что со своим старым надёжным и заботливым другом ей было бы в тысячу раз лучше.

Но она ничего не может с собой поделать.

Потому что любит того, другого.

И вообще, она теперь совсем сумасшедшая.

И пусть он её простит.

Он – хороший, замечательный.

Он достоин того, чтобы его полюбила самая замечательная женщина, а не такая ненормальная, как она...

...Он остался один...

...Вначале сидел как парализованный.

...Куда идти, с кем говорить, о чём?

...Отправился куда-то в лес. ...Бродил, бродил, чуть не заблудился.

...Затем вернулся в общежитие.

Все учат, зубрят – дело идёт к последнему экзамену.

...Зашёл в комнату, где телевизор.

(Тогда в общежитиях была единственная на весь дом комната с телевизором и называлась она «красный уголок».)

Это потому, что в этой комнате висели многочисленные портреты Ленина, Брежнева, красные знамёна, агитация за советскую власть в плакатах.)

В «красном уголке» — никого.
Все готовятся к экзаменам.

...Он включил телевизор.
...Просто чтобы что-то говорило, светилось, двигалось.

А там — открытие сезона, трансляция из Концертного зала филармонии. Вначале ведущая начала рассказывать о Бетховене.
О его Девятой симфонии.

Ему хорошо запомнилось то,
что Бетховен писал эту музыку, будучи совсем глухим.

А затем музыка зазвучала.

И случилось что-то неожиданное.

Он слушал музыку, как никогда в жизни.

Музыка потрясла его.

Каждый звук проникал в Душу, волновал, удивлял, радовал.
А затем началась четвёртая часть, и вскоре в музыке, до сих пор звучавшей без единого слова,
появился могучий человеческий голос, который запел:

**О, братья! Довольно печали!
Давайте гимны петь
Безбрежному веселью
И вечной радости.**

А затем — другие голоса.
А затем — огромный хор:

**Радость, пламя неземное,
Райский дух, слетевший к нам,
Опьяненные тобою,
Мы вошли в твой светлый храм.
Ты сближаешь без усилия
Всех разрозненных враждой,
Там, где ты раскинешь крылья,
Люди — братья меж собой.**

Он по-прежнему помнит то невероятной силы впечатление, то состояние, которое он испытал.

Бетховен, глухой и одинокий, нашёл в себе силы для такой радости.

На следующий день наш молодой человек проснулся с двумя ощущениями.

Первое – пустота,

а второе – потребность немедленно заполнить образовавшуюся пустоту той энергией, которую он ощутил вчера, слушая Девятую.

Но где и как её теперь услышать?

Ведь то были не нынешние времена, где к нашим услугам Интернет, лазерные диски.

Это были советские семидесятые годы.

Наш молодой человек немедленно написал письмо на радио в передачу «Концерт по заявкам»

с просьбой как можно быстрее исполнить Девятую симфонию Бетховена.

В течение целого месяца он слушал все концерты по заявкам.

Но никакой Девятой так и не исполнили.

Тогда он написал ещё одно письмо на радио, теперь уже угрожающее,

где сообщил, что вопрос идёт о жизни и смерти.

Они испугались и ответили ему, мол, молодой человек, не умирайте, а купите себе пластинку с записью симфонии,

ведь в концерте по заявкам исполняются только произведения протяжённостью в две-три минуты.

В конце-концов он купил пластинку с записью симфонии и каждый раз, как только получал доступ к проигрывателю, слушал эту музыку.

Через некоторое время слушал уже не один.

Они познакомились на наших концертах.

Она – первокурсница и он – выпускник.

На этом и закончился его рассказ.

...Прошли годы.

Через десять лет я принимал участие в фестивале «Мастера искусств – труженикам села».

Приезжаю в деревню, а там – полный клуб!

Даже на полу сидят. Такого я ещё в деревне не видал. Чтобы столько народу собралось слушать скрипку и фортепиано!

Оказывается, председатель этого колхоза и его жена – главный специалист – безумные меломаны.

В деревне все знают, что по вечерам он и его жена, уложив детей спать, слушают какие-то симфонии да сонаты.

А когда председатель и его жена узнали, что я приезжаю в их деревню со своей скрипкой и рассказами —

сами обошли все дома и сказали всем сельчанам, что концерт этот ни за что пропустить нельзя.

Вот почему собрался полный зал.

После концерта они пригласили меня к себе в гости.

Всё как обычно: деревенский дом, старые фотографии, часы с маятником, только вдоль целой стены полки, где всё уставлено коробками с сотнями пластинок.

В разгар пира мой герой поднялся, подошёл к полкам, из самого центра собрания достал пластинку с Девятой симфонией Бетховена и показал мне.

Мы с ним переплянули и понимающе улыбнулись друг другу.

.....
Вот и вся история.

Но вы, дорогие читатели, наверное, тоже не успокоитесь, пока я не раскрою секрета,

почему, прочитав записку, я сразу понял, что любовь моего собеседника к Девятой симфонии Бетховена не случайна, а вызвана какими-то особенными обстоятельствами.

Да ведь именно на этом построены все принципы моих выступлений, бесед, концертов, книг!

Восприятие классической музыки связано прежде всего с особым состоянием Души, с её открытостью навстречу музыкальному Космосу.

В отличие от всех видов популярной музыки, классическая музыка не может звучать просто как заполнение свободного времени.

Потому что восприятие такой музыки — это огромная душевная работа. Воспринятая классика даёт наслаждение такого масштаба, какое незнакомо ни одному потребителю любой другой музыки.

Музыка Бетховена настигла нашего молодого человека именно в тот момент его жизни, когда его

Душа была как открытая рана.

В такой момент

можно покончить жизнь самоубийством,

а можно написать самые великие в мире стихи или музыку,

можно совершить открытие всепланетного масштаба.

Ибо проснувшись в своих страданиях Душа сотрудничает с Вечностью.

С трагедиями Шекспира,
с симфониями Бетховена и фугами Баха,
с картинами Рембрандта и поэзией Данте.

Именно поэтому моя задача в любом выступлении и в книгах –

**обострить все органы чувств моих слушателей
и все их способности к восприятию,
вывести их из состояния повседневности,
открыть специальные клапаны высокого общения.**

– Ну вот, – скажете вы, – значит, для того чтобы воспринимать классическую музыку, нужно, чтобы любимая бросила или ещё какая-нибудь беда случилась.

Уж лучше тогда любая попса, чем страдать и мучиться.

Нет-нет, совсем необязательно, чтобы любимая бросила.

Просто случай, который я вам рассказал, – совпадение, приоткрывающее завесу над тайнами восприятия великого искусства.

И то, что Душа должна быть очень чуткой, это правда.

И то, что в душе всё должно быть обострено, – это тоже правда. Да и жизнь, увы, не угощает ежедневно радостями...

Сколько Зла приходится встречать нашей Душе!

Только реакция у разных людей может быть разной.

Один скажет: «С волками жить – по волчьему выть», – и начнёт подвывать волчьему стаду.

У другого же существование волчьего стада вызывает протест

**и даёт реальное основание для ухода от стадности в мир
богатейших личностей,
в мир индивидуума,
где познаётся радость полёта, творчества и свободы.**

И наконец, предвижу следующее соображение:

если общение с великим искусством – работа, то зачем человеку, работающему в другой сфере, вновь идти на работу?

Не пора ли отдохнуть?

Ответом может быть только то, что

отдыхом для человека духовно богатого может быть прежде всего смена рода деятельности. Это ещё Рахметов сказал.

Существует понятие полной релаксации.

И здесь я ничего не имею против.

Но деятельность Души, познающей свои космические корни через классическую музыку, никак не сравнима со всеми видами работ.

**И тем не менее общение с искусством – это работа.
Только прежде всего работа Души,
которая «обязана трудиться».**

Но это общение – также и отдых ото всех земных и материальных структур.

Сегодня я предлагаю вам понять, что случилось с героем этой главы.

Почему он воспринял музыку Бетховена, не имея никакой предварительной подготовки?

.....

Итак, представьте себе: поздний вечер, одиночество, потрясение от потери любимой...

То, с чего начинается Финал Девятой симфонии Бетховена, другой великий композитор Рихард Вагнер назвал «фанфары ужаса».

Это – первая в книге ссылка не на моё собственное восприятие.

Но ничего точнее и лучше я придумать бы не смог.

«Фанфары ужаса», а затем – фрагмент начала первой части.

Это как бы напоминание о начале великой борьбы человека против судьбы.

Всё это прерывается вступлением виолончелей – инструментов, которые невероятно глубоко передают дух и интонацию человеческой речи.

Эти виолончели словно пытаются в чём-то убедить слушателя.

И вновь – фанфары ужаса.

За ними – крохотный фрагмент из второй части симфонии.

Всего несколько звуков, пытающихся увести слушателя в мир философского одиночества. Или покоя среди природы.

И опять виолончели.

Как будто Человечество пытается сказать что-то необычайно важное.

Звучит фрагмент третьей части.

Эта часть называется Скерцо,
что по-итальянски означает «Шутка».

Но именно в этой симфонии Бетховен впервые переосмыслил скерцо как шутку и дал первый образец того,

что впоследствии назовут инферальным скерцо.

То есть адской шуткой (от итальянского *inferno* – «ад»)).
В финале звучат только несколько звуков,
как бы напоминание о странном движении.

И вновь – протест виолончелей.

Теперь становится понятным, почему после каждого фрагмента предыдущих частей появлялись виолончели.

Они протестовали против воспоминаний о печали и страданиях.

А что взамен?

И вот, словно из тьмы, появляется тема радости.

Она звучит еле слышно, лишь постепенно набирая размах и всеобщность.

Этот путь из мрака к ослепительному свету относится к высшим достижениям музыкальной мысли на Земле.

Тема радости играется разными группами инструментов, становясь всё светлее и ближе.

И наконец, когда оркестр уже набрал всю мощь радости, вновь появляются фанфары ужаса.

Но могучий человеческий голос прерывает их:

О, братья! Довольно печали!

Давайте гимны петь

Безбрежному веселью

И вечной радости!

Дальше я не буду описывать всего, что произойдёт в музыке, ибо слова отступают перед этим грандиознейшим развитием идеи вселенской радости.

Единственное, о чём я должен сказать, – это то, что немецкий поэт Фридрих Шиллер, написавший Оду к Радости, имел в виду другое слово.

Но по цензурным соображениям он был вынужден заменить это слово словом Радость.

Бетховен это знал.

И он тоже имел в виду другое слово.

Но ничего страшного для слушателей музыки Бетховена и читателей Оды Шиллера нет.

Ибо РАДОСТЬ – это то, что нам даётся в результате познания чувства, обозначенного этим словом.

**И это – важнейшее понятие Демократии,
ибо без этого основополагающего понятия
жизнь любого государства мертва.**

Попробуйте сами догадаться,
какое слово было цензурно невозможно
во времена Шиллера,
во времена Бетховена,
произнесите его,
а затем переверните страницу.
Там оно написано крупными буквами.

Назвали?

ПЕРЕВОРАЧИВАЙТЕ!

С-В-О-Б-О-Д-А!!!

И на чистом листе бумаги попробуйте определить, что такое по вашему мнению – свобода.

Только учтите, что это слово – одно из самых сложных философских понятий в истории Человечества.

И не один философ уже заблудился, пытаясь дать определение этому понятию.

А вдруг вы сможете его сформулировать?

ИТАК, ЧТО ТАКОЕ СВОБОДА?

Постлюдия.

Гегель сказал: «Свобода – это осознанная необходимость».

Согласны?

Свобода – это безграничность или ограничение.

На тему свободы рассуждали величайшие философы от Сократа до Владимира Соловьёва.

И до сих пор определение свободы невозможно дать без того, чтобы кто-нибудь умело не опроверг, не оставив и камня на камне от такой, казалось бы, красивой идеи.

В фильме Марка Захарова «Убить дракона», поставленному по замечательной пьесе Евгения Шварца «Дракон», есть один очень грустный эпизод.

Когда рыцарь Ланцелот, убив Дракона, возвращается в город и говорит его жителям:

«Люди, вы свободны. Я убил Дракона»,
то все немедленно падают перед рыцарем на колени.

Потому что раз он убил дракона, значит, он теперь новый Дракон.

Потому что он – ещё сильнее.

«Вы меня неправильно поняли, – повторяет рыцарь, – Вы – С-В-О-Б-О-Д-Н-Ы!!!»

И тогда люди бросаются бить витрины магазинов.

И хватают товары.

Потому что они свободны.

Печально?

Итак, что вы думаете о свободе?

ВСТРЕЧА ДЕСЯТАЯ

О Добре и Зле

Собрались как-то любители музыки и стали спорить, у кого из композиторов была самая тяжёлая жизнь.

– У **Бетховена**, – сказал кто-то, – шутка ли, глухой композитор?

– Нет-нет, у **Моцарта** – ведь он прожил на свете всего 36 лет. Очень мало.

– Если исходить из продолжительности жизни, то у **Шуберта** (модуляция 16). Он прожил ещё меньше – 31 год.

– Нет, самая тяжёлая жизнь была у **Мусоргского** – его никто не понимал, даже ближайšie друзья.

– Но уж если говорить о непонимании, то, наверное, самое страшное случилось в жизни у француза

Жоржа Бизе (модуляция 17).

Он написал оперу «Кармен», которая сегодня – самая любимая и самая исполняемая опера на Земле.

Премьера же оперы в 1875 году в Париже потерпела страшный провал, композитора так затравили, что он умер через три месяца после премьеры.

И было ему всего-навсего 37 лет – всего на год больше, чем Моцарту.

– Но всё-таки, видимо, самая страшная жизнь была у **Петра Ильича Чайковского**.

Он даже жизнь самоубийством покончить пытался. От хорошей жизни такое не делают.

Да к тому же известно, что у Чайковского была такая ранимая нервная система, что он, как ребёнок, плакал.

Представляете себе?

Такой взрослый, солидный, а готов заплакать из-за любого пустяка!

– Кстати, о самоубийстве:

Роберт Шуман (модуляция 18)

даже в воды Рейна бросился – хотел утонуть. Его успели вытащить, но после этого он прожил недолго.

– Нет-нет! Самым несчастным был, видимо,

Фредерик Шопен.

Он ведь заболел туберкулёзом в совсем юном возрасте. И в какой-то страшной форме.

Его друзья и поклонники опасались, что Шопен может умереть в любой момент.

Но он всё-таки дожил до 39 лет. А ведь это так мало...

.....

...– Вот это разговор, – скажете вы, – да что это за разнестная жизнь была у великих композиторов?!

Попытки самоубийства, ранняя смерть, болезни!!!

Ну, конечно же, были и другие судьбы.

Существовали на Земле композиторы, которые жили долго и счастливо.

Гендель и Телеман, Глюк и Стравинский, Гайдн и Верди, Россини и Сибелиус.

Но вы же помните тему, которая обсуждалась любителями музыки:

у кого из композиторов была самая тяжёлая жизнь.

Так у кого же всё-таки?

Имени этого композитора не прозвучало в споре.

А между тем, то, что пришлось пережить, пожалуй, самому выдающемуся композитору XX века Дмитрию Шостаковичу, трудно даже описать.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович

не пытался покончить жизнь самоубийством,

не болел никакими страшными болезнями в юности,

не оглох,

не испытал трагедий в личной жизни (по крайней мере, не больше, чем многие другие),

он не...

не...

и ещё много НЕ, которые миновали композитора.

И тем не менее, осмелюсь утверждать, что по расходам нервной энергии, по тому непрерывному чувству страха, которое Шостакович испытывал на протяжении большей части своей жизни, его не сравнить ни с кем другим.

Вся жизнь композитора напоминает фильм ужасов, главного героя которого в любой момент ждёт смерть.

Утверждают, что было время, когда, опасаясь ареста, Шостакович не спал в своей квартире и в своей кровати, а, дождавшись, когда его родные засыпали, выходил с чемоданчиком на лестничную клетку, садился на табуретку около лифта и ждал.

Каждое ночное движение лифта воспринималось им как приход смерти.

Но почему же он не спал в своей кровати?

Да просто не хотел, чтобы те, кто придут арестовывать его, чтобы вести на смерть, разбудили его родных.

Они приедут за ним на лифте, а он уже готов к смерти!?

Шостакович ждал ареста многие годы.

Что же за преступление совершил композитор, что его обязательно должны были посадить в тюрьму, а затем расстрелять?

Он совершил такое же преступление, как и миллионы людей, которых уничтожили в те далёкие странные годы.

То есть не совершил никакого преступления.

Но это – с точки зрения правосудия.

А вот с позиции того странного времени – преступление его заключалось в том, что он был великий, глубоко мыслящий композитор,

один из величайших творцов в истории мировой музыки.

Осмелюсь сказать, что по глубине мышления, по силе и выразительности музыки Шостакович, пожалуй, один из немногих, кто приближается к самому Иоганну Себастьяну Баху.

Но ни Баху, ни Моцарту и никому другому ни в какие времена не угрожала смерть от власти, от правителей страны, в которой они жили.

Из великих композиторов в человеческой истории такая угроза висела ТОЛЬКО над Шостаковичем.

С каждым годом у него оставалось всё меньше друзей:

их поглотила страшная система уничтожения, машина смерти, которая существовала тогда в нашей с вами стране.

Любос название и точка на карте «Архипелаг Гулаг» — это лагерь уничтожения людей.

Каждый день, звоня оставшимся в живых, он опасался, что ему не ответят.

Ибо пришёл их черёд погибать.

Но как такое могло произойти?

Почему страна в мирное время уничтожала **своих собственных** композиторов, художников, поэтов, писателей, да и вообще миллионы мирных, замечательных и ни в чём не повинных людей?

Для того чтобы получить ответ на этот вопрос, вам необходимо прочитать совсем другие книжки.

И сделать это нужно обязательно, потому что

если люди

забудут, почему так произошло, то это может повториться опять.

В этой же книге нам придётся только учитывать, что это было так.

Но какую же музыку мог написать композитор, который столкнулся со столь невиданным, нечеловеческим злом?

В прошлой встрече-главе мы говорили и слушали музыку, рождённую невероятной верой в человека, верой в братство людей, верой в радость.

Глухой, одинокий и больной композитор нашёл в себе силы обратиться к человечеству с призывом отбросить печали и познать Радость (Свободу).

Давайте сейчас вспомним, как происходит становление Радости в музыке бетховенской Девятой симфонии.

Я неслучайно прошу вас послушать музыку Бетховена на двух встречах подряд.

Эта музыка обладает таким зарядом энергии, что способна говорить от имени всей нашей Планеты!

Она — знамя цивилизации, неожиданно расцветшей на нашей маленькой планете на дальней окраине Млечного пути.

Но цель прослушивания сегодня — это не только чтобы повторить пройденное.

Просто нам, как настоящим экспертам, предстоит сравнить два фрагмента из двух музыкальных произведений, которые отделены друг от друга расстоянием почти в 130 лет.

Сравнить музыку совершенного Добра и абсолютного Зла.

Случилось так, что XX век отказался от призывов всех композиторов, философов, поэтов и художников всех предыдущих культурных эпох.

Такого количество зла, которое проявилось в XX веке, человечество ещё никогда не знало!

Итак, слушайте фрагмент из Девятой симфонии Бетховена.

А теперь прослушайте 3-ю часть из 8-й симфонии Дмитрия Шостаковича.

Признаюсь, я очень сомневался в том, нужно ли предлагать вам принять в себя эту часть из Восьмой симфонии Дмитрия Шостаковича.

А потом решился, но при условии, что мы сделаем это на контрасте между музыкой Бетховена и Шостаковича.

Но зачем же нужна музыка, воссоздающая такое зло?

Оказывается, психологи давно заметили, что в человеческой психике есть одна интересная особенность:

умение вырабатывать сопротивление Злу во имя Добра.

Оказывается, для того чтобы понять красоту и необходимость Добра,

важно узнать, как выглядит Зло. (В данном случае – как оно звучит.)

Оказывается, потрясённый гигантской Энергией Зла, человек создаёт Энергию противостояния.

И перед тем, как вы начнёте слушать, я расскажу вам одну странную и важную вещь.

В основе безостановочного движения, которым начнётся музыка, лежат интонации музыки Барокко (модуляция 19), можно даже сказать – интонации музыки самого Баха, а также Антонио Вивальди, Арканджелло Корелли.

Зачем же Шостакович строит свою музыку зла на интонациях гармоничнейшей музыки Барокко?

Это – столь серьёзный вопрос, что я попрошу вас самих попытаться на него ответить.

И не бойтесь предполагать, ибо может случиться,

что кто-то из вас даст настолько глубокий ответ, который будет глубже и серьёзнее, чем любые предположения, существовавшие до сих пор.

ВСТРЕЧА ОДИННАДЦАТАЯ

Вечная мечта о Совершенстве

На прошлой встрече я задал вам и себе вопрос о том, почему Шостакович в основе интонаций музыки Зла использует интонации музыки Барокко.

(Не забудьте прочитать о Барокко в модуляции 19!)

И я рассчитываю со временем получить очень интересные ответы.

Но есть и ещё один вопрос.

Почему Шостакович вообще так много внимания уделяет Злу?

Почему в его музыке, как ни у кого больше в истории искусства,

Зло в главной роли?

Сколько бы книг на эту тему вы ни прочитали, в них будет написано одно и то же.

Шостакович жил в такую эпоху, когда две тоталитарных системы — коммунизм и фашизм — пытались поработить весь мир.

И та и другая системы создали чудовищную систему лагерей, где смерть была поставлена на поток. Ни одному человеку не было гарантировано право на жизнь.

И Шостакович, как великий художник, не мог не откликнуться, не показать это Зло во всей его неприглядной силе.

Таков будет главный вывод большинства книг.

Со всеми этими утверждениями я согласен и...

НЕ согласен.

Согласен с тем, что условия жизни не могли не повлиять на творчество Гения.

Но совершенно **не согласен с теми, кто абсолютизирует это Зло, кто политизирует Зло, придаёт ему решающее значение в творчестве Шостаковича.**

Ведь если бы это было так, то его музыка потеряла бы свою актуальность, как только система коммунизма и фашизма канула в лету.

Но всё чудо подлинного искусства состоит в том, что оно выше любой политической ситуации, даже выше личных проблем Гения, его создающего.

Просто Шостаковичу «повезло» в том смысле, что его эпоха оказалась эпохой торжествующего Зла.

Это Зло и стало основой для его творчества.

Но мы можем смело сказать, что **борьба со злом – всегда нова всякого искусства.**

Борьба за Гармонию, борьба за Красоту против Хаоса, против Уродства.

Импрессионист Дебюсси тоже борется.

Но его музыка своей тонкостью, чуткостью борется за право человека на созерцание, на глубоко личностный подход к миру.

Его музыка невольно восстаёт против Зла крикливости, против уничтожения человека толпой, против грубости и насилия.

Скрябин борется за спасение человечества.

Для него Зло – бездеятельность, вялость, самодовольство, отсутствие в Человеке творческой Воли.

Зло для Баха существует на Библейском уровне. Зло для Баха – это Хаос, разрушение. Его музыка – это всегда Космическое строительство.

Строительство Человеческого Духа.

Зло для Шопена – это всё, что не поэтично, не одухотворено.

Зло для Бетховена – это Судьба, Рок, пытающийся поставить Человека на колени, подчинить его своей Власти, лишить его сил к сопротивлению.

Зло для Моцарта – это Смерть. Её можно победить только абсолютной Гармонией и Любовью.

Зло на Земле существовало всегда,

но для Гения наличие Зла – это огромная мобилизующая сила.

И цель Гения – противостоять Злу, доказать его, Зла, бессилие во времени.

Невозможность его, Зла торжества.

И его победы над Гармонией Добра.

Как же противостоит Злу Дмитрий Шостакович?

Во-первых, и мы уже говорили об этом, он показывает это Зло во всей его неприглядной Силе и Мерзости.

Таким образом он мобилизует в сильном и творческом человеке силы для борьбы.

Во-вторых, он противопоставляет злу, как страшной и тупой силе,

энергию одной человеческой личности. Сражающейся личности.

Личности Человечной, стойкой и, при всей своей незащищённости, мужественной.

В третьих, мало у кого можно встретить наряду с музыкой беспощадного зла столько прекрасных мелодий.

Романтических, благородных, гордых.

Этот композитор XX века как никто другой способен уйти в другие века, времена, состояния.

В его музыке есть мелодии
такого романтизма,
такой любви,
такой красоты и силы чувств,
но одновременно и хрупкости,
и нестигаемого человеческого достоинства.

В его музыке – отзвуки

Барокко (модуляция 19),

Романтизма (модуляция 20).

Можно услышать даже конкретные интонации из Бетховена, элементы музыки которого Шостакович часто использует в тех случаях, когда ему особенно необходима помощь в борьбе со Злом.

Сегодня нам предстоит услышать два музыкальных произведения, которые находятся в предельном контрасте с музыкой, которую вы слушали на прошлой встрече.

Одна из них – вторая часть Второго концерта Шостаковича для фортепиано с оркестром.

Я знаю, что буду банален, когда скажу, что в моём восприятии это – самая сильная музыка первой любви, первых робких чувств.

Слушайте!

Я не знаю в мире композитора, который, как Шостакович, мог бы

**ТАК переходить от описания САМОГО СТРАШНОГО ЗЛА к самому нежному и Человечному ДОБРУ,
от демонстрации зловещей всеуничтожающей ненависти к чистейшей всечеловечности и любви.**

И ещё одно произведение – Романс из музыки к кинофильму по роману Э. Войнич «Овод».

Слушайте!

А теперь я хотел бы задать вам вопрос для обдумывания и письменного ответа:

– Какая музыка оказала на вас большее впечатление – часть из Восьмой симфонии из прошлой встречи или то, что мы слушали сегодня?

Что вам ближе?

Что для вас важнее?

И почему?

ВСТРЕЧА ДВЕНАДЦАТАЯ

Задача и сверхзадача

У меня к вам один вопрос:

– Знаете ли вы сказку Пушкина, которая называется «Сказка о попе и работнике его Балде»?

– Странный вопрос, – скажет большинство читателей. – Кто же не читал этой сказки?

– Тогда о чём она? –

ещё один странный вопрос.

Содержание этой сказки знает даже тот, кто её не читал.

Сказка о том, как поп нанял Балду в работники с очень необычным условием оплаты за труд – три щелбана, которые Балда отвесит попу по окончании срока работы.

А для того чтобы не рассчитываться, когда срок расплаты стал приближаться, попытался расправиться с Балдой при помощи чертей.

Но Балда перехитрил даже чертей. И пришлось попу подставлять лоб.

Всё правильно, вы знаете содержание сказки.

Но у меня есть второй вопрос – ещё более странный.

Зачем Пушкин написал эту сказку?

Какова её СВЕРХЗАДАЧА?

(Сверхзадача – это понятие ввёл гениальный режиссёр Станиславский в работе с актёрами).

Если задача актёра – сыграть роль,

то сверхзадача – раскрыть глубинные аспекты роли.



У такого гениального поэта, как А.С. Пушкин, не может не быть сверхзадачи.

Особенно, если знать о том, что почти в каждом стихе, поэме, сказке Пушкина существует множество измерений.

И учесть, что одно из высочайших качеств его поэзии – невиданная музыкальность.

Приведу один пример.

А.С. Пушкин. «Соловей и кукушка»:

В лесах, во мраке ночи праздной,
Весны певец разнообразный
Урчит, и свищет, и гремит;
Но бестолковая кукушка,
Самолюбивая болтушка,
Одно куку своё твердит,
И эхо вслед за нею то же.
Накуковали нам тоску!
Хоть убежать. Избавь нас, боже,
От элегических куку!

О чём это стихотворение?

Уровень первый (тот, на котором большинство читателей останавливаются).

Поэт сравнивает прекрасное пение соловья с примитивным однообразием кукушки.

И всё?

Стоило ли ради этого писать стих?

Да ещё Пушкину!

Да, конечно же, есть и

Уровень второй.

Его нам подсказывает одно слово в стихе.

Слово «элегические».

Введением этого слова в ткань «лесного» стиха поэт мгновенно «выбрасывает» стих из лесу.

Ведь элегия – это вид лирического стихотворения!

Чаще всего печального, ностальгического, т.е. страдающего от чего-то из прошлого, когда-то счастливого.

Сам Пушкин писал элегии.

Среди них «Брожу ли я вдоль улиц шумных»

(это стихотворение смотрите в модуляции 25, оно – в числе лучших пушкинских стихов).

Но что же это за «элегические куку», от которых «избавь нас боже»?

Я заметил, что Пушкин особенно трепетно относился к жанру элегии и давал это название своим самым глубоким стихам.

И когда какой-нибудь неталантливый поэт в очередной раз издавал сборники своих стихов,

называя некоторые из них элегиями, то Пушкин, видимо, выходил из себя.

Вот он и решил сравнить бездарность элегий многочисленных посредственных поэтов с «элегическими куку» обыкновенной лесной кукушки.

Итак, речь у нас идёт о наличии в стихотворении двух измерений – лесных и литературных.

И всё же, зная об этих измерениях, мы опять можем сказать о недостаточной глубине пушкинского стиха.

Подумаешь!

Покритиковал плохих поэтов и не самых лучших певчих птиц – кукушек!

И всё же, Пушкин не был бы Пушкиным, если бы не существовало ещё одного измерения (или, как мы условились называть, уровня.)

Уровень третий – музыкальный.

(И безусловно, главный).

Я сейчас попробую показать вам, как Пушкин мыслит звуками. Читаем сначала:

В лесах, во мр-р-р-раке ночи пр-р-р-аздной,
Весны певец р-р-р-азнообр-р-р-азный
Ур-р-р-чит, и свишет, и гр-р-р-емит...

Слышите, что вытворяет Пушкин!?
Какие тр-р-р-ели звучат в словах!

(Шесть трелей в трёх строчках!!!)

Но это ещё не всё!

Сейчас я вытащу слова, показывающие, что соловей не только поёт трелями, ибо он – «разнообразный».

Выписываю их в ряд.

В лес-с-с-ах, ноч-ч-чи, вес-с-с-ны, певец-ц-ц, с-с-свищ-щ-щ-ет.

Слышите? Вот это пилотаж!!! (И тр-р-р-ели, и щ-щ-щ-сбетанье)

А теперь – к кукушке.

Но-бес-тол-ко-**ва-я-ку-куш-ка**,
Са-мо-лю-би-**ва-я-бол-туш-ка**,
Од-но-**ку-ку**-сво-ё-твер-дит,

На-**ку-ко**-ва-ли-нам-тос-**ку**!
Хоть убежать.

Чувствуете, какая невероятная музыкальная пародия?

ВАЯ - ВАЯ

КУШ-КА - ТУШ-КА

КУ-КУ - ТВЕР-ДИТ

КУ-КО-КУ

ОТЬ-АТЬ

Чтобы понять всю невиданную гениальность музыки этого стиха, поработайте в паре с партнёром.

Клянусь, это будет веселейший из всех возможных литературно-музыкальный номер.

Перед вами – музыкальная партитура этого стиха.

В скобках после каждой строки – система ритмического произнесения.

- 1) чтец: мр-р-р-аке-мр-р-р-аке (та-та-та-та)
- 2) чтец вая-вая! (та-та-та-та))
- 1): пр-р-р-аздной пр-р-раздной (та-та-та-та)
- 2) кушка-тушка, (та-та-та-та-)
- 1) р-р-раазно-обр-р-раазный(тааа-та-тааа-та
- 2) к у-у-к у-у-тв е-е-ер-дит (таа-та-таа-та)
- 1) ур-р-р-чит (тааа-та)
- 2) ку-ко-ку (та-та-та)
- 1) г р е-е-е-мит (тааа-та)
- 2) оть-ать (так-так)
- 1) ноч-ч-и свищ-щ-ет (та-та-та-та)
- 2) о-о-д-но- к у-у-ку (таа-та-таа-та)

(В скобках дан только ритмический вариант, его произносить не надо.)

Если вы добьётесь абсолютной виртуозности в ритме и произношении, то,

во-первых,

это будет довольно весёлый день в вашей жизни.

А во-вторых...

скажу одну (уж совсем невероятную!) вещь.

Вам это может понадобиться, если вас кто-то очень-очень расстроил.

Произнесите её как заклинание, и вы увидите, как мгновенно улучшится ваше настроение.

(Если вас не очень-очень расстроили, а только немного, то хватит **ба-ба-ба-ба-ри-хи**).

Пошутили?
Побаловались?

Поиграли?
Повеселились?

Теперь самое время послушать музыку, которая продолжит это состояние нашего весёлого пушкинского хулиганства.

Её автор – один из самых задорных и остроумных в истории музыки.

Он жил в той же стране, что и Шостакович,
но спастись пытался не воссозданием образов Зла,
а гигантским чувством музыкального юмора.

«Улыбнись!» – словно говорит композитор Сергей Сергеевич Прокофьев (модуляция 21).

Победи улыбкой страх и смерть!
Вот как интересно!

В одной и той же стране жили самый трагедийный и самый весёлый музыкальные гении.

И этот факт показывает, как разнообразны пути искусства и его величайшего вида – музыки.

Послушайте одну очень «хулиганскую» «Мимолётность» Прокофьева.

Она звучит всего несколько секунд.

Ровно столько, сколько должна звучать дразнилка.

А звучать долго она не может

(по крайней мере, не должна),

ибо как только человек, которого дразнят, расплачется, то дразнилку нужно немедленно прекратить!

(Вообще, дразниться нехорошо, но если не все это понимают, то, по крайней мере, дразнилка должна быть хотя бы короткой и не обидной!!!)

Как «Мимолётность» Прокофьева!

Слушайте!

И ещё одно произведение.

Марш из оперы Прокофьева «Любовь к трём апельсинам».

У этого Марша есть одна особенность.

Он невероятно остроумный, но...

(Очень хочется открыть вам одну вещь!)

Дело в том, что прокофьевский марш отличается ото всех остальных маршей на Планете.

А впрочем...

Меня всегда ругают за несдержанность.

Если я приготовил подарок задолго до дня рождения родных или друзей,
то мне всегда
стоит очень больших усилий дождаться этого дня и не препод-
нести подарок раньше времени.

А про то, чем марш Прокофьева отличается от всех остальных маршей, предлагаю вам написать на чистом листе бумаги.

Если же не догадаетесь после, скажем, пятого прослушивания, то **посмотрите (так и быть!) модуляцию в самом конце книги.**

Но, пожалуйста, только после пятого и не раньше!

Если вы напишете что-то не совпадающее с моим приложением,

не спешите вытирать то, что написали вы – вполне возможно,
что вы сделали открытие.

Я помещу это в своей следующей книге и назову имя и фамилию первооткрывателя.

А на следующей встрече вернёмся к «Сказке о попе и работнике его Балде» и, используя музыкально-поэтический опыт этой встречи,

попробуем разобраться в невероятной музыке этой сказки А.С. Пушкина.

Обещаю вам, что следующая встреча будет не менее интересной, и нам опять предстоит очень необычное сотрудничество.

ВСТРЕЧА ТРИНАДЦАТАЯ

Поп и Балда – па-да-да и па-да-да

Итак, сегодня у нас – торжественная встреча.

Александр Сергеевич Пушкин приведёт нас к одному очень интересному музыкальному впечатлению.

Вообще Пушкину можно доверить все сферы мысли, ибо он как личность – всегда ещё больше, чем мы о нём думаем.

Но обещал же я когда-то на одной из встреч
не касаться шахмат,
не углубляться в Баха.

Ещё одно обещание.

Я не позволю себе чрезмерно погружаться в Пушкинский Космос. Поскольку оттуда пути назад уже нет.

Спросите об этом людей, профессия которых – пушкинист. Все они совершенно одержимы и считают, что говорить о чём-то другом, кроме как о Пушкине – даром терять время.

Всякий, кто рассуждает о том, что съеденная за обедом отбивная была вкусной, отрывает от драгоценного Пушкина время жизни пушкиниста.

При чём здесь отбивные, погоды, мытьё посуды, трамваи и всякая прочая ерунда,

КОГДА ЕСТЬ ПУШКИН!!!

И я с ними совершенно согласен.

И не только согласен, но и очень хорошо их понимаю.

Ибо Пушкин неисчерпаем как Мироздание.

Я не знаю, через сколько тысяч лет пушкинисты соберутся на конгресс и объявят перед всем миром:

МЫ ЗНАЕМ О ПУШКИНЕ ВСЁ.

Но и тогда Александр Сергеевич над ними непременно подшутит.

Итак, опять к Пушкину.

И тот же вопрос относительно «Сказки о попе и работнике его Балде».

Сюжет сказки мы выяснили уже на прошлой встрече.

А сверхзадача?

Я ведь неслучайно на прошлой встрече начал наше общение со «Сказки»,

а затем немедленно ушёл от разговора о ней.

И заговорил вместо этого о крохотном стихотворении о соловье и кукушке.

И сделал я это для того, чтобы показать вам, что даже в этом стихотворении длиною в десять строк Пушкин ухитрился столько в нём запрятать,

что нам пришлось разбираться с этими строчками в течение целой встречи.

Это была «военная хитрость».

Теперь – к «Сказке» и её сверхзадаче.

Кто же встречается в этой сказке друг с другом?
 Поп и Балда?!
 Вроде бы и так!
 Но я не стану долго вас мучить.
 Сейчас я раскрою пушкинский секрет сразу.

**Дело в том, что вся гениальная сказка Пушкина – это музыкальная встреча и борьба между собой двух звуков.
 (А в зрительно-вербальном мире – двух букв).**

Звук «О».....
и.....ЗВУК «А»

Почему?

Как выглядит и звучит «ПОП»?

**И выглядит и звучит кругло,
 Как буква О.**

И единственная гласная в слове ПОП – О!

И слово это читается слева направо и справа налево одинаково.
 Как в зеркале:

ПОП.....ПОП.

И говорит поп, «окая»

– Го-о-о-спо-о ду Бо-о-гу по-мо-о-о-о-лимся, – говорит поп.

А «Балда»?

Да конечно же – А!

Ива-а-н, дура-а-ак, ба-а-алда-а-а.

И если мы сейчас, учитывая это, начнём читать «Сказку», то вы просто будете потрясены этой уникальной пушкинской звуковой шуткой.

Итак:

Первый герой нашего повествования – ПОП. Он – «О».

Жил был ПОП,
 ТолОКОнный лОб.
 ПошЁл ПОП ПО базару
 ПосмОтреть кОй какОгО тОвару.

Второй герой нашего сражения – БалДА – «А»

Навстречу ему – БалДА

Идёт, сАм не знАя куда.

БалдА нАчинАет:

«Что, бАтькА, тАк рАно поднялся?
Чего ты взыскаЛсЯ?»

Поп Отвечает:

«Нужен мне рабОтник:

Повар, кОнюх и плОтник.

А где найти мне такОго

Служителя не слишком дОрОгОго! (Ого!!!)»

Видите, какие профессии выбрал Пушкин в перечислении?
Чтобы даже перечисляя, какой работник ему нужен, поП всё время «Окал».

А БалдА нАзывАет поПа не поП, а
бАтькА.

И это – то же, чтобы «АкАть». А характеристика «поП тоЛо-
кОнный лОб»?

Тоже ведь неслучайно!

Всё это – музыка!!!

И я неслучайно говорю о «Сказке», как о музыке.

Потерпите немного, и я обещаю удивить вас ещё больше!

Я не буду разбирать всю сказку и раскрывать все многочис-
ленные тайны звуков. (Не только «А» и «О» – намного больше !!!)

Но ещё несколько важных вещей я отмечу.

Знаете ли вы О том, что и поПадыя

и поПоВа дочка полюбили Балду?

Ах, вот как! Об этом нигде не написано?!

А как раз написано! Только не текстом, а музыкой!

Точнее, звуком:

Попадыя Балдой не нА-А хв А-АлитсЯ,

Поповна о Балде лишь и печ-А-А-литсЯ...

Как вы понимаете, исходя из музыки стиха, и та, и другая
перешли на сторону Балды. То есть зААкАли:

**Не нАхвалитсЯ,
печАлитсЯ.**

Но самое удивительное место в сказке – в конце – там, где звук
«А» выщёлкивает звук «О».

Ведь, согласно трудовому договору, Балда работает у попа
за право дать тому три щелбАна.

А вот как звучат в звукописи «Сказки» шелбаны.
(Звук «А» выщёлкивает, выталкивает звук «О»).

С первОгО шелкА
Прыгнул пОп дО пОтОлкА;
СО втОрОгО шелкА
Лишился пОп ЯзыкА;
От третьегО шелкА
ВышиблО ум у стАрикА.

Слышите музыку?

О-О-А!
О-О-О-О-А!
О-О-О-О-А!
О-!
О-А-А!

И поскольку поп теперь – без ума и языка,
то ктО же теперь будет Окать?!

Да, конечно же, Балда!!!

Он и за себя «А» и за пОпа «О».
Да к тому же ещё и передразнивает пОпА:
И вот как это звучит:

А БалдА приговАривАл с укОри знОй
Не гОнЯлсЯ бы ты пОп зА дешевизнОй.

Вы, наверное, догадались, что я неслучайно затронул пуш-кинскую «Сказку».

Так и есть!

Дело в том, что Пушкин обладает одной особенностью.
Он ведь не просто Гений.
Он – Сверхгений.

А чем отличается Сверхгений от Гения?
Несколькими качествами.

ПЕРВОЕ.

Гений нужен каждой последующей эпохе не меньше чем предыдущей.

Сверхгений – больше чем предыдущей.

ВТОРОЕ.

Гений в любом виде искусства ограничен средствами и возможностями прежде всего своего вида искусства.

(Скажем, кто-то – гениальный художник. Это значит, что все его художественные открытия лежат в рамках живописи. То есть изобразительного искусства.)

Сверхгений же выходит за рамки определённого вида искусства.

Это значит, что художественные открытия такого художника – сверхгения –

пробивают стену своего вида искусства и становятся вдохновителями и открытиями в других.

Не пугайтесь, пожалуйста, если то, о чём я написал только что, звучит довольно сложно.

Сейчас будет проще.

Когда Александр Сергеевич Пушкин писал свою «Сказку о попе и его работнике Балде» с таким феноменальным звуковым противостоянием, то он хотел всего лишь пошутить.

Но поскольку эта шутка сверхгения, то она получилась построенной по всем правилам **музыкального жанра**, который в музыке называется **КОНЦЕРТ**.

Что такое КОНЦЕРТ?

С итальянского это слово переводится как **СОРЕВНОВАНИЕ**.

Это значит, что когда мы собираемся слушать концерт для двух скрипок с оркестром Вивальди (читайте об Антонио Вивальди дальше)

или И.С. Баха,

то мы готовимся присутствовать на музыкальном соревновании двух скрипок между собой.

А если мы слушаем концерт для одной скрипки с оркестром?

Это значит, что соревнование произойдёт

МЕЖДУ СОЛИРУЮЩЕЙ СКРИПКОЙ И ЦЕЛЫМ ОРКЕСТРОМ.

Концерт для фортепиано с оркестром.

Тогда мы становимся свидетелями борьбы между двумя титанами –

огромным могучим роялем
и огромным полнзвучным оркестром.

А при чём же здесь «Сказка» Пушкина?

А при том, что вся пушкинская сказка – звуковое соревнование между двумя героями или **КОНЦЕРТ**.

Один из них утверждает, что всё на свете «О».

Другой же настаивает на «А».

Гениальный Пушкин открывает жанр музыкального **КОНЦЕРТА** в литературе!!!

И, как подлинный Сверхгений, делает это даже не моргнув глазом.

Полагаете, он думал об этом?

Конечно же, нет. Но ведь для сверхгения в подобном «думании» нет необходимости!

Ибо сама эта форма, найденная и освоенная в музыке – очень интересна и увлекательна.

Пушкин пишет **СОРЕВНОВАНИЕ** между попом и Балдой.

Теперь переведём это слово опять на итальянский язык.

Пушкин пишет **КОНЦЕРТ** между попом и Балдой.

А теперь – на полновесный язык музыки:

Концерт для попа и Балды с оркестром.

Но поскольку в музыке мы отвлекаемся от конкретных имён, и соревнование между попом и Балдой ведётся

не только на вербальном уровне (удастся ли попу избежать щелбанов),

но и на невербальном, т.е. чисто музыкальном

(«О» против «А»),

то я, конечно же, теперь могу дать ещё один вариант полного музыкального названия «Сказки» Пушкина:

Концерт для двух голосов с оркестром (голос «О» и голос «А»).

Но где же оркестр?

Ну как же?

Оркестр – все остальные действующие лица.

Они

то поддерживают Балду,

(как попадья вначале: «не нАхвАлится»),

то выступают против него

(та же попадья начинает давать советы попу, как избавиться от Балды).

Кстати, такая странность в поведении попадья (то – за, то – против) лежит больше в сфере законов музыкального концерта,

чем литературной логики.

(Не говоря уже о главных сотрудниках попа
и в то же время соперников Балды (Чёрте и Бесёнке).

Ведь с точки зрения музыки в слове пОпАдья изначально есть и «О» и «А», следовательно, она – и «нашим» и «вашим».

И всё, о чём я здесь пишу стопроцентно, относится к форме
КОНЦЕРТА ЭПОХИ БАРОККО (см. модуляцию 19).

Но вы можете возразить, сказав, что не всё в «Сказке» выдержано в жанре КОНЦЕРТА.

Ведь КОНЦЕРТ – ЭТО СОРЕВНОВАНИЕ.

А что тогда делать с пОпАдью, которая «не нахвАлится»?

Тогда я вас ошарашу ещё больше.

(Сядьте удобнее).

Дело в том (ах он, Пушкин, ах – Сверхгений!!!),

что

слово

КОНЦЕРТ

имеет

два

смысла

и два

перевода.

В переводе с итальянского (как мы и говорили) –
СОРЕВНОВАНИЕ.

А вот в переводе с латинского (язык, на котором говорили древние итальянцы – римляне) это слово звучало несколько по-другому:

КОНСЕНСУС, КОНСОРТ.

Что означает – СОГЛАСИЕ.

Об этой хитрости знали все итальянские композиторы эпохи Барокко. Поскольку концерт родился в Италии, как музыка одновременного соревнования и согласия. Все против всех и все со всеми.

За и против.

Или как это звучит по латыни:

pro et contra.

Знал ли обо всём этом Пушкин?

На подобный вопрос нам сегодня никто не ответит.

Мог знать, ибо в то время в салонах звучало немало музыки итальянских мастеров.

Но это – ничего не значит.

Не думаю, что об этом кто-нибудь говорил или писал в России.

Скорее всего – не знал.

Но он же СВЕРХГЕНИЙ!!!

Выходит, чувствовал?

Я думаю, что все СВЕРХГЕНИИ питаются из одного и того же космического энергетического источника.

Ему, Пушкину, все эти чувствования даны в придачу к земному телу. (Или, как говорят философы,

«АПРИОРИ»,

что означает

ПОЛУЧЕННЫЕ ДО ОПЫТА.)

А доказательство того, что я прав –

в другом произведении Пушкина –

в его Маленькой трагедии «Моцарт и Сальери».

Клянусь, что Пушкин уж совершенно точно не знал законов строения

сложнейшей музыкальной формы,

которая называется **СОНАТНОЙ ФОРМОЙ**.

(Об этом знали, писали и говорили в кругу только профессиональных музыкантов.)

В России ведь и первое профессиональное музыкальное учебное заведение (Санкт-Петербургская консерватория) – появилось лишь через целое поколение после Пушкина. А за границей Пушкину так и не удалось побывать).

Значит, **ТОЧНО – НЕ ЗНАЛ**.

Но почему же тогда (ах, он Пушкин, ах – Сверхгений!)

поэт свою трагедию о музыке и музыкантах

написал в чистейшей **СОНАТНОЙ ФОРМЕ?**

(о сонатной форме читайте, если не в моей книге «Тайны гениев», то в других многочисленных книгах).

А мы возвращаемся к жанру

СОРЕВНОВАНИЯ СОГЛАСИЯ или **КОНЦЕРТА**.

Давайте сейчас из зависти к Пушкину создадим свой концерт.

Но мы уйдём в сторону

от сказок,
от всех литературных героев

и создадим такой вариант концерта, где все точки зрения предельно приближаются к музыке, то есть не имеют вербального смысла.

– Как это возможно? – спросите вы.

Возможно. Но для этого нам придётся немного побаловаться. Мы будем баловаться, веселиться и вдруг поймём, что занимались чем-то невероятно серьёзным.

Для этого мы разделимся вначале на две группы.

Первая группа утверждает, что всё в мире

ПА-ДА-ДА.

(На выделенном слове следует сделать акцент.)

Давайте прорепетируем:

Па-да-да, па-да-да, па-да-да, па-да-да, па-да-да, па-да-да, па-да-да, па-да-да.

Вторая группа спорит с первой. Ибо она полагает, что всё в мире –

ПА-ДА-ДА (и теперь ударение тоже на выделенном слове, только выделен слог, делающий эту мысль, полностью противоположной мысли первой).

Прорепетируем:

Па-да-да, па-да-да, па-да-да, па-да-да, па-да-да, па-да-да, па-да-да, па-да-да.

А теперь попробуем прорепетировать обеими группами.

Только одно условие:

Вторая группа вступит на два слога позднее.

В партитуре это будет выглядеть так:

Первые: Па-да-да, па-да-да, па-да- да па-да- да.

Вторые: **па-да-да, па-да-да, па-да-да, па-да-да.**

Слышите и видите что произошло!

Два противоположных высказывания, произнесенных в разное время, совпали в точках акцента!!!

И совпадают по звучанию во втором слоге первых и третьем слоге вторых (выделены курсивом).

Вот вам и **СОРЕВНОВАНИЕ-СОГЛАСИЕ.**

За и против.

Но если бы это было **только** так просто!

Вас спросят:
tutti?

И если вы не скажете:

si, tutti,

то получите кофе **только для себя.**

Представляю себе реакцию ваших друзей, которые сидят рядом и смотрят на вас, пьющего кофе в одиночестве!

Чтобы этого не произошло, и заодно для того, чтобы понять КОНЦЕРТ, вам просто необходимо выучить эти два слова.

Ибо первое слово(solo) означает – **один.**

(или в данном случае по-русски правильное – «для одного»).

А второе (tutti) – **все.**

Справедливости ради – третье слово (**si**), которое как вы давно уже догадались обозначает **да.**

Что ж. Попробуем ещё раз?

Первые и вторые: Да-ди-да-ди-да-ди-да-ди и т.д.

Третьи и четвёртые: Век вра-ща ют ся пла-не ты и т.д.

Один: **Па-да-да па-да-да па да да па да да**

Пятые: па...да **да, па-да-да БАМ БАМ!**

– Вот ещё новость! – скажете вы. – Что ещё за пятые с каким-то Бам Бам?

А шестые не хотите?

Например: р-а-а м, ра-а-м, р-а-а-м (пауза) да-ди-да-ди-да-ди-да-ди-да-ди-да-ди-да-ди-да!

А седьмая соло:

Па-да-да-ти-та-ти-та-ти, па-да-да-ти та ти та ти.

А восьмой в споре с девятыми?

Короче говоря, если вы не хотите запутаться во всех этих «ПА», «ТИ», «ДА» и «БАМах», то это значит – пришла пора услышать

Третий Бранденбургский концерт И.С. Баха – первую часть.

И всё то, чем мы баловались, появится в музыке.

(Что такое Бранденбургский – модуляция 23.)

Уф-ф-ф! Сложно? А если вы сейчас поймёте, какое это чудо – КОНЦЕРТ –

**Спор и сотрудничество всех со всеми
на уровне от Вселенной до маленькой девочки,
то радости моей не будет предела.**

Слушайте,
и тем, кто этого ещё никогда не слышал,
я могу только позавидовать.

А на чистом листе бумаги, **прослушав весь концерт,
напишите, что вы думаете о третьей части.**

(Вторая часть – записанная Бахом цепочка **аккордов** для перехода к третьей части и для свободной импровизации музыкантов.)

Я считаю, что третья часть этого концерта – ещё сильнее, ещё остроумнее, чем первая, но понять это можно, только освоив первую.

Наиболее интересные варианты ответа на этот мой вопрос могут дать, как мне кажется, люди с математическим складом ума.

А впрочем, быть может, я ошибаюсь...

ВСТРЕЧА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

Я люблю вас

Я вас люблю. Люблю тебя. Я вас любил. Любви все возрасты покорны.....

Если я сейчас не остановлюсь, то книге – конец.

Поэтому останавливаюсь и ограничиваюсь только несколькими названиями.

А конец книге наступил бы, потому что если бы я продолжил в этом же духе перечислять все названия романсов, арий, всё в музыке со словами, где есть любовь,

то все типографии мира, вместе взятые, не справились бы с печатанием этой книги.

Потому что только названия заняли бы тысячи страниц, а уж для рассказа обо всех музыкальных произведениях о любви, нужно бы издать тысячи и тысячи томов.

Так что ограничусь описанием одного.

Ему в опере Петра Ильича Чайковского «Евгений Онегин» – 18 лет.

Он – поэт.

Он успел уже поучиться в Гёттингенском университете в Германии.

Пушкин иронично так и называет его «красавец прямо Гёттингенский».

Он – дворянин.

Его зовут Владимир Ленский.

Ленский в исполнении великого певца Сергея Яковлевича Лемешева.

Ленский безумно влюблён в хорошенькую и очень весёлую девушку.

Девушке – 15.

Она – тоже дворянка.

Живёт в провинции, в деревне.

Её зовут – Ольга Ларина.

Ленский приехал в деревню и, прогуливаясь с Ольгой вокруг имения Лариных, признаётся ей в любви.

Его **ариозо** – признание начинается со слов:

«Я люблю Вас, я люблю Вас, Ольга».

И здесь у современного русского человека возникает вопрос: Как он обращается к ней? На Вы?

Сколько вы сказали ему лет? А ей?

Но они ведь почти дети.

И, судя по текстам пушкинского романа в стихах, знакомы с самого раннего детства.

Тогда почему восемнадцатилетний юноша, обращаясь к пятнадцатилетней девочке, говорит (поёт) ей:

Я люблю Вас.

Почему **Вас**, а не **тебя**?

Так вот, дело здесь – не в возрасте.

Важнее не то, сколько им лет, а то, что

Ольга Ларина и Владимир Ленский – **дворяне**.

А в обращении друг к другу русские дворяне

чаще всего употребляли местоимение «Вы».

Даже муж и жена большей частью говорили друг другу «Вы».

Переход на «Ты» означал, что в этот момент они испытывают очень интимные чувства по отношению друг к другу.

Представьте себе супружескую пару в Дворянском собрании.

Они общаются друг с другом (как и положено) на «Вы».

И вдруг Она поворачивается к Нему и очень-очень тихо говорит Ему:

«Ты знаешь, я немного устала. Не пора ли нам домой?»

Вы себе не представляете, как он был взволнован этим шёпотом!

(Нет-нет, совсем не потому, что она говорит об усталости и вовсе не потому, что нужно срочно ехать домой.)

Он взволнован словом «Ты».

Это обращение было невероятно сближающим.

И сей шёпот означал для него прежде всего то, что она очень соскучилась и хочет побыть с ним наедине.

Таким образом, нет ничего удивительного, когда в начале своего ариозо Ленский обращается к Ольге на «Вы».

Удивительное как раз дальше.

Там, где Ленский неожиданно переходит на «Ты»:

«Ты – одна в моих мечтаньях,

Ты – одно моё желанье

Ты – мне радость и страданье.

Я люблю ТЕБЯ, я люблю ТЕБЯ...»

– Это невозможно себе представить! – говорили слушатели того времени. – Как он только посмел!?

Ведь, это переходит всякие границы!

Другие слушатели были просто потрясены от неожиданности. Надо же, прямо в опере, прямо на сцене и сказать такое! Какая смелость!

Так прямо и спел при всех:

«Я люблю **ТЕБЯ!**»

А!

Он!!

Посмел!!!

Он ТАК любит, что ему уже не до правил этикета.

Ведь в мыслях безумевший от любви поэт уже давно «на ты» со своей любимой Ольгой.

Он и сам потрясён своей дерзостью. Но ничего уже не может с собой поделать!

Только зная подобные детали, вы можете, насколько возможно, глубоко понять эту трёх-четырёхминутную музыку Любви.

Ибо Чайковский за эти минуты звучания ариозо делает всё, чтобы

музыкой оправдать поведение Владимира Ленского.

Весь поток музыкальной страсти, весь свой мелодизм, всю свою эмоциональность использует русский композитор.

Ленский имеет право на «ты».

Боже!

Сколько он у себя там
в Гёттингенском университете
про Ольгу – любовь свою – стихов написал,
сколько воспоминаний о детстве,
сколько поэтических слёз пролито!

И вся эта короткая ария – как любовный взрыв. **Цель музыки – только в одном:**

оправдать право Ленского на это интимное «ты», на слово и чувство, которое он давно выстрадал.

Сколько бы я ни слушал этой музыки –
я горжусь тем,
что именно **в русской музыкальной культуре создан**
такой шедевр Любви, равного которому по глубине, красоте,
выразительности и психологизму
очень трудно отыскать в музыке.

.....
Послушайте!
.....

Ну как? Появилось и у вас чувство гордости?

(Мы не можем гордиться автомобилями, которые мы выпускаем, не говоря уже о компьютерах.

И дорогами нашими мы можем пока сравниться лишь
с несколькими африканскими странами.

Но из-за **такой музыки**, созданной на нашей земле, мы можем ходить

с гордо поднятой головой.)
.....

А теперь предлагаю вам ещё повод, чтобы погордиться.

Прочитайте стихотворение А.С. Пушкина.

ЦАРСКОСЕЛЬСКАЯ СТАТУЯ

Урну с водой уронив, об утёс её дева разбила.

Дева печально сидит, праздный держа черепок.

Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;

Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

Вот и всё стихотворение. Четыре строчки.

О чём они?

Чтобы описать прозой тот круг мыслей, который поэт заключил в четырёх строчках, мне необходимо начать эту книгу сначала.

Сколько уровней восприятия нужно пройти, чтобы до конца понять этот стих?

Давайте попробуем.

Первый:

Стих описывает одну из статуй в Царскосельском парке.

Статуя изображает именно то, о чём написано в стихотворении.

Второй:

Стих написан античным размером,

ибо статуя стилизована скульптором Соколовым под античность.

Таким образом, само стихотворение, описывающее статую, создано в стиле поэтов античного мира.

Третий:

Каковы самые важные или ключевые слова стихотворения?

Их три: Дева, Чудо и Вечно.

Почему именно они?

Я провожу опыт – углубляю значение слова «**Чудо**».

У этого слова в стихе – несколько уровней.

Уровни Чуда:

Первый уровень:

это то, что «**не сякнет вода**», а продолжает течь ИЗ РАЗБИТОЙ УРНЫ, струя никогда не прекратится.

Второй уровень:

то, что **вечна** – дева, (никогда не состарится).

Третий:

печаль не сменится радостью – печаль **пребудет вечно**.

Четвёртый:

Чудо в том, что катастрофа (разбитая урна) привела к Вечности.

Пятый:

Вода, которая не иссякнет – это источник вечности или колодец вечной мудрости.

Что же это за источник, который не сякнет?

Это – **Кастальский ключ – ключ избранничества.**

Откуда идея вечной печали?

Из книги пророка **Экклезиаста.** (Святое писание – **Ветхий завет.**)

Он сказал:

«Во **многой мудрости много печали** и, умножая познание, умножаем и **скорбь**».

Вечная печаль девы связана с её вечным знанием о разбитой урне.

Это знание – **умноженная скорбь.**

Теперь предлагаю вам экстракт,

то есть сконцентрированную идею

этого и без того до предела сконцентрированного стиха:

...Урна разбита, но вода не сякнет...

...Вечно, вечно Чудо и печаль...

Но даже после всего, что я здесь написал, я не коснулся самого главного измерения пушкинского стиха:

Этот стих – об Искусстве.

Вечное чудо, вечная дева, вечный источник, вечная печаль.

Это стихи о бессмертии. Ибо Вечность и есть – Чудо.

Как сохранить деву юной?

Об этом знает автор скульптуры, вдохновившей Пушкина.

Об этом знает Пушкин.

Об этом хорошо знает Шекспир (модуляция 24), написавший среди прочих Шестьдесят Пятый сонет.

Есть единственный шанс обессмертить человека – остановить мгновение.

Это значит – создать такие творения искусства, которые будут жить в веках.

И вместе

со стихами поэтов,

мелодиями композиторов,

творениями скульпторов,

картинами художников

будут вечно жить объекты их, гениев, поклонения.

А теперь – последнее из того, что я хочу сказать о четырёх строчках Пушкина.

Они уникальны ещё и тем, что в них половина слов повторяется.

В результате рождается ощущение музыки, где в невероятной мелодической гибкости звучат, развиваясь, повторяясь, те же мотивы.

Урну с водой уронив, об утёс её дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струёй, вечно печальна сидит.

Три раза «дева»

Два раза «урна»

Два раза «печально»

Два раза «разбила»

Два раза «сидит»

Два раза «вода»

По-одному разу – только шесть оставшихся слов:

«уронив», «праздный», «черепок», «утёс», «изливаясь» и «струёй».

Трудно себе представить что-нибудь более уникальное!

Шутка ли!

Пушкин позволил себе в четырёх строчках повторить шесть слов, из которых одно – даже три раза.

И, тем не менее, повтор одних и тех же слов не только не вызывает чувства назойливости,

а, наоборот, создаёт ощущение гимна,

великой силы слова,

космичности,

остановленного бега Вечности

и вписанного в него застывшего мгновения.

И вот теперь, когда мы так много говорили о пушкинском стихотворении,

нам предстоит услышать музыку,

которую композитор **Цезарь Кюи** (модуляция 23) к этому стиху написал.

Когда я слушаю это произведение, то чувствую, что Кюи невероятно любил пушкинское стихотворение и поднялся в своей музыке на огромную высоту.

Ведь это – рискованный шаг – музыкально соединиться с поэзией ТАКОГО масштаба. Даже П.И. Чайковский не осмелился. Он не сочинил ни одного любовного романса на стихи Пушкина.

(Но об этом, самом странном явлении в истории музыки, – в следующей книге.)

.....
 Слушайте!

Задание для наиболее творческих читателей

Послушайте ещё один романс Кюи на стихотворение Пушкина. Он называется «Сожжённое письмо».

Попробуйте на чистом листе бумаги написать короткую новеллу, рассказ, стих об одном из сильных впечатлений вашей жизни. (Не обязательно вашей – чьей-нибудь.

Это может быть и просто фантазия).

Наиболее интересные мы предложим одному или нескольким талантливейшим композиторам России, и, вполне вероятно, скоро появится произведение, написанное на ваш рассказ или стих.

Задание для поэтов после прочтения модуляции Шекспир.

Попробуйте создать свой вариант перевода или, как у меня – свободной фантазии на тему сонета.

Для тех, кто считает задания слишком трудными:

Напишите для себя на чистом листе бумаги, какой из пяти переводов вам ближе всего, и почему.

Этим самым вы как бы создаёте небольшое эссе о переводе одного и того же сонета.

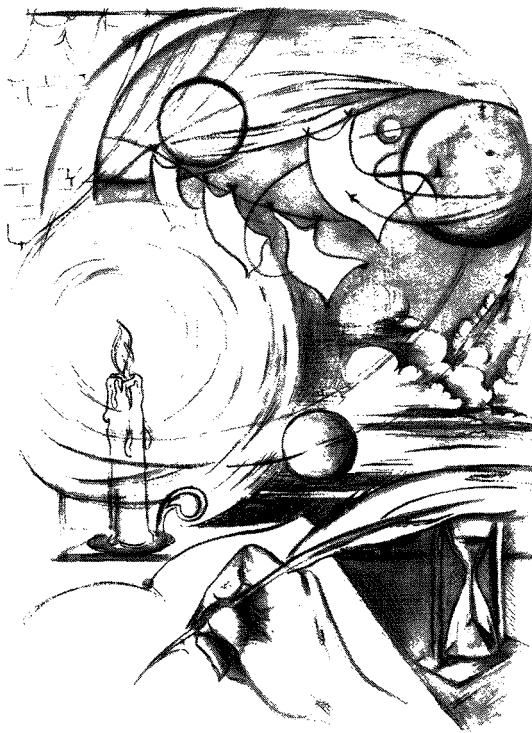
ВСТРЕЧА ПЯТНАДЦАТАЯ

«Не спи, не спи, работай»

Б. Пастернак

НОЧЬ

Идёт без проволочек
 И тает ночь, пока
 Над спящим миром лётчик
 Уходит в облака.



Он потонул в тумане,
Исчез в его струе,
Став крестиком на ткани
И меткой на белье.

Под ним – ночные бары,
Чужие города,
Казармы, кочегары,
Вокзалы, поезда.

Всем корпусом на тучу
Ложится тень крыла.
Блуждают, сбившись в кучу,
Небесные тела.

И страшным, страшным креном
К другим каким-нибудь
Неведомым вселенным
Повёрнут Млечный путь.

В пространствах беспредельных
Горят материки.
В подвалах и котельных
Не спят истопники.

В Париже из-под крыши
Венера или Марс
Глядят, какой в афише
Объявлен новый фарс.

Кому-нибудь не спится
В прекрасном далеке
На крытом черепицей
Старинном чердаке.

Он смотрит на планету,
Как будто небосвод
Относится к предметам
Его ночных забот.

Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой,
Как лётчик, как звезда.

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну, —
Ты — вечности заложник
У времени в плену!

1956

В этом стихотворении нет ни одного слова, которое означало бы то, что оно означает в повседневной речи.

Здесь энергия Слова достигла таких высот, что его эффект можно сравнить ТОЛЬКО с музыкой.

Предвижу возражения.
Особенно со стороны тех, кто знаком с поэзией Пастернака.
Уж они-то точно будут утверждать что я, по крайней мере, шучу.

Я мог бы выбрать из Пастернака стихи с такой сложной образностью, где действительно нужна серьёзная работа мысли по их расшифровке.

А я предложил самый прозрачный, самый реалистичный стих Пастернака и утверждаю, что здесь нет ни одного «понятного» слова.

Но и это ещё не всё.

Я осмелюсь утверждать, что стихотворение Бориса Леонидовича Пастернака «Ночь» – одно из самых зашифрованных в русской поэзии.

Тут, думается мне, ваше терпение лопнуло, и вы решили, что пора
или прекратить наши встречи,
или потребовать от меня объяснения.

И, что самое замечательное, я хорошо понимаю вашу логику.

Ибо когда я начинал своё знакомство с поэзией Пастернака, то весьма пренебрежительно отнёсся именно к этому стихотворению.

Вот такие изменения произошли со мной в отношении к этому стиху!

**От убеждения в его полной непоэтичности из-за чрезмерной простоты
к утверждению полностью противоположного характера.**

И я хочу сделать всё, чтобы вы не тратили столько времени, сколько потратил я, для того, чтобы придти к этому утверждению.

Давайте же заново перечитывать стих.

Уже его первые четыре строчки дают реальнейший образ лётчика, поднимающегося на самолёте в ночное небо:

**Идёт без проволочек
И тает ночь, пока
Над спящим миром лётчик
Уходит в облака.**

Лётчик, облака, спящий мир.

Немного, правда, странная характеристика ночи, которая «идёт без проволочек» и «тает».

По поводу определения ночи, которая «без проволочек».

Можно даже сказать, что этот образ – чистейший прозаизм.

Ведь когда в обыденной речи говорят: «действуй без проволочек»,

то это звучит даже несколько грубей, чем традиционное «действуй незамедлительно».

Но использование прозаизмов даже в самой высокой поэзии – особое качество русской поэзии от Державина и Пушкина до Блока и Пастернака.

Ночь, идущая без проволочек, – это сочетание, очень характерное для поэзии Пастернака.

Что же касается «таяния» ночи, то это достаточно популярный поэтический образ. Ночь «тает», как и время.

В начале стиха никаких особых поэтических открытий как бы нет.

Но уже далее рождается феноменальный образ, ибо лётчик

**...потонул в тумане,
Исчез в его струе,
Став крестиком на ткани
И меткой на белье.**

Могу сразу же сказать вам, что именно те моменты стиха, которые так шокировали меня тогда, сейчас вызывают самые большие потрясения.

Например, мысль о том, что лётчик поднялся **ТАК ВЫСОКО**, что стал

«меткой на белье».

(Речь идёт о метках, которые пришивали к простыням, наволочкам и рубашкам, когда белье сдавали в прачечную, чтобы при получении не перепутать своё белье с чужим.)

Но когда я понял стих, то все «проволочки» и все «метки на белье» обрели для меня совершенно иной смысл.

Я вдруг понял, что сей стих – это безграничное движение во времени и пространстве.

Ведь если самолёт уменьшился до «крестика на ткани», то даже небо и туман, в котором «он потонул», стали сравнимы с простынёй!!!

И если небо над «спящим миром» – всего лишь ткань с крестиком и простыня с меткой, сваленные в кучу в прачечной, то о какого масштаба прачечной идёт речь!!!!???

И не попали ли мы в иное измерение?

Читаем дальше:

**Под ним – ночные бары,
Чужие города,
Казармы, кочегары,
Вокзалы, поезда.**

Стоп! Стоп!

Что это? Опять непозитический реализм?

А вы разве не заметили одной странной детали, что предметы и явления разной величины оказались в *масштабе единства*?

Ведь «ночные бары» намного меньше «чужих городов»!

А они существуют в *едином масштабе*:

И то, и другое как «крестики на ткани».

А выступающие в одном измерении «вокзалы, поезда»?

Ведь вокзалы разных городов находятся на расстоянии друг от друга,

а в стихе как бы пропадает расстояние между вокзалами.

Ибо лётчик так высоко, что вокзалы и поезда, цель которых – преодолеть расстояния, оказываются в одной точке.

Это ощущение я испытал, когда плыл на корабле из материковой части Швеции на сказочный остров Готланд. За время плавания я успел полюбоваться морем, пообедать, принять душ, пообщаться с друзьями, прогуляться по кораблю, почитать книгу и даже, соснуть перед предстоящими большими концертами.

А через несколько недель я летел из Австралии в Швецию.

По радио произнесли текст следующего содержания:

«Наш самолёт начинает снижение для захода на посадку в аэропорту Стокгольма Арланда.

Просим пассажиров пристегнуть привязные ремни и привести спинки кресел в вертикальное положение. При выходе не забудьте свои личные вещи».

Я посмотрел в окно: мы летели над островом Готланд!!!

Вот она – несопоставимость расстояний и скоростей!

Но в стихотворении Пастернака мы – намного выше.

Ибо казармы и кочегары *равномасштабны*.

И поэтому дальше так естественно:

Всем корпусом на тучу

Ложится тень крыла.

Блуждают, сбившись в кучу,

Небесные тела.

– Естественно?! – воскликнете вы.

Но если небесные тела сбились в кучу, то на какой мы высоте?

И где это видано, что обыкновенный самолёт смог подняться так высоко, что уже и небесные тела сбиваются в кучу, как бельё в прачечной?

А кто вам сказал, что где-то по-прежнему существует какой-то самолёт?

– Как же! – скажете вы.

– А «тень крыла»?

Друзья мои, дорогие мои читатели!

Ведь вы же сами только что вполне справедливо отметили, что (цитирую вас) «обыкновенный самолёт не может подняться так высоко».

А он и не поднялся, он давно «потонул в тумане, исчез в его струе».

— Тогда тень какого крыла ложится на тучу?

А вот на этот вопрос я вам отвечу не раньше, чем когда мы доберёмся до конца стиха.

Итак, на каком же мы расстоянии от нашей планеты?

А об этом довольно ясно сказано в стихотворении:

**И страшным, страшным креном
К другим каким-нибудь
Неведомым вселенным
Повёрнут Млечный путь.**

Что, начинаете понимать?

Мы уже в таком измерении, где Млечный путь ведёт себя как самолёт!!!

Виден его наклон, крен (как у самолёта, идущего на посадку)

И к тому же, «другие какие-нибудь вселенные» общаются с Млечным путём как партнёры по странным космическим играм!

Итак, где мы теперь?

Попробуем сориентироваться, читая стих дальше.

Ведь мы уже поняли, что пространство стиха **ТОЛЬКО РАСШИРЯЕТСЯ!!!**

**В пространствах беспредельных
Горят материки.
В подвалах и котельнях
Не спят истопники.**

Что-о-о? — удивитесь вы.

Только что вы убедили нас в том, что пространство

ТОЛЬКО РАСШИРЯЕТСЯ!

Откуда взялись «подвалы и котельни»?

Что за «истопники»?

О каких материках идёт речь? Азия, Африка, Америка, Европа?

Мы всё же вернулись назад!

Хотите испытать потрясение?

Такое же как испытал я, когда понял, что эти четыре строчки — и есть ключ к тайне всего стихотворения и главнейшее доказательство того, что я прав?!

Ещё раз повторяю, что ПРОСТРАНСТВО СТИХА ТОЛЬКО РАСШИРЯЕТСЯ!

Тогда о каких «истопниках» идёт речь?

Да о тех, которые не спят, потому что они должны поддерживать горение материков.

А материка не наши, планетарные (они, слава Богу, не горят!)

А о каких материках идёт тогда речь?

Да ясно о каких – О З-В-Ё-З-Д-Н-Ы-Х!!!

Вот таких!!!

Они-то и горят!

А чтобы постоянно поддерживать их горение, «не спят истопники».

Думаю, не стоит даже пытаться хоть как-то описать истопников, отвечающих за энергию звёздных скоплений.

Но сейчас я буду цитировать стих дальше, и вы вновь рассердитесь на меня.

**В Париже из-под крыши
Венера или Марс
Глядят, какой в афише
Объявлен новый фарс.**

– Что, – скажете вы, – опять будете утверждать что пространство ТОЛЬКО РАСШИРЯЕТСЯ?

Конечно, буду! Ещё как буду!

Именно поэтому я и сказал, что этот стих – один из самых сложных не только у Пастернака, но и вообще в русской поэзии!

Пространство РАСШИРИЛОСЬ до ТАКОЙ степени, что появился совершенно нелепый, с точки зрения астрономии, образ:

Вы когда-нибудь видели, чтобы «Венера или Марс» глядели «из-под крыши»?

Мы находимся в ином измерении настолько, что забываем разницу между Венерой и Марсом. Не помним, в каком соотношении эти планеты находятся с «крышей Парижа».

Мы не заметили, как попали в ситуацию абсурда. Пропали последовательность и логика.

Всё безумие стиха как раз и заключается в том, что гениальный Пастернак провоцирует нас как бы постоянно возвращаться назад.

Отсюда и ваше возмущение. (И моё когда-то!)

А ещё я позволю себе обратить ваше внимание на выбор планет, которые глядят в афишу «из-под крыши»!

Венера ИЛИ(!!!???) Марс (?)

Венера – богиня любви.

Марс – бог войны.

Так вот. В афише какой-то «новый фарс»: любви и жизни
или ненависти и смерти.

А кто же НАД всем этим?

Кто ЕЩЁ БОЛЬШЕ?

ПРОСТРАНСТВО РАСШИРЯЕТСЯ... И... мы попадаем туда,
где

**Кому-нибудь не спится
В прекрасном далеке
На крытом черепицей
Старинном чердаке.**

Кому это не спится?

Читаем дальше:

**Он смотрит на планету,
Как будто небосвод
Относится к предметам
Его ночных забот.**

Вот и добрались... До кого?

ДО Т-В-О-Р-Ц-А!!!

Творца чего?

И того, и другого.

Вселенной и стихотворения о ней.

Это ОН смотрит на планету, где можно сдать бельё в прачечную,

потому что где-то «не спят истопники» и следят за расписанием, за жизнью бесконечных миров, вселенных, звёздных скоплений-материалов.

И в последних восьми строчках всё становится до прозрачности ясно:

**Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой,
Как лётчик, как звезда.**

К кому это обращение?

Читаем дальше:

**Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну, -
Ты – вечности заложник
У времени в плену!**

Мы добрались до «крытого черепицей старинного чердака».
«Кому же не спится?»

(Я неслучайно тяну. Сразу вспоминаю тютчевское «Мысль
изречённая есть ложь».)

Не спится Богу и Художнику.

Богу потому, что если он уснёт, то вся картина мироздания
будет разрушена.

А художник – это Его воплощение на Земле, ему тоже нельзя
спать, ибо он «пленник времени».

И взят в плен он именно для того, чтобы суметь охватить
картину Бытия, временно находясь на Земле.

Ибо, лишившись своего плена, он, Художник, «растворится в
тумане, станет крестиком на ткани»,
станет частью этой грандиозной картины мироздания,
и не сможет оценить на равных «метки на белье», «крен
Млечного пути», «не спящих истопников», забудет земную мифо-
логию.

Он взят в плен (на время) из вечности для того, чтобы соеди-
нить вечность и мгновение и, познав мгновение, увидеть его из
вечности.

А зная вечность, увидеть его из мгновения.

Теперь можно чётко сказать, что стих одновременно расширя-
ется и сужается.

Расширяется в пространстве и сужается до размеров «крытого
черепицей старинного чердака».

Перед нами – гениально поэтически понятый макро- и микромир.

Я хочу познакомить вас с утверждением из книги философа
XV века.

Даже если мы с вами его сейчас не поймём, то почувствуем в
контексте стиха.

В своей книге «Об учёном незнании» Николай Кузанский пи-
шет:

«Образ свёртывания всегда больше образа развёртывания веч-
ности».

– Как это так! – зашумят опять читатели.

Но ведь вы уже шумели, когда мы анализировали стих.

И утверждали, что пространство уменьшается.

И, в конце концов, оно «уменьшилось» до масштабов Творца.

Можно ли «уменьшить» его ещё?

Вся парадоксальность этого стихотворения Пастернака в том, что в нём принципы расширения и сужения равнозначны.

Иллюзия сужения на вербальном уровне даёт нам расширение на уровне философском.

«Тень крыла», которая ложится «всем корпусом на тучу» на вербальном уровне воспринимается как возвращение к лётчику.

А на философском – парение Ангела.

На вербальном уровне истопник – вполне конкретная и предельно земная профессия.

На философском уровне в контексте стиха истопник – подбрасыватель горячего во вселенскую топку.

На вербальном уровне самолёт так высоко, что становится крестиком.

На философском – «крестик на ткани» вызывает в мысли идеи эйнштейновской (релятивистской) физики, где все величины, расстояния да и само время относительны.

Речь может идти и о «вселенской прачечной», о своего рода чистилище, где очищают от грехов, выравнивают, спасают грешные души.

Души, которые ещё можно спасти.

Весь стих – это бесконечное движение в вечности, где невиданная многозначность каждого слова доведена до совершенства и где мы приближаемся к высшему понятию, объединяющему Музыку и Космос – **МУЗЫКЕ СФЕР.**

Но для того чтобы почувствовать вечность, не хватит даже этого глубочайшего стиха.

Ведь главное, что мы сейчас готовы услышать вступительный хор к одному из самых грандиозных творений планеты.

Называется произведение «Страсти по Матфею».

Автор – И.С. Бах.

В исполнении участвуют три хора и два оркестра.

Музыка вступления описывает бесконечный путь Христа на Голгофу.

Всё начинается с оркестра.

В музыке – ощущение океанских волн.

В ней нет места для остановки, фразы наплывают одна на другую,

одни мотивы-волны откатываются, но тотчас же возвращаются с новыми волнами.

«Придите дочери Сиона, помогите плакать».

Затем возникает чувство растерянности.

Оркестры словно пытаются задать друг другу вопрос.

Вместо ответа вступают два хора.

Волны ещё сильнее, движение становится всеобъемлющим.

Перед нами – что-то, чему невозможно дать название, определить.

Затем наступает уникальнейший момент в музыке.

Хоры задают вопросы друг другу.

Та же растерянность, что и в оркестре.

«Куда?» «Зачем?»

Два хора и два оркестра пытаются осмыслить происходящее.

И вдруг появляется третий хор.

И здесь наступает уникальный момент.

Два хора и два оркестра беспрерывно задают друг другу скорбные вопросы,

а третий хор, состоящий из одних высоких женских или детских голосов, поёт одну из прекраснейших хоральных мелодий:

«О, Агнец».

Этот момент в музыке нужно обязательно услышать.

Тогда вы ещё глубже поймёте стих Пастернака.

Эту музыку можно слушать бесконечное число раз.

И каждый раз восприятие её вами будет всё сильнее и сильнее.

Задание.

Попробуйте найти любые творческие способы, найдите слова, создайте стихи или просто порассуждайте на тему **Вечность**.

Если вы это сделаете ДО нашей следующей встречи, то нам окажется невероятно близка её тема, идеи и музыка.

Ибо однажды случилось так, что два самых полярных, живущих в разные эпохи гения воссоединились в музыке Вечности:

БАХ и МОЦАРТ.

Почему это произошло?

Может быть, музыка, которую мы услышим в этой встрече, окончательно поставит все точки над «I» в вашем творческом мышлении.

Если же и эта музыка оставит кого-то равнодушным, то я думаю, что у равнодушного просто музыкальная слепота – крайне редкая встречающаяся особенность.

Ведь существует же дальтонизм – цветовая слепота.

Это когда человек не видит всего богатства цветовых оттенков.

И сколько бы все вокруг не восхищались неповторимыми колоритами художников-импрессионистов, дальтоник останется равнодушным.

Это совсем не значит, что всё в вашей жизни плохо.

Ведь есть поэзия, архитектура.

Да и много чего существует на нашей планете для богатой творческой жизни.

У дальтоника не будет **только** живописи, а у музыкального «дальтоника» не будет **только** музыки.

Главное, чтобы не было общеэстетической слепоты и глухоты.

Тогда придётся пожалеть человека, как жалеют инвалидов.

И социальная система должна сделать всё, чтобы жизнь человека, начисто лишённого чувства красоты и гармонии, была, насколько возможно, неущербной, неубогой.

Но, прежде всего, всякий развивающийся человек должен получить шанс для восприятия искусства.

Ему должна быть предложена вся глубочайшая система культуры.

Он должен слышать великую музыку, получить понимание поэзии,

познать изобразительное искусство.

Им должны заниматься прекрасные педагоги, искусствоведы, мыслители.

И только в том случае, если человек показывает свою полную несостоятельность в области постижения прекрасного,

то есть эстетическую глухоту,

эмоциональную слепоту,

безразличие к слову,

то лишь тогда можно признать человека духовным инвалидом и постараться дать ему конкретную профессию с ограниченной ответственностью.

Но это должно произойти не раньше, чем когда исчерпаны все средства.

А вообще, я хороший провокатор!

Потому что я убеждён, что таких людей нет (если не считать случаи конкретных заболеваний – слабоумия, разных форм дебильности).

Есть лишь определённые жизненные обстоятельства, которые поставили человека в ситуацию, когда всё прекрасное вступило в конфликт с окружающим человеком Злом.

И тогда этот конфликт может быть разрешён
ПРИБЛИЖЕНИЕМ К ГАРМОНИИ, ВОЗВРАЩЕНИЕМ ЧЕЛОВЕКУ ПОТЕРЯННОЙ ИМ ВОЗМОЖНОСТИ СОТРУДНИЧЕСТВА С ЕГО КОСМИЧЕСКОЙ ЭНЕРГИЕЙ.

ВСТРЕЧА ШЕСТНАДЦАТАЯ

Вольфганг Амадеус Моцарт или доказательства бессмертия

Как вы думаете – какая из проблем на Земле больше всего волнует человечество?

– Странный вопрос, – скажете вы. – Их много, этих проблем!

Первый ряд проблем:

Экология, борьба с землетрясениями, производство...

Второй ряд проблем:

Любовь, Смысл жизни, Добро и Зло...

Третий ряд проблем.....»

Здесь я ставлю многоточие, потому что если я начну перечислять все проблемы, которые волнуют человечество, то мне не хватит места в книге, а сама книга никогда не выйдет из печати.

Но зато я напишу сейчас о самой главной проблеме, которая больше всех остальных волнует человечество, от решения которой мы так же далеки сегодня, как и в начале цивилизации.

Этот вопрос волнует всех без исключения, о нём думают величайшие учёные и каждый человек независимо от профессии.

Этот вопрос волнует маленького ребёнка, как только он начинает осознавать себя в мире,
и очень старых людей.

Ответы на этот вопрос есть, но они полярны.

И никакая наука, как бы она ни старалась, ни пыталась, не в состоянии дать хоть сколь-нибудь окончательный ответ.

Иногда наука утверждает, и, порой, кажется, что её утверждение бесспорно. Иногда наука отрицает, и это тоже выглядит правдой.

Вопрос этот звучит так:

Что такое СМЕРТЬ?

Смерть – это окончательно?

Существует ли Жизнь после Смерти?

Что Там за гранью? (если что-то есть)

Я и сейчас могу исписать тысячи страниц вопросами, подвопросами, разными деталями и тонкостями.

Но лучше всего сформулировать это как главный и очень просто звучащий вопрос:

СМЕРТЬ – ЭТО ВСЁ

ИЛИ ПЕРЕХОД В ИНОЕ, НЕВЕДОМОЕ НАМ НА ЗЕМЛЕ, СОСТОЯНИЕ?

И я не удержусь и попытаюсь ответить так, как когда я разговариваю сам с собой.

Я не могу ответить на этот вопрос как учёный (правда, и учёные знают в этом вопросе не больше меня).

Но я могу попытаться рассуждать на эту тему как человек искусства.

И это – не так уж нелепо, ибо зачастую искусство глубже понимает некоторые вопросы, чем наука.

Так вот, с моей точки зрения, искусство ближе к доказательной системе бессмертия, чем наука.

И ближе, чем (сейчас некоторые верующие на меня обидятся) религия.

Я пишу так вовсе не потому, что отказываю религии в праве знать о бессмертии Души. Просто главный постулат религии – вера. **ВЕРЬ!** И этого достаточно.

Но не всем достаточно.

Иначе не было бы на Земле столько войн, убийств, преступлений против Человека и Человечества.

К тому же и с религией всё не так просто,

если в одной из мировых религий не считается грехом убить человека только за то, что человек этот – представитель другой мировой религии.

Поэтому я буду рассуждать исходя из моих размышлений в области искусства.

И вот всё, что я успел узнать и понять в этом вопросе в искусстве,

позволяет мне утверждать, что Смерть – это не конец. Но лишь пока мы находимся в глубинах искусства.

Как только мы выйдем за его пределы, у нас тут же появится масса аргументов противоположного свойства.

Итак, попробуем не выходить.

Я очень люблю играть сонаты Бетховена (как фортепианные, так и скрипичные).

Когда я это делаю, то передо мной возникает сам Людвиг ван Бетховен.

Его Душа настолько реально общается с моей, я так остро чувствую этот контакт,

что если после игры я открою какую-нибудь книгу, в которой написано о том, что Бетховен умер в 1827 году, то меня охватывает непередаваемое чувство веселья.

Ах, вот как! Умер, значит?

Да я ни с кем и никогда так близко не общался, как с Бетховеном!

И не далее, как только что!

И я ведь точно знаю, что я несколько не больной психически человек.

Я ни на секунду не шизофреник.

Но когда я пишу об общении с Бетховеном, то, клянусь, это не фигуральное выражение.

В каждой фразе, в каждом движении Бетховен раскрывается мне, поправляет меня, иногда смеётся надо мной.

Я чувствую каждую линию его мысли, я поддерживаю его, восхищаюсь им, удивляюсь ему, спорю с ним.

Иногда он грубоват,

иногда настолько глубок,

что, мне кажется, я не успею в ЭТОЙ ЖИЗНИ добраться до всей глубины его мысли.

И тогда я, как никогда чётко, осознаю, что НЕТ ТАКОЙ СИЛЫ, которая способна разорвать наши с ним отношения, встать между нами и сказать:

ХВАТИТ!

ТВОЁ ТЕЛО БОЛЬШЕ НЕ СПОСОБНО ОБЩАТЬСЯ С НИМ ПОСРЕДСТВОМ ФИЗИЧЕСКОГО ПРИКОСНОВЕНИЯ К СКРИПКЕ И РОЯЛЮ!

И МЫ ПРЕРЫВАЕМ ЭТО ОБЩЕНИЕ

НАВСЕГДА!!!

И тут я понимаю, что этим разрушается не логика (логикой я хорошо понимаю, что физическая возможность ИГРАТЬ БЕТХОВЕНА прекратится),

НО РАЗРУШАЕТСЯ ЭТИКА.

Ибо если кто-то считает возможным разрушить этот контакт, то сие есть **нарушение вселенской морали.**

А вселенская мораль – это не движение смычка по струнам или пальцев по клавишам, это –

ПРАВО НА НЕПРЕРЫВНОЕ ДУХОВНОЕ ОБЩЕНИЕ.

Если человека можно так запросто лишить этого права, то это значит, что мировое устройство нелепо, антигуманно и бессмысленно.

Отказываемся от Бетховена.

Или, например, вернёмся к стихотворению Пастернака «Ночь».

Прочтите его в этой связи ещё раз.

Я – лётчик, уходящий в небо. Я – «утонул в тумане, исчез в его струе».

Вот вам тайная аналогия с тем, что мы называем Смертью.

Лётчика нет, ибо он «утонул», «исчез». Но только с точки зрения земного наблюдателя.

А затем начинается **РАСШИРЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА.**

**И ПРОСТРАНСТВО ЭТО РАСШИРИЛОСЬ ДО ТОГО,
ЧТО МЫ СПОСОБНЫ НАБЛЮДАТЬ
КРЕН МЛЕЧНОГО ПУТИ,
ДРУГИЕ ВСЕЛЕННЫЕ,
А ЗАТЕМ ВНОВЬ ВСТРЕЧАЕМ ИСТОПНИКОВ,
КОТОРЫЕ, КАК И НА ЗЕМЛЕ, НЕ СПЯТ НОЧЬЮ,
ИБО ДОЛЖНЫ ПОДДЕРЖИВАТЬ ЭНЕРГИЮ ГОРЕНИЯ
ЗВЁЗДНЫХ СКОПЛЕНИЙ (материков).**

И в результате своего путешествия во времени и пространстве «исчезнувший», «утонувший» видит «крытый черепицей» старинный чердак, где «кому-нибудь не спится».

Как только мы выйдем за пределы пастернаковского стихотворения, мгновенно включится ограниченная земная логика, при которой стих Пастернака – всего-навсего бессмысленный набор слов.

Но если музыка Бетховена и поэзия Пастернака – нечто «бессмысленное»,

то, значит, подлинное искусство на Планете ничего не стоит.
И всё неправда.

А правда – только переваривание человеком пищи. И то, до
тех пор, пока не откажут изношенные органы переваривания.

И наши тела будут переваривать черви.

Но

если принять идею Смерти, как идею полной остановки
и ухода,

то всё, что мы читаем, слушаем,

весь Бах и Гёте, Данте и Леонардо – глупые сказочники,

не стоящие ломаного гроша.

И единственное, что в жизни остаётся – это

потрясти тело на дискотеке, пока оно в состоянии,

успеть заработать какое-то количество денег, дабы побаловать
это наше тело более качественной пищей,

разложить тело на более мягкой постели и успеть усладить
его наиболее изысканными винами.

Рассуждая так, мы приходим к идее полного приоритета тела
над Духом.

Полного отрицания Духовности, а следовательно, отрицания
всякой значимости Человека и Человечества.

В этом случае отказываемся и от Пастернака.

Рассуждая дальше подобным образом, мы должны не только
отказаться от грандиозного Гёте с его «Фаустом»,

но и просто посмеяться над его последними восьмью строч-
ками, завершающими это одно из самых величественных творе-
ний человеческой мысли:

(Это – самые сложные страницы книги. Не пробегайте их,
пожалуйста!)

Всё быстрое –

Символ, сравнение.

Цель бесконечная

Здесь: постижение,

Здесь – заповеданность

Истины всей.

Вечная женственность

Манит нас к ней.

Перед нами – одна из самых глубоких догадок в истории че-
ловеческой мысли.

Я попробую расшифровать эти строки для тех, кто не очень
много общался с подобного уровня литературой.

В первых двух строчках – формула Бессмертия.

Если перевести «быстротечное» на обычный язык, то это не что иное, как всё, что очень быстро проходит.

А самое быстропроходящее – это человеческая жизнь.

И здесь Гёте с поразительной уверенностью пишет о том, что «быстротечное» – только «символ».

Символ чего? Да понятно же, чего! Достаточно расшифровать понятие символ.

Символ – это зашифрованное в кратком знаке развёрнутое явление, кратко закодированный смысл.

Итак, всё, что воспринимается как символ, на самом деле – код чего-то иного, протяжённого.

Символ проговаривается

или записывается кратко как знак.

За знаком же этим – целые протяжённые понятия.

Ну например, символ вечности. Для его изображения на письме нужно потратить одну секунду.

Но обозначает этот символ – «ВЕЧНОСТЬ».

Итак, быстротечен только символ.

Таким образом, утверждает Гёте, **символ – не протяжённость, а сокращённое кодирование протяжённости.**

Но дальше – ещё лучше. И ещё глубже.

Ибо «Всё быстротечное» не только «символ», но ещё и «сравнение».

Сравнение чего с чем?

Да ведь ясно, что символ – это одно слагаемое, которое нужно сравнить.

С чем?

С тем, что символ в себе скрывает.

А он скрывает протяжённость.

А как сравнивать?

Ответ у Гёте:

Цель бесконечная

Здесь: постижение.

Итак, быстротечная жизнь, как символ, требует БЕСКОНЕЧНОГО ДВИЖЕНИЯ К ЦЕЛИ ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ РАСШИФРОВАТЬ СИМВОЛ, СРАВНИТЬ ЕГО С ТЕМ, ЧТО ЗА НИМ СКРЫВАЕТСЯ, ИМ ОБОЗНАЧАЕТСЯ.

Вот вам и Вечность!

Но поскольку движение к цели бесконечно, то

**ИСТИНА ЗАПОВЕДАНА, ТО ЕСТЬ ЗАКРЫТА.
ДВИЖЕНИЕ ЖЕ К НЕЙ И СОСТАВЛЯЕТ СУТЬ
БЕССМЕРТИЯ.**

Здесь заповеданность

Истины всей.

А что же это за механизм, который управляет вечным движением к заповеданной истине? Что заставляет нас стремиться к тому, что нам никогда не дано познать?

Вечная женственность

Манит нас к ней.

И здесь перед нами один из самых глубоких образов, созданный на нашей планете.

Вечная женственность – это мировая душа. Вечно создающая, вечно рожающая, вечно самовоспроизводящаяся.

Да-да! Не удивляйтесь!

Земная женщина – это часть той вечной женственности, того универсального, космического, непрерывного рождения.

Ведь женщина рождает женщину, та, в свою очередь, рождает женщину и т.д.

Так же и Космос – это цепь непрерывных рождений.

И Смертей – хочется вам сказать.

А вот и нет!

Даже вспышка сверхновой – гигантский акт рождения.

И если теория большого взрыва верна, то вся наша земная цивилизация – только небольшой момент из колоссального взрыва.

Значит, и взрыв рождает жизнь!!! Жизни!!!

Итак, к вечному стремлению расшифровать символ, сравнить его со значением «нас манит Мировая Душа или Вечная женственность».

Если принять во внимание, что Смерть – это остановка навсегда, то Гёте нам не нужен, как Пастернак или Бетховен.

Да и шекспировские сонеты выказывают не меньшие признаки глупости.

Да и всё искусство, всё творчество оказываются пустяковой забавой.

На эту тему можно писать бесконечно.

Но я предлагаю вам самим слушать музыку, читать стихи, смотреть картины с точки зрения бессмертия.

Вы сами почувствуете, НАСКОЛЬКО ЭТО ВАЖНО –

**УМЕТЬ ВОСПРИНИМАТЬ СВОЮ ЖИЗНЬ НЕ ТОЛЬКО
СИЮМИНУТНО, НО И КАК УДИВИТЕЛЬНЫЙ ФРАГ-
МЕНТ ВЕЧНОСТИ, КАК «СИМВОЛ», «СРАВНЕНИЕ».**

И всё же самое главное доказательство я прибегну для вас, как всегда, по мере приближения к музыке.

И доказательство это мы найдём в творчестве

ВОЛЬФГАНГА АМАДЕУСА МОЦАРТА.

Моцарт в истории культуры совершенно уникален.

Во-первых, потому,

что он начал сочинять музыку в возрасте четырёх-пяти лет.

Во-вторых, потому,

что его музыка воспринимается как высшее воплощение Гармонии.

В-третьих, потому,

что наше знание о его ранней смерти рождает особое чувство печали.

В-четвёртых, потому,

что вся музыка Моцарта – это музыка детства, с его (детства) и её (музыки) незащищённостью, хрупкостью.

В-пятых, потому,

что музыка Моцарта раскрывает одну из величайших человеческих тайн – тайну детской гениальности. Когда мы по-настоящему слушаем музыку Моцарта, то мы слушаем самих себя в детстве со всеми нашими детскими радостями и страхами.

В-шестых, есть одна особенность в нашем отношении к его музыке:

Ведь вот что часто получается!

Слушаем Моцарта, любим Моцарта.

Говорим о моцартовской гениальности, совершенстве.

Иногда указываем даже на то, что у Моцарта встречается и музыка подлинного драматизма.

Но ГЛУБОКОЙ мы называем его музыку во много раз реже, чем музыку Баха, Генделя, Брамса, Чайковского или Вагнера.

Для характеристики музыки Моцарта мы часто употребляем такие понятия, как

СВЕТ, ЛЁГКОСТЬ, СОВЕРШЕНСТВО,
ГАРМОНИЧНОСТЬ, ИЗЯЩЕСТВО,
МЕЛОДИЗМ, ОСТРОУМИЕ, ГРАЦИЯ.

А сейчас я осмелюсь написать одну очень странную, даже для любителей и знатоков его музыки, вещь.

Все эти определения – не главные в музыке Моцарта. Ибо они рисуют достаточно банальный образ композитора.

Давайте проведём мысленный эксперимент.

Послушаем

СВЕТЛЫЙ, ЛЁГКИЙ, СОВЕРШЕННЫЙ, ГАРМОНИЧНЫЙ,
ИЗЯЩНЫЙ, МЕЛОДИЧНЫЙ, ОСТРОУМНЫЙ,
ГРАЦИОЗНЫЙ

ВАЛЬС ИОГАННА ШТРАУСА.

Например «На прекрасном голубом Дунае».

Слушая, наслаждаясь его

СВЕТОМ, ЛЁГКОСТЬЮ, СОВЕРШЕНСТВОМ, ГАРМОНИЕЙ, ИЗЯЩЕСТВОМ... и т.д., мы вынуждены признать: все вышеперечисленные определения, которые мы даём музыке Моцарта,

ПОЛНОСТЬЮ ПОДХОДЯТ к характеристике музыки Штрауса!

Вот мы и попались в сети нашей бедной убогой вербальности!

Посмотрите на СВЕТЛЫЕ, ЛЁГКИЕ, ИЗЯЩНЫЕ, ГРАЦИОЗНЫЕ... и т.д. картины французских художников Антуана Ватто и Франсуа Буше.

Клянусь, что каждое слово из нашего комплекта подходит к характеристике этих СВЕТЛЫХ, ИЗЯЩНЫХ... и т.д. картин.

Более того, я могу составить огромный-преогромный список произведений искусства, для характеристики которых идеально подойдут все эти определения.

Что же делать?

Посмеяться над нашей неспособностью словесно отличить музыку Моцарта от вальсов и полек Штрауса (а уж польки-то какие СВЕТЛЫЕ, ИЗЯЩНЫЕ... и т.д.)

А затем теми же словами охарактеризовать картины художников?

Именно попытками убежать от этого ужаса является вся моя книга.

И в этой словесной беде виновата не только убогость нашей речи,

но чаще всего ещё и неспособность мысли проникать за грани словесной шелухи и открывать образы иного уровня,

которые действительно помогут нам найти хоть сколько-нибудь глубинные характеристики именно Моцарта (а не Штрауса).

У нас есть примеры подобного творчества.

Например в стихотворении «И.С. Бах» О. Мандельштам пишет про главный музыкальный инструмент Баха – орган – так:

«ОРГАНА МНОГОСЛОЖНЫЙ КРИК».

И для того чтобы объяснить, как много всего скрывается за понятием «многосложного крика», мне нужно, во-первых, написать хотя бы

краткую историю органа.

Затем о принципах образования звука у органа.

Затем о том, **что именно** Бах сотворил с органом в своей музыке.

А можно и не делать всего этого.

Но и тогда, не имея всех тех знаний об органе, вы почувствуете особенность органной музыки Баха.

Ибо «многосложный крик» – это что-то, что **УЖЕ** говорит об исключительности **именно баховской** органной музыки.

О Бетховене говорят: ТИТАН, ГИГАНТ, МОГУЧИЕ ТВОРЕНИЯ.

Но ведь то же самое можно сказать о творчестве гениального художника и скульптора Микеланджело. Он тоже ГИГАНТ и ТИТАН.

А Бах?

Не ТИТАН? Не ГИГАНТ?

Ещё какой!!!

А поэт Борис Пастернак в одном из своих стихов вдруг написал о Бетховене:

Так движет иногда полы
Сосед, донесшись из-под брёвен,
И вдруг... сонаты кандалы
Повлѣк по площади Бетховен.

Что? Непонятно?

А, прочитав дальнейшие рассуждения, будете смеяться, насколько это простой образ.

Что там за сосед, который «доносится из-под брёвен»?

Да ведь это – пьяница, судьба которого – пьянствовать, спать, где придётся. Такая у него, у пьяницы, жизнь. И победить свою страсть он не в состоянии.

Ему холодно, вот он и «движет полы», пытаюсь согреться. Ибо стих в первой же строке говорит об утре. («Какой речистою зарѣй
В проталинах пылает камень»)

А Бетховен, скованный кандалами глухоты, побеждает свою судьбу – глухоту – в каждом своём произведении!

«Я схвачу судьбу за плотку!» – известнейшая мысль из письма Бетховена.

И у Пастернака родился образ Бетховена – бсглого каторжника, который тащит по площади «кандалы своей сонаты».

То есть каждое музыкальное произведение, созданное Бетховеном, это побег с каторги.

Это побег от неумолимой судьбы.

Итак, свободный пьяница-сосед – раб.

Бетховен же, лишённый судьбой слуха, – свободен.

Давайте попробуем найти слова, которые не будут иметь никакого отношения к действительно изящной и прелестной музыке Штрауса и которые помогут нам проникнуть в глубины музыки МОЦАРТА (и только Моцарта!).

К восприятию уникальной музыки Моцарта есть, на мой взгляд, один особый ключ, открывающий самую неожиданную тайну его жизни.

Это прежде всего шокирующая строчка из письма Вольфганга Моцарта к отцу Леопольду.

«Папа, Вы себе даже не представляете, какой это ужас – каждый вечер ложиться в постель, не зная, проснусь ли я утром».

Что-о-о-о?

Вот вам и грациозный, вот вам и гармоничный, ... и т.д.

Моцарт с его невероятной болезненностью, с его телом, которое любая простуда могла свести в могилу.

Моцартовский организм обладал очень слабой иммунной защитой, поэтому врачи много раз буквально «вытаскивали» Моцарта из объятий смерти.

Для того чтобы понять, что я не фантазирую, просто перечитайте все моцартовские письма, письма его отца Леопольда к жене (когда они были на гастролях).

Никто, как Моцарт, так не чувствовал невероятной незащищённости своего физического тела.

Никто, как Моцарт, ТАК не ощущал присутствие Смерти в каждом дне.

У меня есть доказательство того, что Моцарт знал о том, что он скоро умрёт.

Но именно тогда, когда Моцарт понял, что дни его сочтены, он и совершил тот музыкальный поступок, который нам сейчас предстоит услышать.

И поступок этот рождён не страхом смерти, а, наоборот, величайшим в мировой музыке постижением Знака Бессмертия.

Когда Моцарту было восемь лет, он сочинил свою первую симфонию.

К тому времени он был уже автором большого количества музыкальных произведений, в том числе сонат, арий, произведений для клавесина, скрипки, хоровой музыки.

И только(!!!) в «солидном» восьмилетнем возрасте (когда время касается Моцарта, то происходят, буквально, космические парадоксы) Моцарт почувствовал себя достаточно зрелым для написания симфонии.

Прежде чем вы начнёте слушать **Первую симфонию восьмилетнего(!)** Моцарта, попробуйте представить себе своих знакомых шестилетних детей.

Ибо, во-первых, сейчас – акселерация, а, во-вторых, Моцарт даже в те времена воспринимался ещё моложе своего возраста.

Он был крохотной куклой.

Предлагаю вам услышать симфонию целиком (в ней три части). Симфония такая же крохотная, как и её автор.

И если в первой и третьей частях можно легко услышать детские игры, то во второй части – невероятная глубина.

Совершенно непонятно, когда Моцарт УСПЕЛ почувствовать всё то, что он написал.

И когда вы будете слушать эту музыку, обратите внимание на странный мотив валторн

(весьма мистических инструментов, предки которых – лесные рога; в переводе с немецкого «валторна» – лесной рог).

Те, кто знает ноты, могут спеть или сыграть её: ми-бемоль – фа – ля-бемоль-соль. Эта мелодия носит латинское название **can-tus firmus**, что в переводе на русский язык означает – основная мелодия. Она взята малышом-Моцартом из древних **Григорианских хоралов** (см. модуляцию 26).

Эта интонация звучит неожиданно таинственно-жутковато.

Она – словно лесные страхи. Страх темноты, незащищённости.

В музыке Моцарта этот мотив встречается затем много раз в различных произведениях.

Думаю, что он рождён детским страхом смерти. Именно в это время Моцарт особенно много болел. (А значит, был на грани между жизнью и смертью.)

Послушайте первую симфонию Моцарта.

Через двадцать пять лет Моцарт пишет свою последнюю симфонию.

Мы знаем, что последнюю.

Вопрос: знал ли об этом Моцарт?

Уверен, что знал!

И, думаю, вы меня поддержите, услышав её последнюю часть.

Она начинается тем же мотивом, который когда-то открыл первую страницу моцартовского симфонизма. Только на этот раз мотив звучит в до-мажоре. (Тональность, не имеющая никаких знаков, она как чистый лист бумаги или тональность чистых обертонов Космоса.)

Перенесение мотива из первой симфонии в последнюю – акт для творца не простой – необходимо какое-то особое знание, чувствование или предчувствие.

И перед тем как вам предстоит услышать Финал «Юпитера», предлагаю вам один фрагмент из моей книги «Тайны гениев»:

«Когда же Моцарт испытал ощущение приближающейся смерти?»

*Может быть, страх смерти пришёл к нему,
когда он получил заказ написать Реквием,
или на полтора года раньше,
когда он создавал Сорок Первую (последнюю) симфонию –
«Юпитер»?*

*Или ещё раньше,
когда он сочинял свой оперный реквием – «Дон Жуан»?*

ДУМАЮ, НАМНОГО РАНЬШЕ.

Во всяком случае, уверен, что когда восьмилетний Моцарт создавал свою первую симфонию, страх смерти у него уже полностью сформировался.

Этот страх преследовал Моцарта всю его короткую жизнь.

Более того, **страх смерти** – основная движущая сила *моцартовского творчества*.

У Моцарта очень мало музыки, где так или иначе не появляется образ Смерти.

Почти в каждом его призывании Смерть – это всего несколько тактов, несколько звуков, несколько движений, несколько секунд.

А затем Моцарт использует все свои силы, чтобы избежать Смерти, чтобы отшутиться, отвлечься, облегчённо вздохнуть.

Я убеждён, что невероятная гармоничность *моцартовской музыки* – подлинный разговор с Богом.

«Я буду писать для Тебя такую музыку, – словно говорит Моцарт Богу, – что, услышав её, Ты не сможешь, ты не решишься лишить моей музыки Твой Мир».

Вся этика *моцартовской музыки* зиждется на том, что Гармония должна победить Смерть.

Чем слабее здоровье Моцарта, тем интенсивнее его музыкальные Приношения.

В конце жизни это уже не приношения, а непосредственное сотрудничество с Богом – музыкальный аналог структуры **ВСЕЛЕННОЙ**.

Финал симфонии «Юпитер» воспринимается как опыт построения в музыке **параллельных миров**,

или хотя бы пояснение идеи Божественного Бессмертия.

Теперь вам предстоит постичь последнюю часть последней симфонии Моцарта.

После того как мы услышали в прошлых наших встречах двухголосие из «Картинок с выставки» Мусоргского,

а также

грандиозную фугу И.С. Баха,

думаю, у вас не будет проблем почувствовать *моцартовское многоголосие*.

Впервые после Баха музыка не только вновь поднялась на его **баховский уровень**,

но и доказала, что время полифонии (многоголосия) не ушло безвозвратно вместе с великим Бахом,

а проявляется в новых формах.

Перед нами – одна из самых величественных картин Вселенной.

Неслучайно современники прозвали симфонию «Юпитер».

Дело в том, что планета Юпитер была тогда только что открыта, и астрономы и им сочувствующие считали, что Юпитер больше Солнца.

Значит, и у них появилась мысль о космичности моцартовской музыки.

.....
Слушайте!
.....

А в качестве задания предлагаю вам попробовать обосновать, почему Моцарт построил такой мост между первой и последней симфониями.

У меня в предыдущей книге есть попытка предложить версию, но,

во-первых, совершенно необязательно что я прав, а во-вторых, эта тема поистине достойна внимания.

Но, возвращаясь к нашей теме доказательств Бессмертия, могу сказать, что я не знаю доказательства сильнее, чем у Моцарта в этой музыке.

И если не верить в Бессмертие, то и эта музыка должна отпавиться туда же, где «Фауст» Гёте, Музыка Баха, Мистерии Скрябина, борьба со Злом Шостаковича.

В небытие.

И тогда древний церковный напев, который в Первой симфонии звучит, как

хрупкий мотив детских страхов, сказочных лесов и тёмных комнат,

а в последней симфонии

запускается в Космос и превращается в музыку Вечности, будет воспринят лишь как жалкая попытка избавиться от страха смерти.

И, наконец, в заключение наших встреч хочу сказать, что когда последний Человек откажется от Великой музыки, сочтёт Культуру лишь развлечением, заполнением свободного времени – мы обречены на СМЕРТЬ.

Да здравствует Ж-И-З-Н-Ь!!!

Вопрос к читателям:

Почему В.А. Моцарт построил мост между первой и последней симфониями?

Наиболее интересные точки зрения я напечатаю в следующей книге.

Часть вторая

МОДУЛЯЦИИ

Маленькая справка.

Модуляция в музыке — это переход в другую тональность. Наиболее распространена модуляция, основанная на гармоническом родстве тональностей.

Совершенная модуляция — модуляция с закреплением новой тональности.

МОДУЛЯЦИЯ ПЕРВАЯ

Гавриил Державин (1743–1816)

Что мы знаем о Державине?

Знаменитое пушкинское:

Старик Державин нас заметил

И, в гроб сходя, благословил.

Итак, у Державина в русской поэзии была роль — заметить Пушкина и благословить его.

Что же касается его поэзии, то Державина, как и всех допушкинских поэтов, коснулось одно несчастье:

они все остались в нашем восприятии «поэтами предпушкинской эпохи».

Так уж печально случилось.

И в этом никто не виноват (кроме Пушкина).

Пушкин и в русском Слове, и в поэзии, и в самих принципах мышления оказался настолько значителен,

что всё до него, да и многое после него, стало восприниматься либо как предтеча — подготовка к Пушкину, либо как послевкусие.

Я не хочу перегружать эту часть книги информацией и называть имена блестящих до- и послепушкинских поэтов,

но что касается Державина, то жизнь его — увлекательнейший роман.

(О, если бы голливудцы добрались до биографии Державина, то я убеждён – они сумели бы снять один из самых кассовых фильмов в своей истории. Им ничего не надо было бы придумывать.)

Достаточно процитировать самого Державина:

«...без всякой подпоры и покровительства, начав с звания рядового солдата и отправляя через двенадцать лет самые нижние должности, дошёл сам собою до самых высочайших...»

Я очень не хотел бы выдавать вам совершенно невероятную информацию об уникальной жизни человека, который прошёл путь

от преступника (по сути, перед нами антиобщественный человек из уголовного мира)

до одного из самых высочайших правдоискателей.

От картёжника, проигравшего в карты все деньги, в том числе даже те, которые прислала ему мать на покупку имения,

до виднейшего государственного деятеля, секретаря Екатерины Великой.

От трактирного завсегдатая

до великого поэта всея Руси, одного из самых уважаемых людей в русской истории.

Вот начало и конец его стихотворения «ПРИЗНАНИЕ»:

Стих, подводящий итоги его долгой жизни:

**Не умел я притворяться,
На святого походить,
Важным саном надуваться
И философа брать вид:
Я любил чистосердечье,
Думал нравиться лишь им,
Ум и сердце человечье
Были гением моим.**

.....
.....
.....
.....

**Если ж я и суетою
Сам был света обольщён, –
Признаюся, красотою
Быв пленённым, пел и жён.
Словом, жёг любви копь пламень,
Падал я, вставал в мой век.
Брось, мудрец! на гроб мой камень,
Если ты не человек.**

Когда я читаю подобные стихи Державина, то чувствую такую остроту современности, какую не часто встретишь у наших поэтов сегодня.

Даже этот восклицательный знак, поставленный как бы в нарушение всех законов стихосложения, выдаёт нам подлинно современный стиль.

Достаточно прочесть последние две строчки два раза по-разному.

Первый – словно восклицательного знака нет,
а второй – так, как написано.

И вы почувствуете невероятную многозначность строк.
Ведь «брось мудрец!» – это означает ещё и брось перечислять мои проступки, брось осуждать меня.

А затем – гениальное «брось камень»,
но вдруг совершенно потрясающее:
«Если ты не человек».
И здесь, конечно, имеется в виду древнелатинское:

«Я – человек и ничто человеческое мне не чуждо».

Здесь и библейское Христово:

«Пусть первый камень бросит тот, кто сам без греха».

Видите, сколько ассоциаций рождают эти две строчки?!

И здесь я не могу удержаться, чтобы не дать целиком державинскую оду «Бог».

Я уверен, что всякий глубоко образованный русский человек обязан знать и гордиться тем, что наша страна – родина столь грандиозного подарка человечеству.

Я даже думаю, что много значительных научных исследований о Человеке вы сможете написать, вдохновленные этим творением.

Если вы заинтригованы тем, что я написал об одном из самых невероятных русских людей,
то у вас есть возможность прочесть про Державина замечательную книгу выдающегося поэта Владислава Ходасевича.

Если же вы увлечётесь и поэзией Ходасевича
(один из любимых мной поэтов «серебряного века» русской поэзии, удивительный представитель русской литературной культуры XX века),
то я буду безмерно рад за вас.

БОГ

О ты, пространством бесконечный,
Живый в движении вещества,
Теченьем времени превечный,
Без лиц, в трех лицах божества!
Дух всюду сущий и единый,
Кому нет места и причины,
Кого никто постичь не мог,
Кто всё собою наполняет,
Объемлет, зиждет, сохраняет,
Кого мы называем: *бог*.

Измерить океан глубокий,
Сочесть пески, лучи планет
Хотя и мог бы ум высокий, —
Тебе числа и меры нет!
Не могут духи просвещенны,
От света твоего рожденны,
Исследовать судеб твоих:
Лишь мысль к тебе взнестись дерзает,
В твоём величьи исчезает,
Как в вечности прошедший миг.

Хаоса бытность довременну
Из бездн ты вечности воззвал,
А вечность, прежде век рожденну,
В себе самом ты основал:
Себя собою составляя,
Собою из себя сияя,
Ты свет, откуда свет истек.
Создавай всё единым словом,
В твореньи простираясь новым,
Ты был, ты есть, ты будешь ввек!

Ты цепь существ в себе вмещаешь,
Ее содержишь и живишь;
Конец с началом сопрягаешь
И смертью живот даришь.
Как искры сыплются, стремятся,
Так солнца от тебя рождаются;
Как в мразный, ясный день зимой
Пылинки инея сверкают,
Вратятся, зыблются, сияют,
Так звезды в безднах под тобой.

Светил возженных миллионы
В неизмеримости текут,
Твои они творят законы,
Лучи животворящи льют.
Но огненны сии лампы,
Иль рдяных кристалей громады,
Иль волн златых кипящий сонм,
Или горящие эфиры,
Иль вкупе все светящи миры –
Перед тобой – как ночь пред днем.

Как капля, в море опущенна,
Вся твердь перед тобой сия.
Но что мной зримая вселенна?
И что перед тобою я?
В воздушном океане оном,
Миры умножа миллионом
Стократ других миров, – и то,
Когда дерзну сравнить с тобою,
Лишь будет точкою одною;
А я перед тобой – ничто.

Ничто! – Но ты во мне сияешь
Величеством твоих доброт;
Во мне себя изображаешь,
Как солнце в малой капле вод.
Ничто! – Но жизнь я ощущаю,
Несытым неким летаю
Всегда пареньем в высоты;
Тебя душа моя быть чает,
Вникает, мыслит, рассуждает:
Я ссмь – конечно, есть и ты!

Ты ссть! – природы чин вещает.
Гласит мое мне сердце то,
Меня мой разум уверяет,
Ты ссть – и я уж не ничто!
Частица целой я вселенной,
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей ты телесных,
Где начал ты духов небесных
И цспь существ связал всех мной.

Я связь миров, повсюду сущих,
Я крайня степень вещества;
Я средоточие живущих,
Черта начальна божества;

Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь – я раб – я червь – я бог!
Но, будучи я столь чудесен,
Отколе произошел? – безвестен;
А сам собой я быть не мог.

Твое создание я, создатель!
Твоей премудрости я тварь,
Источник жизни, благ податель,
Душа души моей и царь!
Твоей то правде нужно было,
Чтоб смертну бездну преходило
Мое бессмертно бытие;
Чтоб дух мой в смертность облачился
И чтоб чрез смерть я возвратился,
Отец! – в бессмертие твое.

Неизъяснимый, непостижный!
Я знаю, что души моей
Воображении бессильны
И тени начертать твоей;
Но если славословить должно,
То слабым смертным невозможно
Тебя ничем иным почтить,
Как им к тебе лишь возвышаться,
В безмерной разности теряться
И благодарны слезы лить.

1784

МОДУЛЯЦИЯ ВТОРАЯ

Людвиг ван Бетховен (1770–1827)

Один из величайших музыкальных мыслителей в истории культуры планеты.

Человек, вся жизнь которого звучит и читается как легенда.

Согласно официальному музыкознанию – один из трёх Венских классиков. (Два других – Моцарт и Гайдн.)

Но личности такого масштаба не вмещаются в рамки стиля, времени или направления.

По сути в его музыке подготовлен и проведён в жизнь следующий музыкальный стиль – Романтизм.

Но если говорить ещё сильнее, то Бетховен в последние годы

настолько ушёл от всяких традиций музыкального письма, что произведения последних лет и сегодня звучат как музыка суперавангарда.

В ней Бетховен разрушил все привычные формы и каноны и построил в музыке энергетику свободного космического пространства.

Иногда я начинаю даже думать, что бетховенская глухота – подарок Бетховену от Судьбы. И, конечно же, подарок всем любителям музыки.

Я буду очень рад, если вы послушаете и полюбите его симфонии и сонаты.

Но если вы сумеете добраться и почувствовать его поздние сонаты и квартеты, то этим самым вы начинаете принадлежать к элите из элит.

Ещё хочу вам сказать, что бетховенский концерт для скрипки с оркестром я считаю величайшим концертом, написанным за последние 200 лет.

Когда я говорю об этом пианистам (для которых Бетховен написал в пять раз больше, т.е. пять концертов), то большинство из них грустно вздыхают и... соглашаются.

В моей предыдущей книге «Тайны гениев» есть глава со странным названием: «Был ли глухим Бетховен?».

Когда в начале 1800-х годов Бетховен начал глохнуть, то, несмотря на это, он продолжал интенсивную композиторскую работу.

Более того, самые великие свои произведения он создал будучи совершенно глухим.

И это ещё одно доказательство того, что в искусстве не всё так просто и легко объяснимо как в обыденной жизни.

МОДУЛЯЦИЯ ТРЕТЬЯ

Борис Пастернак (1890–1960)

Для меня, как для человека искусства, очень важно знать, что после Пушкина в русской поэзии не было перерыва.

Весь XIX век был веком большой поэзии.

Но особенно важно то, что и в XX веке Россия продолжала дарить миру поэзию самого высочайшего уровня.

Для меня поэзия Пастернака — поэтический пик России XX столетия.

С одной стороны — пушкинская энергетика.

С другой стороны — невероятно раскованное движение образов.

С третьей — общая культура Пастернака столь необычайно высока,

что он сумел в своей поэзии воплотить идеи музыки Шопена, Бетховена, Скрябина.

Кроме того, Пастернак начинал свою карьеру как композитор. Значительным композитором он не стал, но его глубокое музыкальное знание помогло ему в музыкальности построения стихов.

Музыкальность пастернаковских стихов сравнима в русской поэзии только с пушкинской.

Давай ронять слова,
Как сад — янтарь и cedру,
Рассеянно и щедро,
Едва, едва, едва.

Или:

Как обещало, не обманывая,
Проникло солнце утром рано
Косою полосой шафрановую
От занавеси до дивана.

Или:

Мне снилась осень в полусвете стёкол,
Друзья и ты в их шутовской гурьбе,
И, как с небес добывший крови сокол,
Спускалось сердце на руку к тебе.

Или:

Текли лучи. Текли жуки с отливом,
Стекло стрекоз сновало по щекам.
Был полон лес мерцаньем кропотливым,
Как под щипцами у часовщика.

Или:

Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

О жизни, поэзии и прозе Пастернака существуют горы литературы.

Если вы почувствуете внутреннюю потребность в общении с ней – вам открыты все дороги.

Если нет, значит из поэтов XX века вам ближе Цветаева, Ахматова или Мандельштам.

Но пастернаковские «стихи из романа», мне кажется, обязательное чтение.

Здесь же предлагаю вам одно из самых живописных стихов русской поэзии «ДАВАЙ РОНЯТЬ СЛОВА».

Мой друг, ты спросишь, кто велит,
Чтоб жглась юродивого речь?

Давай ронять слова,
Как сад янтарь и cedру,
Рассеянно и щедро,
Едва, едва, едва.

Не надо толковать,
Зачем так церемонно
Мареной и лимоном
Обрызгнута листва.

Кто иглы заслезил
И хлынул через жерди
На ноты, к этажерке
Сквозь шлюзы жалюзи.

Кто коврик за дверьми
Рябиной иссурьмил,
Рядном сквозных, красивых,
Трепещущих курсивов

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб август был велик,
Кому ничто не мелко,
Кто погружен в отделку

Кленового листа
И с дней экклезиаста
Не покидал поста
За теской алебаstra?

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб губы астр и далий
Сентябрьские страдали?
Чтоб мелкий лист ракит

С седых кариатид
Слетал на сырость плит
Осенних госпиталей?

Ты спросишь, кто велит?
Всесильный бог деталей,
Всесильный бог любви,
Ягайлов и Ядвиг.

Не знаю, решена ль
Загадка зги загробной,
Но жизнь, как тишина
Осенняя, подробно.

МОДУЛЯЦИЯ ТРЕТЬЯ-А

Осип Мандельштам (1891–1938)

Место Мандельштама в русской поэзии совершенно уникально. Это, пожалуй, самый интеллектуальный поэт. У него даже природа интеллектуальна. Она почти никогда не пейзаж, а, скорее, мысль:

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с дерева,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...

Это – о музыке, о первозданности. Это – спрессованное до четырёх строк философское эссе.

У Мандельштама – очень опасный вид поэзии. Опасный потому, что невероятно трудно осмелиться в одном виде искусства говорить о других. Здесь поэзия как бы лишается своего права быть ТОЛЬКО поэзией, а стремится проявиться как синтез искусств. Но Мандельштаму это удаётся. Если он пишет стихотворение «Бах», то при глубоком чтении из него можно узнать об эпохе Реформации, об органе, о Бахе, о протестантском богослужении даже больше (а лучше сказать, глубже), чем из ряда научных книг. Если Мандельштам пишет стихотворение об импрессионизме, то это – сама суть постигнутого им направления в живописи.

Мандельштам может писать о французском классическом театре, о шотландской поэзии, о европейской музыке, об архитектуре. Но всё это – поэзия. Аналогий его поэзии у нас нет.

МОДУЛЯЦИЯ ТРЕТЬЯ-Б

Николай Гумилёв (1886–1921)

Один из тончайших стилистов в русской поэзии. Изысканность его поэзии не имеет границ.

Был расстрелян большевиками в 1921 году, став, таким образом, одной из первых жертв режима (первый в длинном ряду, кульминация которого – Мандельштам).

Расстреляв Гумилёва, убийцы совершили преступление против поэта.

Но и против русской поэзии.

Гумилёв был мужем великой Анны Ахматовой.

Их сын – гениальный учёный Лев Николаевич Гумилёв.

МОДУЛЯЦИЯ ЧЕТВЕРТАЯ

Фредерик Шопен (1810–1849)

Две цифры:

Рост Шопена – 1 метр 76 сантиметров.

Вес Шопена – 48 килограммов.

Напрягите всё своё воображение и представьте себе, как он выглядел.

Всю свою короткую жизнь Шопен был болен туберкулёзом.

В любой момент удушающий кашель мог свести его в могилу.

Врачи предрекали ему раннюю смерть. Но гениальный композитор дожил до 39 лет. И это – тоже чудо истории искусства.

Музыка Шопена – такой силы протест против смерти, что музыкальная энергетика его собственного творчества задерживала болезнь, оттягивая смерть.

Шопен прожил на 20 лет больше, чем предрекали врачи.

Шопен плохо владел оркестровкой, ничего не писал для скрипки, очень мало для других инструментов.

Но звучание рояля у Шопена – это и скрипка, и флейта, и гобой, и любые самые богатые оркестры.

Гениально написал о его музыке Пастернак:

Опять Шопен не ищет выгод,

Но, окрыляясь на лету,

Один прокладывает выход

Из вероятья в правоту.

Я ничего не хочу добавить к этим строчкам. В ином случае, я должен написать об этом целую книгу.

Первая глава называлась бы
«Вероятье Шопена»

Вторая –
«Правота Шопена»

Третья –
«Окрыляясь на лету»

Четвёртая –
«Один»

Пятая –
«Выход из вероятья»

И эпилог –
«В правоту».

Но этой книги о Шопене я не напишу.
Во-первых, потому, что Пастернак спрессовал всякую возможную книгу до плотности «Чёрной дыры».

А во-вторых, такая книга должна быть плодом целой жизни.

Слушайте музыку Шопена!

Я рекомендую учиться у Шопеновской музыки тем, кто мечтает стать настоящим артистом.

Тем, кому нужно поэтическое вдохновение.

Тем, кто хочет хотя бы на время уйти от прозы жизни.

Тем, у кого очень хрупкая нервная организация.

Дабы на примере музыки убедиться, к каким фантастическим результатам это может привести.

Тем, кто всей своей жизнью тоже
«прокладывает выход из вероятья в правоту».

МОДУЛЯЦИЯ ПЯТАЯ

Хокку, написанные детьми школы № 232 Санкт-Петербурга после нашей второй встречи.

Встречи я проводил в духе и стиле, которым я пишу свои книги.

Звезда, упавшая с небес,
погасла, но не умерла,
сменила форму...

Глобенко Игорь, 15 лет

Бессмертен не тот,
кто бессмертен телом,
но тот, кто бессмертен Душой...

Манеева Эльвира, 14 лет

Дьявол –
Исчадие ада
Или великий композитор.

Ганжа Олеся, 13 лет

Луна –
фонарь ночи,
красота неизвестности...

Ганжа Олеся

Музыка космоса
Есть в каждом человеке –
Каким бы он ни был.

Жизнь,
Даже после смерти,
Будет вечна.

Ганжа Олеся

Я стою в дверном проёме
и не знаю, куда идти...
останусь на месте...

Грачёва Женья, 16 лет

«Не надо», – просим мы у смерти,
чтобы сражаться с ней
за Свет в глазах Будущего...

Чайко Р., 14 лет

Сегодня ночью огонь зажётся,
огонь души, пылая во тьме.
Неси, свети путь нуждающемуся...

Ткачёв В., 16 лет

Тончайшая нить
погрузила меня
в этот мир...

Фролова Саша, 13 лет

Будто солнце упало...
Мир живущий во мне,
Я ухожу, как ястреб падает вниз...

Фролова Саша

Прекрасная луна,
которая живёт во мне
как на небе...

Румянцева Ира, 14 лет

Как часы звучит жизнь,
которую мы должны прожить,
которую уже прожил Шуберт.

Галкова Юлия, 12 лет

Млечный путь...
звёздная россыпь...
дорога домой...

(учительница)

Жизнь – это цветок,
который сначала цветёт,
а потом увядает, оставляя дух.

Лебедева Яна, 15 лет

Луна взошла –
под трели птиц
сменила солнце...

Фролов Сергей, 16 лет

Навязывает правительство
ничтожные проблемы,
пытаясь превратить
в послушные стада...

Генсралов Сергей, 16 лет

Звучащая музыка – это нереальность,
когда она звучит – мы не в своём теле...
прекращается – мы возвращаемся
в нашу реальность.

Максим, 11 класс

Мир – не воздух,
мир – не небо,
в музыке – душа каждого...

Дударева Любовь, 16 лет

Скрипки струна...
Тетрадь под рукой...
Музыки сила заполнила сердце

Дударева Любовь

Жизни конец...
Начало пути...
Вечность в душе...

Дударева Любовь

Любовь и горесть –
наши чувства
и здесь, и в космосе...

Чачина Олеся, 14 лет(?)

Я, умирая, вновь рождаюсь.
Рождаясь, вновь я умираю...
И нет тому конца...

Михамина Настя, 13 лет

Человек – загадочное вещество,
порой, его не поймёшь,
но его музыка заставляет понимать и думать. ССН, 15 лет

Жизнь лишь сон,
А смерть – пробуждение,
для этого мы и живём... Бычков Андрей, 16 лет

Для чего мы живём?
Для любви –
В этом и есть смысл нашей жизни.

Он не жалел себя,
всю жизнь он шёл вперёд,
и он родился... Овчинников Артём, 16 лет

Засияли звёзды,
тропа заросла,
никогда не встретятся
Солнце и Земля. Мерзликин Игорь, 15 лет

«Белый ворон»
И только небо знает,
Какая ворона ждёт смерть,
И как рождалась жизнь в его гнезде.
Михаил Казиник не просто человек –
его, как и Бетховена и Моцарта, поцеловал Бог.
но пусть Он его не ударит... Ализаде Илькин, 14(?)

В жизни есть одно –
Ты и твоё второе Я
навсегда... Ализаде Илькин

Тишина – путь к совершенству,
но совершенство бесконечно,
а тишина – нет. Тихомиров А., 16 лет

Тень рождается в свете,
а свет лишь во тьме,
и так бесконечно... Тихомиров А., 16 лет

Бабочка живёт лишь день
и ей этого хватило...
человеку не хватает вечности... он слеп.

Гайдук В., 15 лет

Человеческая жизнь так же недолговечна,
Как сорванная роза.
Роза теряет лепестки. Человек – годы.

Как годы пройдут – решать нам.
Неважно время –
Важно, что оно значит для нас.

Падут земные ветхие пределы, сотрутся звёзды,
что же будет живо?
То будет гений, в нём всё остальное.

Попов Никита, 17 лет

Рождается на свет ребёнок,
и мать его, как львица,
за дитя своё любого разорвёт...

Ира, 15 лет

Сбрось маски скорей,
отовсюду беги,
надоело жизни проигрывать смерти...

Л. Екатерина, 16 лет

Мы не знаем, что будет завтра,
но мы можем предположить –
мы должны достучаться до небес.

Антон, 14 лет

(Вариант не хокку)

Мы не знаем, что будет завтра.
Но мы можем предположить,
Может быть, мы будем жить.
Небеса, откройте дверь,
Там нас ждёт страна чудес.
Мы должны
Достучаться до небес.

Антон, 14 лет

Музыка закралась в душу,
Открыла раны,
Залечу ль – не знаю. Трудно...

Шанкин Д., 15 лет

Человек всегда будет оставаться таковым,
Если будет сохранять нравственный закон
Внутри самого себя. (неразборчиво) Ольга, 15 лет

Жизнь – это смерть,
А смерть – это всё,
А это всё и есть жизнь.

Иванов Алексей

Вековая борьба добра со злом.
Тысячелетия тысячелетий бесконечности.
Смерть и Жизнь – два определения.

Баранов Игорь

Так мрачен и сложен он,
И разобраться в нём
Под силу и жить, и творить, и любить.

Коновалова Катя

Человек не может прожить тысячу лет,
Но он может прожить
Вечность.

Матвеев Дмитрий, 15 лет

Широкое поле, одинокий дом,
Жизнь процветает –
Здесь мы живём.

Нодоилова Алина, 15 лет(?)

Жизнь человека всегда остаётся прекрасной,
Пока в ней есть
Счастье и горе, добро и зло.

Любовь, 16 лет

Жизнь, как белый лист,
Она бела и пустынна,
А потом он пропадает.

Сергеев Андрей

Все умрут и всё умрёт,
Но мы останемся навеки,
Как тот зелёнький росток.

В. Таня, 10-а

Летишь над морем и видишь
Бескрайнюю пустыню,
А свет, неумолкая, улыбается.

Дунаева Александра, 13 лет

Тот человек талантлив на Земле,
Кому понятен звук музыки благословенной свыше
И тот, кто не забудет никогда великих музыки людей.

Галинова Ольга, 15 лет

Закрой глаза,
Отбрось все чувства
И ощутишь красоту мироздания.

Галинова Ольга

Последний лучик небо озарил,
Померкло всё...
Вечная ночь настала.

Ефимова Юлия, 15 лет

Смерть...
Жизнь...
Мечта...

Ражсва Маргарита, 13 лет

Мне не нужны всякие почести,
Я ведь русский,
Душа болит и высказаться хочется.

Корчагин Дмитрий и
Кичук Дан, 16 лет

Небо темнеет...
Ночь настаёт...
Хочу к тебе.

?????

Каждый человек рождён,
чтобы изменить жизнь другого человека,
В то время как другой человек
меняет жизнь кому-то ещё.

Костякова Надя, 14 лет

Каждый человек должен
Прожить свою жизнь так,
Чтобы видеть: это человек, а не животное.

Кисслёва Юлия, 15 лет»

«Лунная соната»
Самая лучшая мелодия из всех,
Которые сочинил Бетховен.

Галкова Юлия, 11 лет

О «Лунной сонате»
Как часы звучит она всю жизнь,
Но прекратись она на миг –
Затихнет весь наш свет.

Васильева А., 5 класс

Любой человек, пришедший на Землю,
Во все времена жил и боролся с невзгодами
И обретал покой, перейдя в другую жизнь.

Куликов Роман, 16 лет

Луна. Ночь...
И дети спят,
И закипает кровь...

Чачина Олеся, 7 класс

Мы живём на Земле,
А наши предки
Далеко в безмерном пространстве.

Мы – на Земле
И не можем дотянуться
До совершенства.

Мы – не люди
И не инопланетяне,
Мы – гении во плоти.

Магарамова Дилара, 10 лет

Через столетия к нам вернётся
То, что мы позабыли в прошлом –
Вечность в никуда.

Душилина Мария, 14 лет

Корона повелевает мной,
Как Дух бессмертный мой,
Но, может, замкнётся этот мир иной.

Леонов А., 5 класс

И звёзды, и небо склонились вокруг,
Вокруг одного человека,
Когда его жизнь пришлась на свет.

Голоскова Юлия, 16 лет

Жизнь, как дерево:
Наступит старость, и жёлтый лист упадёт,
Но пока мы живы – дерево зелено.

Карлова В., 15 лет

Пусть школа мне не нравится,
Но школа – это истина
И без неё никак.

Титова Ксюша, 13 лет

Перед вами хокку, написанные моими питерскими слушателями в возрасте от 12 до 17 лет после второй нашей встречи.

Это дети, первая встреча с которыми у меня произошла полгода назад.

Об этой встрече писали газеты.
Второй встречи они ждали с нетерпением.

Встречу никак не мог закончить, поэтому она продолжалась свыше двух часов.

МОДУЛЯЦИЯ ШЕСТАЯ

Модест Мусоргский (1839–1881)

Если кто-то попросит меня назвать всего несколько величайших творений культуры, то я обязательно назову

«Фауст» Гёте,
«Гамлет» Шекспира,
«Божественную комедию» Данте,
«Жертвоприношение Авраама» Рембрандта,
Роспись Сикстинской капеллы Микеланджело,
«Картинки с выставки» Мусоргского.

Тот, кто сознаёт, какого уровня ряд я сейчас выстроил, поймёт, КАК я отношусь к Мусоргскому.

Если кто-нибудь поведёт себя очнь жестоко и потребует оставить только три творения из этого списка, то я оставлю

«Фауста» Гёте,
«Божественную комедию» Данте,
«Картинки с выставки» Мусоргского.

Мне тяжело производить подобные эксперименты, я не могу жить без постоянного общения с музыкой Баха, Моцарта, Бетховена, Брамса, но этим самоограничением я хочу показать ЧТО для меня «Картинки».

Ибо эта музыка ВСЕГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА.

Именно Человечество во всех своих ипостасях представлено в этом тридцатиминутном произведении.

Когда я читаю всё, что написано о Мусоргском и его «Картинках», я всегда очень огорчаюсь.

Его музыку по-прежнему рассматривают
с позиций
узкомышловедческих,
узкотерриториальных,
узкожанровых.

А рассматривать нужно
с позиций
психологии (самых современных и самых последних её
достижений),
театра (от классицизма до абсурда),

истории Человечества,
космологии (макро- и микромир),
теоретической физики,
теории игр,
медицины,
философии,
филологии.

Вот тогда (может быть) мы придём к какому-то начальному пониманию Космоса Мусоргского.

Рассказывать сейчас о его невероятно тяжёлой жизни,
о его болезнях (где одна привела к другой)
я не в состоянии.

Каждый раз я обещаю себе написать книгу о «Картинках».
И каждый раз чувствую, что мне недостаёт знаний в области
физики, медицины, психологии.

Ибо каждая часть, будь то
«Балет невылупившихся птенцов»
или «Катакомбы»,
или «Гном»,
или «С мёртвыми на мёртвом языке»

по отдельности и, тем более, вместе рожают ТАКОЙ
ОКЕАН АССОЦИАЦИЙ И РАЗМЫШЛЕНИЙ, что мне просто
хочется верить в рождение личности, способной, изучив «Картин-
ки с выставки» Мусоргского,

вывести ФОРМУЛУ БЫТИЯ на уровне ЖИЗНИ И СМЕРТИ,
МАКРО- И МИКРОКОСМА.

Мне кажется, что нужно было бы создать лабораторию, где
стали бы сотрудничать психологи и музыканты, физики и истори-
ки, математики и философы.

Даже сексопатологи должны были участвовать в исследо-
ваниях.

Почему?

Да потому что «Балет невылупившихся птенцов» – это не
шутка, а знак из классического психоанализа.

Да потому что «Быдло» – это знак невыносимости
и возможной трагической развязки.

А «Гном» – это описание первой болезни Мусоргского.

А «Римская гробница», следующая сразу за болтающими ку-
мушками Лиможского рынка во Франции, – это провал в бездну,
трагедия цивилизации.

Да потому что «Прогулка», постоянно сопровождающая нас
по «Картинкам», вдруг исчезает.

И не возвращается.

Для того чтобы ответить на вопрос, почему не возвращается «Прогулка», придётся начинать с Шута в трагедии Шекспира «Король Лир», где один из ярчайших персонажей вдруг исчезает из дальнейшего действия и больше не появляется.

Здесь для меня всё проще.

После того как король Лир отдал своё королевство двум старшим дочерям,

лишив себя и свою подлинно человеческую младшую дочь всего; Шут уже не нужен. Им стал король – сам король Лир.

Вот и «Прогулка» тоже становится не нужна после того, как мы побывали в «Царстве мёртвых».

Почему?

Не смею делать скороспелых выводов.

Знаю только, что для того чтобы пытаться рассуждать на эти темы, нужно очень внимательно слушать цикл Мусоргского «Песни и пляски смерти».

Нужно вслушиваться в сцену смерти Бориса в «Борисе Годунове».

Наконец, «Ночь на Лысой горе».

Почему Мусоргского взволновал сюжет шабаша ведьм?

И что за плач звучит в музыке после окончания шабаша?

Видите, что я делаю?

Не отвечаю на вопросы, а, наоборот, нагромождаю их один на другой.

Прошу тех, в ком работает мысль – послушайте всю эту музыку.

Быть может, вы сможете ответить хотя бы частично на вопросы.

Мусоргский – один из самых великих

СТИХИЙНЫХ ПСИХОЛОГОВ

И ФИЛОСОФОВ В ИСТОРИИ ВСЕЙ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ.

К тому же, давно и хорошо известно, что важнее, прежде всего, не ответить на вопрос, а правильно его поставить.

Даже белая горячка, от которой умер Мусоргский, вызывает массу вопросов.

Помогала ли Мусоргскому его способность выходить за рамки обыденности его нечеловеческая алкогольная зависимость?

Если это отрицать, то невозможно понять,

как Мусоргский, большую часть жизни находившийся в состоянии запоя,

сумел зашифровать в своей музыке столько всего, что и тысячи трезвых исследователей во всём мире не могут на уровне этой музыки раскодировать шифры.

И, в лучшем случае, обходятся утверждениями, что Мусоргский – интересный самородок, открывший новые пути в музыке.

В музыке ли только?

МОДУЛЯЦИЯ СЕДЬМАЯ

«Могучая кучка»

Пять русских музыкантов совершенно различного уровня дарования объединились в группу, которую критик Стасов назвал «маленькой, но уже могучей кучкой русских музыкантов».

Это определение так и существует как клише на протяжении многих поколений.

Ничего страшного в этом нет.

Называет же весь мир Сонату «как бы фантазия» Бетховена «Сонатой лунного света»,

а по-русски ещё лучше – «Лунная соната»,

хотя, справедливости ради, следует сказать, что и то и другое – несправедливо.

Не может сверхгений Мусоргский соседствовать и работать в одной «кучке» с композитором весьма среднего дарования – Цезарем Кюи.

Не удалось харизматическому, невероятно музыкально одарённому,

но, по сути, не сумевшему реализоваться из-за жесточайших мучительных депрессий

Милию Балакиреву

научить музыкально «неграмотного» Мусоргского писать «по-настоящему».

Не получил Мусоргский ни одной положительной газетной рецензии на свою музыку

от «кучкиста» и главного музыкального критика России генерала фортификации Кюи.

Не сумели «кучкисты» убедить великого учёного-химика Бородина в том, что музыка важнее, чем химия.

И мне, как музыканту, обидно.

То, что открыл в химии Бородин, мог бы, пусть позже, сделать другой учёный.

Ибо прогресс науки неостановим.

А вот гениального композитора Бородина НИКТО И НИКОГДА НЕ ЗАМЕНИТ.

Не удалось Балакиреву убедить Римского-Корсакова не идти преподавать в консерваторию.

Ибо, согласно Милию Алексеевичу, – консерватория, как система обучения, чужда русскому духу.

А вообще замечательно, что в России XIX века было такое талантливое созвездие композиторов.

Без каждого из них мировая культура была бы намного беднее.

Правда, «Кучки» не получилось.

Ну и слава Богу!

Творчество – дело сугубо индивидуальное.

МОДУЛЯЦИЯ ВОСЬМАЯ

Сюита

По французски слово «сюита» означает «ряд».

В древности танцевали два контрастных танца – танец-ходьба и танец-прыжки.

Отсюда всё и началось.

Древние танцоры даже и не догадывались,

какой путь пройдёт человечество

от чередования их ритуальных прыжков и ходьбы

до Французских сюит Баха или «Картинок с выставки»

Мусоргского.

Однако, попав на современную дискотечку, наши предки успокоились бы и решили,

что прошло не так уж много времени с тех пор, как они прыгали и ходили.

Особенно легко они узнали бы ритмы.

Человечество всегда шло двумя разными путями.

Один путь – духовного совершенствования, когда над всем возобладала мысль.

Другой же – вечная попытка сохранить первобытную основу.

Клянусь, в этом нет ничего плохого!

Плохо только, когда первобытная основа существует в качестве единственно возможного способа и стиля жизни.

Ибо первобытное всегда требует не свободы, а вождя.

Вождь — значит ритуал.

А ритуал толпы важнее неповторимости личности.

Вождь должен в любой момент легко сосчитать своё стадо, без проблем выбрать самку.

А если вдруг появится партнёр, который своими неповторимыми наскальными изображениями взволнует самку больше, чем вождь своими мускулами, то быть беде.

Искусство и высокая личностная культура разрушают стадо.

Высокое искусство — всегда протест против вождя.

А значит, против стада.

Поэтому всякий вождь предпочитает рабски послушное стадо, дабы вероятность появления личностей свести к нулю.

МОДУЛЯЦИЯ ДЕВЯТАЯ

Клод Дебюсси (дополнение)

Эта книга была закончена за год до того, когда мы сняли фильм о Дебюсси. И здесь я хочу уточнить одну важную деталь, без которой я не смогу со спокойной душой отдать книгу в печать. Я напишу об этом очень кратко, а затем отсылаю вас к моему фильму «Эффект Дебюсси». Там я говорю об этом подробно.

Дело в том, что сам Клод Дебюсси был категорически против того, чтобы его называли импрессионистом. И я хорошо понимаю, почему.

Он причислял себя к знаменитейшему кружку символистов, который возглавлял поэт Стефан Малларме. Одно из самых известных своих произведений Дебюсси написал под впечатлением эклоги Малларме «Послеполуденный отдых фавна». Если задуматься очень глубоко, то Дебюсси — символист. Хотя бы потому, что в музыке вряд ли было такое направление — импрессионизм. Или, наоборот — в музыке всегда есть элементы импрессионизма. А вот Дебюсси привнёс в музыку символизм, как никто другой.

Сами названия его прелюдий могут читаться, как символы.

«Следы на снегу», «Затонувший собор», «Канопы» (руины древнего египетского города), «Менестрели». Даже его опера «Пеллеас и Мелисанда» вся построена на недосказанности, на символах, на логической необъяснимости событий и явлений. Но, несмотря на то, о чём пишу здесь, — оставляю эту встречу, посвящённую Дебюсси, без изменений. Во-первых, потому, что воспринимать его музыку вместе с картинами художников-импресси-

онистов – значит, серьёзно погрузиться в мир творческих деталей. Во-вторых, потому, что импрессионисты были всё-таки близки символистам. Они возросли в одной и той же творческой атмосфере – атмосфере таинственной недоговоренности, особого внимания к тончайшим нюансам в искусстве. И в-третьих, общение как с импрессионистами, так и с символистами даёт нам невероятное ощущение чуда, раскрывает особую многозначность мира искусства, силу сцепления ирреальных деталей, открывает путь к многосложному искусству XX века. Ещё более подробно о Дебюсси читайте в модуляции 13.

МОДУЛЯЦИЯ ДЕСЯТАЯ

Морис Равель (1875–1937)

Того, кто хоть раз в жизни услышал «Болеро» или «Вальс» Равеля, никогда больше не надо уговаривать слушать его музыку.

Учебники часто относят Равеля к импрессионистам.

Так просто, легче его преподать (см. модуляцию 9).

Но Равель – явление настолько не уместяющееся в рамки стиля, что его с полным правом можно объявить классицистом так же, как и романтиком, импрессионистом и даже модернистом.

Равель – единственный композитор, музыку которого можно стилистически отнести как к XIX, так и к XX веку.

Слушать разную музыку Равеля – словно процесс дегустации самых изысканных вин:

это одновременно удовольствие для тонкого ценителя и сильная эмоция для начинающего.

Его «Благородные и сентиментальные вальсы» – как стихи самой высокой пробы.

Его опера «Испанский час» передаёт музыку французской речи.

Справедливости ради стоит сказать, что в идее передать музыкальной речью Равель не оригинален.

Идея принадлежит русскому композитору Даргомыжскому.

Правда, во времена Даргомыжского музыка была ещё не готова к подобным экспериментам.

А для того чтобы взять на себя полный груз первооткрывателя, Даргомыжскому не хватило гениальности.

(А вообще, Даргомыжский – блестящий композитор!)

Завидую всем тем, кому ещё только предстоит услышать два его романса: «Червяк» и «Титулярный советник»!)

Но для совершения революции в музыке понадобился гений Мусоргского и его оперный эксперимент с «Женитьбой» (по Н.В. Гоголю).

Эксперимент настолько дерзкий, что даже в наших книгах о Мусоргском, вышедших ещё сравнительно недавно, написано, что композитору не удалось реализовать свою идею(!)

Кумирами Равеля были... русские композиторы – Римский-Корсаков, Бородин.

Но величайшим объектом безграничной любви стал для Равеля Мусоргский.

Может быть, никто, как Равель, в то время не понял невероятную гениальность Мусоргского.

Отсюда – оркестровка «Картинок с выставки», где через феноменальный оркестр Равеля раскрываются многие грани мышления Мусоргского.

Мне иногда кажется, что если бы Мусоргский жил во времена Равеля, то его оркестровка не могла быть иной, чем равелевская.

А Морис Равель – один из нескольких абсолютных гениев оркестровой мысли в истории музыки.

И ещё одна особенность творчества Равеля.

Это человек со своеобразной внешностью.

Его отец – француз, а мать испанка, имеющая испанские и баскские корни.

Необычность мышления Равеля именно в том, что он усвоил дух Франции с его тонкой интеллектуальностью, остроумием.

С другой же стороны, в его музыке причудливо соединяется французское с испанским – ярким, взрывным, баскским – покрытым изрядной долей мистицизма, и, конечно же, мавританским.

Проведите глазами по карте.

Пересеките Францию с севера на юг. Затем – Италия.

Перелетаем через Пиринеи.

Мы в Испании.

Пересекаем Испанию с севера на юг.

(только не забудьте сделать петлю на восток к уникальному народу с единственным в мире неповторимым языком и отличной от испанцев культурой – баскам).

Затем – опять на юг,

попадаем в Андалузию,

где испанское, цыганское, еврейское, мавританское соединилось в непередаваемом колорите.

(Не забудьте посетить дворцы и сады Альгамбры, когда отправитесь в реальное путешествие!)

Далее – на корабле через Гибралтар в Марокко.

Весь путь, который мы проделали, – и есть источник вдохновения для Равеля.

В его музыке – дух испанский, баскский, цыганский, еврейский, мавританский, французский.

Дух музыки безумного романтика Ференца Листа, картины художников-импрессионистов, великих испанских мастеров кисти Гойи, Веласкеса, Эль Греко. Дух русский, немецкий, идущий от высокой культуры, знания и любви к Гайдну, Моцарту, Бетховену, Шуману, Мусоргскому, Бородину, Римскому-Корсакову.

Я ставлю здесь точку только потому, что у нас впереди ещё много творцов, и я не имею права так долго признаваться в любви одному из гениев.

Слушайте музыку Мориса Равеля!

Не забудьте рапсодию «Цыганка» для скрипки с оркестром.

Только помните, что есть ещё немало прекрасной музыки на свете,

и даже если вы почувствуете, что «Цыганка» захватывает вас

навсегда,

старайтесь не слушать её чаще, чем 20 раз в месяц.

МОДУЛЯЦИЯ ОДИННАДЦАТАЯ

Клод Моне (1840–1926)

Несколько замечаний о картинах Клода Моне:

!!
!!
!!
!!

Хотите быть счастливее, чем вы есть?

Соберите денег, даже если ваше финансовое положение не блещет,

купите на них альбом репродукций Клода Моне.

Держите его всегда рядом с вашим рабочим столом.

Чтобы можно было в любой момент открыть и ПОСМОТРЕТЬ!

Можно, конечно, любоваться картинами Монс по Интернету. Но удобнее смотреть на них в ту же секунду, когда вам это необходимо.

Ибо импрессионизм – это всегда мгновение.

МОДУЛЯЦИЯ ДВЕНАДЦАТАЯ

Импрессионисты

Смотрите на картины, отходите подальше, чтобы они стали цветовыми пятнами.

Приближайтесь. Полюбуйтесь каждым мазком. Посмотрите, как невероятно из массы абстрактных мазков и пятен рождается неизбывное чудо импрессионизма.

Подойдите совсем близко настолько, насколько вам позволяют наши замечательные музейные старушки.

Не пугайтесь, если они, с неожиданной для их возраста прытью, вскакивают и бегут к вам, грудью встав на защиту картин, чтобы предотвратить страшное преступление против человечества. Их, старушек, часто собирают и рассказывают леденящие душу истории о преступниках с ножами, молотками, кислотами.

И это, увы, правда.

Я страдал перед реставрированной «Данасей».

Уже никогда не вернуть этой картине несколько неуловимых, но самых главных деталей, которые только Рембранд сам и мог написать.

Никто и никогда не вернёт Данае её неповторимый, неописуемый взгляд.

Если бы только можно было бы использовать машину времени и вернуться назад за несколько минут до появления у картины преступника...

Итак, смотрите импрессионистов, а затем... опять смотрите (с перерывами на другие, менее значительные, но, увы, необходимые) дела.

Не забудьте про «Красные крыши» Писарро.

Не пройдите мимо работ Сислея, Дега, Эдуарда Мане.

Но не пропустите возможность насладиться предтечей импрессионистов – божественным Камиллем Коро.

А старушек не бойтесь.

МОДУЛЯЦИЯ ТРИНАДЦАТАЯ

Клод Дебюсси (1862–1918)

У Дебюсси есть одна прелюдия для фортепиано, которой я завидую всеми видами зависти.

Эта крохотная прелюдия под названием «Девушка с волосами цвета льна» не даёт мне покоя как поэту.

Для меня эта прелюдия – ПОДЛИННАЯ ПОЭЗИЯ.

В течение многих лет я пересматриваю, перечитываю огромное количество стихов, чтобы когда-нибудь найти что-либо приближающееся к этому стихотворению без единого слова.

Я много лет играю эту музыку и много лет не могу понять, в чём её тайна.

Я наслаждаюсь всеми прелюдиями, но тайна этой музыки остаётся для меня одной из самых сокровенных.

Такие произведения, как «Девушка» Дебюсси, убеждают меня всё больше и больше, что музыка – абсолютно высший вид искусства.

Есть люди (я встречал их), для которых такая же тайна – прелюдия «Лунный свет». Мы слушали её во время нашей встречи.

Частично я могу объяснить (или, по крайней мере, попытаться), в чём секрет магии музыки Дебюсси.

Дело в том, что этот композитор, проживший целых 18 лет в XX веке, на самом деле тайно связан с древнейшей магией.

С теми временами человеческой истории, когда не было привычных для нас сегодня, да и в последние столетия, тяготений между аккордами.

Основой был один звук. Один завораживающий звук.

Все остальные звуки ответвлялись от него, а затем, словно притянутые магнитом, вливались.

Это – как флейта древнего бога Пана.

Манящая, привлекающая, гипнотизирующая.

Дебюсси не испугался после стольких лет развития европейской музыки вернуть нам магию одного, двух, трёх звуков (его ужасно ругал Мусоргский в своих письмах к Балакиреву).

Дебюсси не испугался вернуть человечеству чистое расстояние между двумя звуками, таинственную квинту. Без мажора и минора. Без привычных последовательностей аккордов.

Когда мы впервые слушаем музыку Дебюсси, то испытываем странное состояние. Мы можем остаться равнодушными к его музыке, ибо в ней нет привычного развития, традиционных опор. Его звуки словно повисают в воздухе. Они бесплотны.

Но мы можем постичь эту музыку. Всей памятью древности.

Услышать её невероятную чистоту.

Это музыка созерцания. Она живёт не движениями.

Всплесками.

Она – круги на воде. Она – созерцание капли росы, в которой отражается солнце.

Эта музыка – изображение не явлений, но их отблесков.

Не выражение чувств, а скольжение.

Её меньше всего можно вопрошать о цели и направлении движения.

Мы даже не знаем, есть ли эта цель.

Если да, то нам она неведома.

Так же, как в единственной опере Дебюсси «Пеллеас и Мелисанда»,

в ней нет ни цели, ни мотивации действий, ни даже сюжета – только догадки, обрывки фраз, видения.

В ней ничего непонятно. Никто не знает, кто она – Мелисанда. Мелисанда не знает, откуда она.

Симфоническое произведение «Море». Здесь (Ура!) всё понятно.

Эта фантазия о море

М-О-Р-Е. море, м р е.

О

Море с его движениями, разными ощущениями при разном освещении, покоем и буре.

Море – причина самого себя.

Я боюсь предложить всем читателям слушать «Море» Дебюсси.

Я не возьму на себя сразу такую ответственность.

Только тем людям, которые способны к тому, что

Шопенгауэр называл «незаинтересованным созерцанием».

Он наделял этим качеством только гениев.

Он утверждал, что (цитирую)

«обыкновенный человек, этот фабричный товар природы, который она ежедневно производит тысячами и тысячами, совершенно не способен к незаинтересованному созерцанию».

Многие до сих пор считают Шопенгауэра величайшим из философов, когда-либо живших на нашей планете.

Я не хочу соглашаться с Шопенгауэром и его поклонниками.

Поклонники обсуждают его идеи строго между собой.

А вот велух цитировать его идеи об обыкновенном человеке бояться, – можно ведь крепко получить от «фабричного товара», тем более, что, согласно Шопенгауэру, их произведено так много!

Если вас эта мысль задела, то предлагаю послушать «Море» Дебюсси из принципа.

Ведь то, что я здесь устроил, называется провокацией.

Шопенгауэр действительно написал это, но я вполне мог бы этого не повторять.

Слушайте Дебюсси.

Ибо более чистого и незаинтересованного созерцания в музыке я, пожалуй, и вспомнить-то не смогу.

А если вы испытаете потрясение от музыки, то я могу вас поздравить.

Весь Дебюсси – ВАШ!!!

МОДУЛЯЦИЯ ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

ХТК (хорошо темперированный клавир)

О хорошо темперированном клавире Баха я всё-таки решился написать в следующей книге.

А сейчас – только об одном.

Что такое ХТК?

Бах и здесь оказался на недостижимой высоте.

Темперация и сегодня – одна из серьёзнейших проблем.

Ибо вся история человечества – история поисков взаимоотношения музыкальных тонов, а точнее – расстояния между ними.

Дело в том, что звуки, играемые на скрипке, не абсолютно совпадают со строем фортепиано.

То же – и с пением.

Когда певец, чтобы петь чисто, стучит нужные ему для пения звуки по клавишам, – это верный признак того, что певец будет петь фальшиво.

То, что чисто на фортепиано – фальшиво для певцов, оркестров, скрипок, виолончелей.

И всё дело в том, что люди запрограммированы на нетемперированный строй.

Это значит, что расстояния между двумя полутонами не всегда одинаковы.

Рояль ведь разделен на двенадцать равных полутонов, для живого же голоса или скрипки это – невозможно.

Посмотрите на клавиатуру рояля...

Так вот, во время Баха существовали клавесины, у которых количество клавиш в пределах октавы было больше, чем 12, ибо

те тона, вызываемые нажатием одной и той же клавиши на сегодняшней клавиатуре, тогда нажимались разными.

Это создавало невероятные технические проблемы для музыкантов.

И когда появились хорошо темперированные инструменты, то есть инструменты, где клавиатура разделена на 12 равных полутонов,

Бах и написал свои 24 прелюдии и фуги, которые было бы совершенно невозможно сыграть на инструментах старой темперации.

Этим Бах способствовал закреплению новой темперации навсегда.

МОДУЛЯЦИЯ ПЯТНАДЦАТАЯ

Александр Скрябин (1872–1915)

А может быть,
если бы не скоропостижная болезнь и смерть Скрябина,
если бы тогда существовали антибиотики
и не случилось бы заражения крови,
и Скрябин сумел бы создать свою Мистерию,
то в XX веке был бы не ГУЛАГ, не Освенцим,
не фашизм и коммунизм,
не апокалиптическое убийство миллионов невинных,
а единение Человечества с Космосом.

И тогда открытие великим Вернадским НООСФЕРЫ
(сферы Духа над Планетой)
укрепило бы уверенность Человечества в правоте его,
Скрябина, духовных устремлений.

Знаю, знаю!!! История не терпит сослагательных наклонений.

(Запрещено, говоря о прошлом, употреблять ЧТО БЫЛО БЫ, ЕСЛИ БЫ.)

Прошу прощения.

Хотя почему-то именно сейчас мне хочется это написать.

Та страна, которая первой при составлении бюджета на новый финансовый год

под пунктом номер один напишет К-У-Л-Ь-Т-У-Р-А,
сделает первый шаг по спасению человечества от вырождения, от мировых экономических, политических и религиозных войн.

МОДУЛЯЦИЯ ШЕСТНАДЦАТАЯ

Йозеф Гайдн (1732–1809)

Тот, кто думает, что хорошо знает музыку Гайдна, будет немедленно наказан за самоуверенность.

Если кто-то скажет, что музыка Гайдна остроумна (и будет прав, ибо по количеству юмора в музыке с Гайдном может сравниться только один композитор – Прокофьев),

он немедленно услышит у Гайдна музыку, свидетельствующую о том, что Гайдн – один из самых драматических композиторов в истории музыки

(и это правда, ибо драматизм Гайдна можно сравнить только с бетховенским).

Если кто-то на мгновение представит себе Гайдна в парике, то будет наказан – он услышит настолько современную музыку, что с трудом поверит в то, что это – Гайдн.

Попробуйте сказать себе, что Гайдн – венский классик, что его музыка воспитана эпохой Просвещения, где главное – Разум.

И Гайдн тотчас же разразится таким романтизмом, такой цыганщиной,

в нём зазвучит столь широкая славянская душа,

что Чайковский решит, что музыку сочинил Дворжак, а Дворжак ни на секунду не усомнится, что музыка принадлежит Чайковскому.

Скажите себе раз и навсегда, что Гайдн – прежде всего симфонист, и это будет правдой – 104 симфонии(!)

Сказали?

А Гайдн вдруг потрясёт вас ораторией «Семь слов Спасителя на кресте».

ТАКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКОЙ, что в этот момент у вас появятся сомнения: правда ли, что Бах достиг абсолютных вершин в этом жанре, и дальше двигаться невозможно.

Но как только вы согласитесь с тем, что оратория Гайдна – гениальная церковная музыка, то это значит – пора слушать его ораторию «Времена года», где главный герой – крестьянин Симон.

Замечательный крестьянин!

А вся музыка наполнена таким земным светом, где нет ни тени религиозности.

А 24 оперы не хотите?

А 83 струнных квартета?

А 52 фортепианных сонаты?

А концерты для скрипки, для виолончели, для фортепиано с оркестром?

И всё это за каких-то несчастных 500 лет жизни.

Я пошутил. Меньше, чем 500.

Семьдесят семь.

Кажется, легче поверить в то, что Гайдн прожил 500 лет, чем в то, что он столько сочинил в период с 1752 по 1809 год.

Но лучше всех сказал о Гайдне его младший современник В.А. Моцарт:

«Никто не в состоянии делать всё: балагурить и потрясать, вызывать смех и глубоко трогать, и всё одинаково хорошо, как это умеет Гайдн».

МОДУЛЯЦИЯ СЕМНАДЦАТАЯ

Франс Шуберт (1797–1828)

Самый «некассовый» композитор из всех классиков.

У него есть фортепианная соната, которая (если играть со всеми повторами, записанными в нотах) звучит больше часа.

Его долгие музыкальные построения пианист и музыкальный критик Ганс фон Бюлов назвал «божественные длинноты».

Сказано в точку!

Но почему Шуберт писал столь «некассово»?

Да потому что не было кассы.

За всю свою короткую (31 год) жизнь Шуберт ни разу (!!!) не слышал ни одной своей симфонии исполненной.

Его музыка звучала лишь на особых музыкальных собраниях, которые назывались «Шубертиадами».

Маленькая группа людей слушала, сидя в небольшом помещении у самого рояля.

Музыкальные произведения Шуберта относятся к числу самых утончённых творений мировой музыкальной культуры.

Шуберту не надо было напрягаться,

раздумывать:

купят ли билеты на концерт,

хватит ли у него денег на аренду зала,

понравится ли его музыка широкой публике,

каковы будут отклики прессы,

что нужно учесть, чтобы публика пришла в следующий раз.

В результате сформировался гений, который стал писать музыку не для больших заполненных залов, а для себя и для узкого круга.

И это повлияло на его музыку.

Вместе с отсутствием этих забот налицо было и постоянное отсутствие денег.

Но это уже другой вопрос.

А в результате отсутствия известности у Шуберта при жизни, мы с вами получили гениальнейшую музыку, рождённую экспериментом.

Музыку, которая в идеале должна звучать для узкого круга людей, находящихся в предельной близости от исполнителей.

Музыка Шуберта оказалась настолько интимна, столь глубока, что сегодня воспринимается как одна из абсолютных вершин и одновременно глубин музыкального искусства.

В отличие от музыки Гайдна Моцарта и Бетховена, произведений которых ждали, музыку которых заказывали и оплачивали, и которые, таким образом, жили на доходы от своей композиторской деятельности, —

музыка Шуберта не была «носителем доходов».

Слушая «Неоконченную симфонию» Шуберта или Большую до-мажорную симфонию, «Форельный квинтет» или его гениальные песни, мы приобщаемся к самой сути музыки.

МОДУЛЯЦИЯ ВОСЕМНАДЦАТАЯ

Жорж Бизе (1838–1875)

Посмотрите на годы жизни Жоржа Бизе.

Да-да, он — один из НИХ.

Он прожил 37 лет.

Всего 37 лет.

А кто же — они?

Под НИМИ я имею в виду

Моцарта (1756 – 1791) (прожил 36 лет),

Пушкина (1799 – 1837) (прожил 37 лет),

Рафаэля (1485 – 1520) (умер в день своего рождения – 37),

Байрона (1788 – 1824) (прожил 36 лет).

Бизе – один из НИХ не только потому, что он, как и ОНИ, не смог пересечь роковую цифру 37,

но ещё и потому, что степень его одарённости такова же, как у Моцарта, Пушкина, Рафаэля, Байрона.

Вопрос в одном: почему Бизе не оставил так же много шедевров, как Моцарт или Рафаэль?

И здесь речь идёт не о степени одарённости, а лишь о темпах развития.

Если бы Бетховен умер в возрасте Моцарта, то его имя не значило бы так много, как сейчас.

Всё в тридцатилетнем возрасте Бетховен перечёркивает всё, что он сделал до этого, и начинает отсчёт сначала.

Ни Моцарт, ни Рафаэль, ни Байрон не могли позволить себе такую роскошь.

Ибо в этом случае им осталось бы на творчество 6-7 лет.

Трагедия Бизе в том, что у него так получилось.

И на великое творчество остался ... один год.

Всё, что невероятный Бизе делал первые 36 лет, было подготовкой к величайшему творчеству.

Ничего не скажешь – замечательная подготовка: результат оказался феноменальным – опера «Кармен».

Этому композитору я собираюсь уделить немало внимания в следующей книге,

ибо трагический провал первой постановки «Кармен»

и последовавшая за этим совершенно нелепая смерть совсем ещё молодого Бизе – одна из самых мистических историй в мировом искусстве.

У ранней смерти Бизе и истории с премьерой «Кармен» есть одна общая тайна.

Но если я сейчас этим займусь, то книга уйдёт совсем в другое (детективное) русло.

Однако я считал и считаю, что с точки зрения всех слагаемых «Кармен» – самая совершенная опера во всём оперном искусстве.

Любители и знатоки оперы могут, читая это, недоумённо покачать головами, упрекнуть в категоричности суждения.

Да, опера, безусловно, замечательная, даже гениальная.

Но сказать так безапелляционно: «лучшая в мировом искусстве»?

Столь категоричным быть нельзя!

Во-первых, за такие высказывания их автора (то есть меня) убьют вагнерианцы.

Они-то точно знают, что «нет бога, кроме Вагнера».

Но даже если вагнерианцы пожалеют,
то куда уйти от итальянцев?

Которые ни на секунду не сомневаются в том, что подлинная опера писалась только в Италии.

И после Верди, Беллини, Доницетти, Пуччини в опере ничего сделать уже невозможно.

А «Борис Годунов»? Как мог человек, только что ТАК писавший о Мусоргском и его «Картинках с выставки», отдать предпочтение композитору и музыке совсем иного склада?!

Я бесконечно люблю оперу Мусоргского «Борис Годунов».
Но хочу ещё раз вернуться к моей оценке оперы Жоржа Бизе:

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ВСЕХ СЛАГАЕМЫХ «КАРМЕН» –
САМАЯ СОВЕРШЕННАЯ ОПЕРА ВО ВСЁМ ОПЕРНОМ
ИСКУССТВЕ.

Это в своё время сразу понял П.И. Чайковский.

И всё-таки собираю всю свою силу воли, чтобы прервать самого себя в рассуждениях о «Кармен», дабы закончить книгу.

МОДУЛЯЦИЯ ДЕВЯТНАДЦАТАЯ

Роберт Шуман (1810–1856)

Если вы войдёте в мир Роберта Шумана, есть опасность
никуда и никогда оттуда не выйти.

Во всяком случае, если войти глубоко.

Ибо сего мир – это мир такой фантазии, такой мечты, такого мистицизма,

которого нам так недостаёт в жизни.

Дело в том, что творчество Шумана не желает, а прямо-таки требует, чтобы вы немедленно прочли книги

Эрнста Теодора Амадея Гофмана.

А как только вы попадёте в мир Гофмана, ссть опасность
никуда и никогда оттуда не выйти.

Вы просто не сможете расстаться с героем «Фрагментов биографии кота Мурра» Йоганном Крейслером, ибо он – человек,

которого нам так недостаёт в жизни.

А когда вы доберётесь до новеллы Гофмана «Дон Жуан», то она заставит вас немедленно углубиться в «весёлую драму» Моцарта, его мистическую оперу «Дон Жуан».

А как только вы попадёте в мир оперы Моцарта «Дон Жуан», то появляется опасность

никуда и никогда оттуда не выйти.

Дело в том, что постигнув дух Вселенной под условным названием «ОПЕРА МОЦАРТА ДОН ЖУАН», вы почувствуете творческий подъём,

которого нам так недостаёт в жизни.

Вот что такое Роберт Шуман.

И тогда вы будете делать перерывы в чтении Гофмана для того, чтобы послушать шумановскую «Крейслериану». В перерыве между актами моцартовской оперы выяснять, кто такие Эвсений и Флорестан (ими по очереди воспринимал себя Шуман). Услыхав шумановский «Карнавал», вам придётся читать все книги о Никколо Паганини, а затем под впечатлением от прочитанного немедленно слушать музыку Паганини. Музыку дьявольского романтизма, из которого нам

никуда и никогда не выйти.

А познав мир Паганини (о котором гениальный оперный композитор Джоакино Россини сказал: «это наше великое счастье, что Паганини не пишет опер, иначе никто не дал бы нам за наши оперы и ломаного гроша»),

и войдя в мир Паганини, вы подвергаете себя опасности обрести потрясение,

которого нам так недостаёт в жизни.

Разве что в шумановский «Карнавал» или в моцартовский «Дон Жуан».

Если вы за это время не соскучитесь по Гофману и не проглотите его феноменальную новеллу «Крошка Цахес по прозванию Циноббер».

В общем, заколдованный круг.

Вы пропали.

По вечерам, вместо того чтобы следить по телевизору за движениями рулеток и «фабрик, где штампуют звёзды»,

или шоу с очередным политиком, который будет рассказывать вам, как вы должны думать и за кого отдать свой голос, поскольку альтернативы в стране нет,

вы будете общаться с этими странными романтиками, слушать музыку, под которую невозможно даже танцевать.

Но самое ужасное, что с вами может случиться (особенно после ВНИМАТЕЛЬНОГО ПРОЧТЕНИЯ «Крошки Цахеса»),

что

если вы на мгновение отвлечётесь на телевизионный экран, а на экране светится тот самый политик, которому вы раньше (до того, как попали в шумановский заколдованный круг) поклонялись,

то увидите этого политика внезапно по-другому –

он будет походить на... (впрочем, читайте «Крошку Цахеса»!).

Роберт Шуман, его музыка, его личность – это начало великого заколдованного (скажем лучше – волшебного) круга, откуда, к счастью, нет выхода. Разве что в мир высочайшей Духовности и Культуры.

Именно этот ваш выход так не хотят допустить политики и купленные ими за большие деньги телевизионщики.

МОДУЛЯЦИЯ ДВАДЦАТАЯ

Барокко

В шведском языке и сегодня, если хотят сказать о каком-нибудь человеке, что он не в себе, то говорят так: Han är lite barock (хан ер-lite барокк). По-русски дословно это звучит так: «он немного странный».

Поскольку шведы не любят грубых выражений и заменяют их на минимально грубые (слово «немного» вместо «очень»), то недословный перевод на русский язык будет выглядеть так: «Он – того» (и крутим пальцем у виска).

Итак, до появления стиля архитектуры и музыки барокко слово это носило совсем не то значение,

имело вовсе не тот привкус, который мы ощущаем в наше время, любясь невыразимой красотой архитектуры Барокко, слушая музыку Антонио Вивальди, Арканджело Корелли, Иоганна Себастьяна Баха и других гениев музыки Барокко.

Как же случилось, что слово, имеющее довольно негативный оттенок, стало характеристикой целого явления в истории искусства Европы?

А можно ответить вопросом на вопрос?

Как случилось, что слово «Готика», символизирующее для нас высочайшие достижения церковной архитектуры, в переводе с латыни означает ВАРВАРСТВО?

А разве это нормально, что художников, открывших новое видение мира, называют «впечатленцами». Слышали о таком направлении в живописи? Нет?

Тогда придётся перевести это слово на французский язык, ибо Россия всегда была равнодушна к Франции.

...Импрессионисты!!!

Вот какое пренебрежение к художникам выказали их первые зрители!

Картины им настолько не понравились, что они нашли весьма обидное слово для характеристики этих «мазил».

Теперь мы намного ближе к ответу на вопрос, почему большая часть названий целых явлений в искусстве – слова большей частью пренебрежительные или, порой, откровенно ругательные.

У Римлян, назвавших новый стиль архитектуры варварским, хуже, чем это слово (готический), и слова-то не было!

А, думаете, понятис «Реализм в искусстве» звучало положительно? Вовсе нет.

Реализм ассоциировался с натурализмом.

Представляете себе? После сказок братьев Гримм, после Шарля Перро, Ханса Кристиана Андерсена, после «Золушек» и «Красных шапочек», «Дюймовочек» и «Снежных королей», волшебников и принцев, фантазий Гофмана, Гётевского Мефистофеля (а попросту – дьявола), после дивных Романтиков искусство вдруг залезает в какие-нибудь страшные парижские трущобы

и начинает с почти физиологической точностью рассказывать о том, что герои едят, как они стирают бельё, куда они выбрасывают мусор.

Я ещё стараюсь выбирать из всего описанного что-то поприличнее, а то ведь вообще нет на этих «реалистов» управы!

Да и «романтик» в отношении к гению звучало не лучше. Что может быть хуже – бесплодный мечтатель, фантазёр, не желающий жить в этом реальном мире!

Итак, барокко – это стиль, проявившийся в архитектуре, изобразительном искусстве, а затем и в музыке к концу XVI века.

Для того чтобы понять барокко в музыке, нужно посмотреть архитектуру барокко и её отличие от архитектуры готической.

Готический собор – это строжайшие линии, глубина, сдержанность, в какой-то мере – суровость.

Ничто не должно отвлекать верующего от главного назначения храма – места для молитвы в доме Бога.

Посмотрите на соборы эпохи барокко.

Всё, чем только можно отвлечь, всё, что только можно придумать, все виды украшений, все формы причудливых движений.

С точки зрения верующего – это ненормальность.

Вот откуда и барокко (странный, вычурный, причудливый).

И в музыке произошло то же самое. Тончайшие украшения мелодий, огромное внимание к опере (ибо именно в жанре оперы можно выразить причудливость взаимоотношений героев).

На смену строгим мелодиям средневековья и мадригалам Ренессанса приходят мелодии концертов (помните: соревнования-согласия?).

Ведь, по сути, концерт – это тоже своего рода спектакль, где роли играют не певцы, а музыкальные инструменты.

Всё искусство барокко это – театр.

Архитектура: церкви, дворцы, музыкальные соревнования – концерты, оперы.

Средневековые мистерии превратились в «Страсти» (Страдания) – грандиозные музыкальные произведения, рассказывающие о последних днях земной жизни Иисуса Христа.

Вершина Страстей – Страсти по Матфею И.С. Баха. (Правильный перевод с греческого не «по Матфею», а «согласно Матфею». То есть рассказ о страданиях Христа согласно изложению Евангелиста Матфея.)

МОДУЛЯЦИЯ ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ

Романтизм

Когда я писал о Роберте Шумане, о Никколо Паганини, об Эрнсте Теодоре Амодее Гофмане, я, по сути, серьёзно и долго рассказывал о Романтизме.

Не дай Бог мне сейчас увлечься и превратить книгу в разговор о Романтизме.

В музыке Романтизм пришёл на смену классицизму.

Обо всём этом написано столько книг, что я попробую произвести эксперимент – сравнить два концерта для скрипки с оркестром, написанные классиком и романтиком.

В концерте классика (Гайдн, Моцарт, Бетховен) на сцене – оркестр и солист-скрипач.

Оркестр начинает играть. Играет без солиста.

Лишь после того, как оркестр сыграл все мелодии первой части концерта, вступает солист.

И знаете, что он делает?

Он играет все те же мелодии сначала. Правда, он варьирует их.

Что делает оркестр?

Участвует в игре на равных.

Порой, роль оркестра может стать большей, чем солиста.

Например, оркестр играет какую-нибудь тему, а скрипач только опекает её (как вышивка по канве).

Солирующий скрипач в таком концерте – очень важная фигура, но он лишь часть целого.

И понятно, почему.

Эстетика классиков –

гармония мысли,

гармония личности (солиста) и общества (оркестр).

Идея классиков – гармония мозга и сердца, баланс в ощущении мироздания.

Свою самую весёлую сонату для фортепиано Моцарт написал в самый трагический момент своей жизни.

Почему?

Потому что он, Моцарт, классик.

А это значит, что человечеству, к которому он обращается, неважно, как сегодня чувствует себя лично Моцарт.

Человечество ждёт от него, Моцарта, – Гармонии, Разума, совершенства, уравновешенности.

Теперь к концерту композитора-романтика (Паганини, Венявский, Вьётан).

Поскольку специфика романтизма совершенно другая, то я ДОЛЖЕН назвать конкретного творца.

Я выбираю Паганини.

Оркестр на сцене (он, конечно, намного больше по количеству участников, чем оркестр классический).

Никакого солиста не видно. Оркестр начинает играть. Темпераментно, страстно, огненно.

Форте, Фортиссимо.

Затем звучит мелодия любви (а чего же ещё? Романтик, ведь!)

Но где же солист?

Кажется, оркестр выдохся. Какие-то странные паузы, отдельные мотивы.

Что это?

Оркестр перестал играть, а солиста нет!

Есть!

Вот он!

Выходит со скрипкой! Публика в безумии привстаёт со своих мест! Гром аплодисментов! (Посреди концерта???)

Конечно!

Концерт не так важен. Главное – сам великий Паганини на сцене.

Он берёт в руки скрипку... и начинает играть.

Играть?

Кажется, слово это меньше всего подходит к тому, что делает Паганини на скрипке.

Он творит головокружительные пассажи. Его техника – за пределами человеческих возможностей. Публика в зале накалена до предела.

А как же оркестр?

Где он?

Оркестр уже никому не интересен.

Шутка ли?

Сам великий Паганини сводит с ума публику.

И играет он совсем не те мелодии, которые играл оркестр.

Он сам по себе.

Появляется чуждое чувство, что он, Паганини, творит мелодии на ходу.

Но что делает оркестр? Играет?

Если можно осмелиться, так сказать.

Оркестр аккомпанирует.

Но как? Куда делась его сила и мощь?

О какой силе и мощи можно говорить, когда вся сила и мощь у солиста – неподражаемого Паганини.

Оркестр аккомпанирует примерно так, как барды аккомпанируют на гитарах своим песням.

На первом месте – текст, на втором – голос. Цель гитары – помочь донести текст и мелодию, не мешая.

Оркестр играет так:

Пам-там-там-там, пам - - -, Пам- там-там- там -пам - - - -пам
----- пам ----- бамбам- - там- - - .

Понимаете, почему?

Да, конечно, же понимаете.

Для романтика главное – личность, её сила, её любовь, её мощь, её страсть.

Вот он – романтизм (естественно, одна из граней).

МОДУЛЯЦИЯ ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ

Сергей Прокофьев (1891–1953)

А можно ли в начале XX века писать музыку, если ты смеёшься над классиками, не выносишь романтиков, не воспринимаешь импрессионистов, не любишь красивых, сладких, нежных мелодий, считаешь, что время классической оперы закончилось, считаешь Скрябина с его идеями спасения человечества не вполне нормальным, не воспринимаешь музыку своего современника Сергея Рахманинова, не собираешься, как некоторые, быть экспрессионистом, то есть кричать об ужасах этого мира.

Если ты в душе – скептик.

Если ты – приличный шахматист, видящий на несколько ходов вперёд, любитель анекдотов, не прочь серьёзно поговорить о гонорах, прежде чем писать музыку, не веришь в Бога, не любишь вздыхать под луной и страдать от неразделённой любви.

А любишь поэзию Маяковского и считаешь, что вершина поэзии – две строчки из стихотворения Маяковского:

А вы ноктюрн сыграть смогли бы
На флейте водосточных труб?

Итак, в истории музыки появился «монстр».

Какие там «обнимитесь миллионы»?

Водосточные трубы!

Какис страдания?

От чего?

Когда есть СОЛНЦЕ!

Прокофьев заводит тетрадь, куда все должны написать ответ на один вопрос: Что вы думаете о солнце?

Прокофьев называет себя Председателем Земного шара от области музыки.

В общем, скандал да и только.

И этот скандалист, позёр, циник сочиняет музыку.

Казалось бы, что можно придумать в балетной музыке после Чайковского?

И можно ли создать что-либо равноценное?

Оказалось, можно!

И сделал это – Сергей Прокофьев.

Балет «Ромео и Джульетта».

А что делать в жанре фортепианного концерта после Чайковского, Шумана, Брамса, Грига?

Оказывается, можно!

Да и очень здорово!

Целых пять концертов!

А как писать оперу, которая вся про любовь, если ты не романтик?

Значит, любовь будет другая. Нужно надсмеяться даже в опере над любовью.

Поэтому назовём оперу «Любовь...

к трём апельсинам»

Это ещё что такое? Как можно?

В общем, Прокофьев – это чудовище!

Так его учителя-профессора и воспринимают.

Добрейшие, интеллигентнейшие, выходят из зала, не выдержав музыки не романтика, не классика, не... не...

Сегодня Сергей Прокофьев – один из самых исполняемых композиторов на Земле.

Почему?

Ох!!!

В следующей книге.

МОДУЛЯЦИЯ ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЕ

Маркграф Бранденбургский

Маркграф – это как бы князь земли. (Марк – земля, граф – владелец.)

Все свои шесть концертов Бах написал по заказу Маркграфа Бранденбургского.

В Швеции они называются ландсхёвдинги (вожди земли).

По сути, это – наместник короля в определённой части королевства.

Но поскольку Германия была раздроблена на мелкие княжества,

то можно сказать, что Маркграф – король земли Бранденбург.

МОДУЛЯЦИЯ ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

Цезарь Кюи (1835–1918)

Кюи, как личность, меня интересует невероятно.

Ответив на некоторые вопросы, связанные с его жизнью и творчеством, мы можем ответить на принципиальные вопросы истории искусства.

Потому что об опере Кюи «Вильям Радклиф» Стасов писал, что эта «великая опера будет жить в веках».

А Николай Андреевич Римский-Корсаков?

«Вильям Радклиф» – произведение весьма замечательное, которое займёт в искусстве своё место, как «Русалка» Даргомыжского, после «Руслана» и «Жизни за царя» (???)

Да что же с ними со всеми?

Может, потому, что Кюи был генералом, а генерал и в музыке должен победить?

Где она, эта опера? Где «Вильям Радклиф»?

Где многочисленные грандиозные оперы генерала Кюи, которые с триумфом ставились не только в России, но и в других странах?

Сам же Кюи об опере Мусоргского «Борис Годунов» писал, что «опера не получилась», что в ней «много грязи». Что она – «неудача Мусоргского».

Если сегодня какой-нибудь солидный оперный театр в мире не ставит «Бориса Годунова»,

то только потому, что у них может не хватить низких мужских голосов высочайшего качества.

Иногда причина в том, что в этот момент режиссёр и дирижёр занимаются постановкой второй гениальной оперы Мусоргского «Хованщина»,

а «Бориса» планируют к постановке на следующий год.

Почему же и Стасов, и Кюи так ошиблись в оценках?

Кюи интересен и тем, что, когда он родился, ещё не была создана первая русская опера «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»).

Не было оперы «Евгений Онегин» и самого автора оперы – Чайковского,

а умер, когда Прокофьев и Стравинский были зрелыми композиторами.

В трёхлетнем возрасте Кюи мог увидеть Пушкина,

а в конце жизни – Маяковского, Пастернака, Блока.

Он мог бы дружить и с Чайковским и с Шостаковичем.
Но вряд ли Кюи понял бы музыку Шостаковича.

Если даже Мусоргский и Дебюсси были для него модернистами,
то что тот же Кюи мог сказать, услышав «Весну священную» Стравинского?
(А он сказал, да ещё как!!!)

Бедный, бедный Кюи!

Бедный генерал, учитель по фортификации, учитель царских детей, доживший до большевистского переворота!

До голода, холода и первых жертв ГУЛАГА.

Я хочу надеяться, что Кюи умер раньше, чем революционные матросы и солдаты появились в его доме.

И умер не от голода.

И не от мороза.

И не от стресса, потрясённый тем, что ему рассказывали о злодеяниях новой власти.

МОДУЛЯЦИЯ ДВАДЦАТЬ ПЯТАЯ

Уильям Шекспир (1564–1616)

Если бы не было Шекспира...

Не могу даже предположить, по какому пути пошло бы Человечество.

Думаю, мы никогда не доберёмся до самых глубин шекспировской мысли.

Мы так и не раскроем тайны его сонетов,

Не ответим на вопрос, почему Гамлет медлит.

И никогда не поймём, почему Шекспиру было всё равно, есть ли замок Эльсинор.

(Такого замка нет. Шекспир перепутал. Есть датский город Хельсингборг и есть замок Кроннборг.)

У Шекспира встречаются исторические герои, которые реально никогда не смогли бы встретиться,

ибо когда один из них умер – другой ещё не родился.

А ведь мы по-прежнему называем это так, как хотел Шекспир, «историческими хрониками».

Мы никогда не поймём, как Ромео плыл на корабле из Венеции в Верону (посмотрите на карту). Или когда Дездемона могла хоть на секунду встретить Кассио, чтобы якобы изменить Отелло.

Да и важно ли всё это!

Я хочу предложить вам пять переводов на русский язык одного и того же сонета **Вильяма Шекспира**.

Это безумно интересно – сравнивать переводы между собой.

Для чего я это делаю?

Читая и сравнивая между собой разные переводы, вы становитесь экспертами,

проделяете одну из тех работ, которыми занимаются учёные-литературоведы.

Это – тот же уровень, когда музыкант или тонкий любитель музыки прослушивает одно и то же произведение в разных исполнениях,

прислушиваясь к тому, как разные пианисты, скрипачи, виолончелисты, певцы трактуют один и тот же концерт, сонату, оперную арию.

Сравнивают симфонию Бетховена в трактовке разных дирижёров, с разными оркестрами.

Тот, кто достигнет уровня не просто любителя музыки, но эксперта, получит особенное удовольствие. Наслаждение, которое я бессилин даже описать.

ПОЭТОМУ Я ПРЕДЛАГАЮ ВАМ ЭКСПЕРИМЕНТ С СОНЕТОМ В НАДЕЖДЕ, ЧТО КТО-ТО ИЗ ВАС ВПОСЛЕДСТВИИ ТО ЖЕ САМОЕ БУДЕТ ДЕЛАТЬ И С МУЗЫКОЙ.

Вот перед вами – оригинал шекспировского сонета.

Шекспир

СОНЕТ 65

Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,
But sad mortality o'er-sways their power,
How with this rage shall beauty hold a plea,
Whose action is no stronger than a flower?

O, how shall summer's honey breath hold out
Against the wreckful siege of battering days,
When rocks impregnable are not so stout,
Nor gates of steel so strong, but Time decays?

O fearful meditation! where, alack,
Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?
Or what strong hand can hold his swift foot back?
Or who his spoil of beauty can forbid?

O, none, unless this miracle have might,
That in black ink my love may still shine bright.

Я дал здесь сонет в оригинале для тех, кто, владея английским языком на высоком уровне, может сделать подстрочник, то есть перевести сонет дословно.

В этом случае вы сможете выполнить одно из заданий в конце встречи и создать свой собственный перевод сонета.

Я опубликую лучшие варианты в следующей книге.

Задача книги – не только найти читателей, но и вдохновить, выявить в них таланты, о наличии в себе которых многие не подозревают.

Я убеждён, что люди обладают невиданными талантами.

В наличие таланта нужно поверить.

Открытие же в себе подлинного таланта – сродни научному открытию.

И особенность этой книги как раз в том, что она предлагает обратную связь, её главная задача –

выявить те огромные творческие силы, которые дремлют в людях.

Я встречал в своей жизни людей, которые в детстве писали гениальные стихи, но всё вокруг них было таковым, что писать стихи считалось делом крайне позорным, недостойным.

И лишь через много лет, когда они попадали в другую среду и, по-прежнему стесняясь, вдруг испытывали желание поделиться

своей «постыдной» тайной, оказывалось, что погибли замечательные поэты, стихи которых часто оказывались намного сильнее, чем многие напечатанные и официально признанные стихи других поэтов.

Стихи одной такой шведской женщины я перевёл и хочу поделиться некоторыми из них. Её зовут Шаштин Шельберг.

Её жизнь сложилась так, что она всегда жила в глухой шведской провинции. И там никогда не было измерения поэзии.

А она вот такая «белая ворона».

Эти четыре строчки она написала в возрасте 13 лет:

То, что находится рядом –
Чувствуется далеко,
И тайный жизни порядок
Счастья лишает легко.

Она жила в небольшом шведском городке и боялась даже говорить о своих стихах – будут считать ненормальной.

А этот стих она написала в возрасте 17 лет. Она по-прежнему скрывала свою поэзию как постыдную болезнь.

Среди нас прохаживается странный человек.
Он думает иначе,
Он – паяц среди логики.
Он смеётся над нами своим смешно-красным ртом.
Он пританцовывает в своих изношенных башмаках.
Он не чувствует отличия между лошадью и священником.
Но знает, что одиночество печально, а печаль – одиночество.
И под звёздами есть много одиноких сердец.
Он смеётся красным ртом,
Хотя Смерть гонится за ним.
Он играет на лютне весело и браво.
У него есть тайная мечта...

Она никогда не читала своих стихов даже своему первому мужу.

Вот так жить с человеком рядом и скрывать самое главное.
Да он, наверное, испугался бы.
А здесь ей уже – под сорок:

Я научилась жить часами,
Я научилась жить днями,
Я научилась жить жизнью,
Моё тело двигалось вперёд,
Мои ноги ступали по земле,
Мой рот говорил и улыбался,
Билось сердце,
И пульсировала кровь –
Всё было обычно.
Но то, что потрясало,
Грело и пугало,
Унёс соловей
С набережной озера Меларен.

...Как я буду жить, если птица не вернётся?
Не будет мне покоя...

По-русски талантливый человек называется «одарённым».

Значит, речь идёт о чьём-то даре.

То же самое – по-шведски: от шведского слова gåva «подарок».

Значит слово begåvad – это «получивший подарок».

Кто дарит эти подарки, обсуждать мы не будем.

И так всё ясно: слова эти – очень древние.

Но единственное я могу сказать точно – человек, получивший и не использующий подарок, – величайший грешник.

Если только он не оказался в системе, которая сама – сплошной грех.

А теперь – пять переводов одного и того же сонета Шекспира:

.....

С. Маршак

Уж если медь, гранит, земля и море
Не устоят, когда придет им срок,
Как может уцелеть, со смертью споря,
Краса твоя – беспомощный цветок?
Как сохранить дыханье розы алой,
Когда осада тяжкая времён
Незыблемые сокрушает скалы
И рушит бронзу статуй и колонн?

О горькое раздумье!.. Где, какое
Для красоты убежище найти?
Как, маятник остановив рукою,
Цвет времени от времени спасти?..
Надежды нет. Но светлый облик милый
Спасут, быть может, черные чернила!

.....

А. Кузнецов

Над медью, камнем, морем и землей –
Над всеми смерть безжалостно царит,
И в гневном споре с нежной красотой
Я знаю, – красота не победит.

Как сохранить медовый аромат
В губительной осаде долгих лет,
Когда и стены скал не устоят,
А ржа от стали не оставит след?

О, горечь дум! Где способ сохранить
Красу твою у Времени в ларце?
Где та рука, что может возвратить
Её назад в мучительном конце?
Я знаю – это чудо может быть.
Твой облик в черных строчках будет жить!

С. Степанов

Когда гранит и медь, земля и море
Сдержат не могут мощные века,
Что делать красоте в подобном споре?
Как выстоять на стебельке цветка?

Куда тягаться дуновенью лета
С могучим вихрем беспощадных дней,
Когда скалу во прах стирают лета,
Которые железных врат сильней?

Подумать страшно! Неужели сможет
В ларец упрятать Время свой алмаз?
Кто поступи его предел положит?
Кто красоту от разграбления спас?

Никто б твоей красы не сохранил,
И нет надежды – без моих чернил.

Финкель

Когда вода, земля, гранит и медь
Не устоят пред смертью неизбежной,
Как в битве с нею сможет уцелеть
Твоя краса – цветок бессильный, нежный?

Дыхание медовое весны
Как выдержит громящих дней осаду,
Когда и сталь и скалы сметены
Злым Временем, не знающим пощады?

Тревожно мне! Как времени алмаз
От времени упрятать покушенья?
Кто бег его удержит хоть на час
Иль воспретит сокровищ расхищенье?

Никто, никто! Но чудом сохранил
Твой образ я во тьме моих чернил

Гербель

Когда земля, и медь, и море, и камня
Не могут устоять пред силой разрушенья,
То как же может с ней бороться красота,
Чья сила силе лишь равняется листа?

Возможно ль устоять весеннему дыханью
В губительной борьбе с напором бурных дней,
Когда вершины скал и мощь стальных дверей
Противиться крылам времен не в состоянье?

О, злая мысль! Куда ж от Времени уйдет
Промчавшихся времен пленительнейший плод?
Кто даст отпор его губительному кличу
И в силах у него отнять его добычу?

Никто – иль чудо, друг, свершится над тобой
И будешь ты блистать в чернилах красотой!

Мой перевод называется вольным.
Его нельзя ни по каким параметрам сравнивать с предыдущими.

То есть перед вами – не перевод, а сонет на тему Шекспира.

.....
*Как страшно знать, что гибнут даже звёзды,
И правит в тишине гнетущей Смерть.
А верить древним в этом веке поздно,
Хоть пели пламенно: «Бессмертен Бог и Твердь».
Увы, всё смертно. Но цветок прекрасный
О, Время, сохрани! Напрасен слёз поток.
Кричать, шептать, стонать! Нет, всё напрасно!
Коль рушатся миры, бессмертен ли цветок.
Не жалко жизнь отдать спасенью Розы.
Остановить часы? Смеются небеса.
Поговорить со Смертью? Вызвать слёзы?
У Смерти? Ей и слёзы лишь роса.*

*Увянет цвет... Смерть! Ты не властна! Нет!
Не сможешь уничтожить мой сонет...(!)*

Но даже если вы сравните пять предыдущих переводов,
то почувствуете, что, несмотря на единый первоисточник,
(Шекспир) сонеты немало отличаются друг от друга.
Но ведь правда, это – интересно?

Интересно сверять переводы друг с другом.

Как и смотреть Новгородские и Псковские иконы на одну и ту же тему – «Успение».

Их, икон, глубинная идея (как это не покажется вам парадоксальным) совершенно та же, что и в сонетах Шекспира:

**прекрасная женщина – Дева Мария – как бы умерла,
но икона запечатлела её путь в Вечность, воссоздала её
облик, облик умершей, КОТОРАЯ БЕССМЕРТНА!!!**

КАК СОХРАНИТЬ КРАСОТУ ДЛЯ ВЕЧНОСТИ.

**КАК ЗАЩИТИТЬ КРАСОТУ ОТ НЕОТВРАТИМОГО ДВИ-
ЖЕНИЯ К РАЗРУШЕНИЮ, К СМЕРТИ.**

Это – главная задача искусства.

Ибо разрушение – зло.

Искусство – это строительство.

МОДУЛЯЦИЯ ДВАДЦАТЬ ШЕСТАЯ

Элегия

А.С. Пушкин

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.

Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды –
И чей-нибудь уж близок час.

Гляжу ль на дуб уединенный,
Я мыслю: патриарх лесов
Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.

Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю; прости!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести.

День каждый, каждую годину
Привык я думой провождать,
Грядущей смерти годовщину
Меж их стараясь угадать.

И где мне смерть пошлет судьбина?
В бою ли, в странствии, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?
И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать.
И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

МОДУЛЯЦИЯ ДВАДЦАТЬ СЕДЬМАЯ

Грегорианский хорал

Одним из самых знаменитых в истории папства был Римский папа Григорий, прозванный Великим (640-704). Пытался усилить влияние Римско-католической церкви, навести порядок в богослужении. Ему приписывают и работу по упорядочиванию церковного песнопения. В течение всего VII века происходило это упорядочивание.

Одноголосные мелодии-молитвы, которые пел в церкви мужской хор, так и называют – григорианскими. Григорианским хоралам уже более чем 1400 лет.

Затем, когда в церкви стали петь многоголосно, григорианские хоралы не исчезли, а стали главными голосами среди всех других. Поэтому их и называют *cantus firmus*, то есть постоянной мелодией. Ко времени Моцарта традиции постепенно стали исчезать. Но Моцарт, на которого суровое пение монахов в церкви оказало большое впечатление, через всю свою жизнь пронёс несколько особо потрясших его хоральных мелодий из далёкого прошлого. В том числе, мелодию из четырёх звуков в первой и последней симфониях.

КОДА

Обещанные несколько слов в заключение.

Секрет прокофьевского марша.

Особенность марша Прокофьева и его отличие от всех маршей заключается в том, что под него никак невозможно маршировать.

Попробуйте, начиная с левой ноги, и всё поймёте сами.

Однажды, будучи в армии, я очень опасно подшутил над нашим взводным, предложив прошагать на строевом плацу под новый, а не надосвишие всем марши.

После бесчисленных попыток пройти под этот марш, когда солдаты больше походили на уток, переваливающихся с ноги на ногу, чем на храбрых воинов, я вынужден был раскрыть тайну этого марша.

Взводный понял, что солдаты тут ни при чём.

Но, к счастью, у него хватило чувства юмора, чтобы не посадить меня на гауптвахту.

Тем более, я невинно утверждал, что и САМ ТОЛЬКО ТЕПЕРЬ ПОНЯЛ ТАЙНУ ЭТОГО МАРША.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Я писал эту книгу с огромной скоростью.

Мне почему-то всегда страшно опоздать.

На протяжении многих лет я выступал перед сотнями тысяч слушателей.

Однажды я получил письмо от молодой женщины из Краснодара. Письмо было полно такой энергии и любви, что оно воспринималось как ток высокого напряжения. Я встречал её на своих концертах в Краснодаре в течение многих лет. Каждый раз я получал от неё подарки. Подарки изысканные, не купленные в магазине.

Последний подарок – записная книжка, где вместо обложки – гобелен, сделанный ею с высочайшим вкусом.

Всё, что она дарила, создавала она сама.

Но вершиной всего было письмо.

Вот фрагмент из него:

«Если каждый человек, который встретил и полюбил вас, передаст вам часть своей энергии и любви, то у вас хватит энергии на несколько поколений. Если вам будет трудно – представьте себе огромное пространство, где собрались все те люди, которым вы открыли великий мир искусства.

И каждый из них улыбается вам, отправляя вам частичку себя.

Вы себе даже не представляете как нас много».

Но была в письме и просьба:

«Только, пожалуйста, запишите всё, о чём вы много лет рассказываете. Это очень важно для тех, кому не доведётся встре-

титься с вами в этой жизни. Передать Ваши мысли никто, кроме вас, ТАК не сможет».

Я ответил этой женщине большим письмом-благодарностью. И твёрдым обещанием написать книги, о которых она говорила.

...Никогда не прошу себе, что я не ответил в тот же день.

Я отправил письмо через неделю.

Я опоздал. Оказывается, эта замечательная старушка знала, что жить ей осталось несколько дней. Это было письмо-прощание.

Как знать, быть может, она рассчитывала успеть получить ответ.

Но я опоздал ровно на неделю.

Такие вещи остаются в памяти навсегда.

Я в долгу перед ней.

Я в долгу перед тысячами людей, на чьи письма не ответил.

Не потому, что не хотел. Я чисто физически не смог бы этого сделать.

Я отвечал только на те письма, на которые невозможно было не ответить.

Но я никогда не смогу оправдаться перед остальными. Разве что — частично, написав мои книги.

Но когда я приезжаю в свои любимые города, где выступал много лет назад, то понимаю, сколь многое изменилось.

Раньше в России существовала некая идеальность мышления. Люди знали, что ни у одного обыкновенного человека нет никаких шансов разбогатеть материально (разве что преступив закон). Да и нечего было купить (не преступив закона).

И сформировались целые поколения людей, для которых материальные ценности отступили на самый дальний план.

Но на их месте существовали ценности духовные. Для таких людей добыть книгу стихов Пастернака было равносильно тому, что для преступивших закон купить машину.

А как было возможно учителю или врачу купить автомобиль, если он стоил десятилетний доход учителя или врача (правда, если 10 лет не питаться!)

Праздником был поход в филармонию, в театр, общение с друзьями.

За эти годы произошли изменения такого масштаба, что их трудно даже описать.

Мне больно сознавать, что эти изменения стали причиной разрушения Духовности.

В Швеции я много говорю о русской культуре, о русской интеллигенции. Но когда в гости ко мне приходят шведы и просят показать немного из русского телевидения, то я вынужден лгать. Я говорю, что у меня «сгорел» спутник.

Ибо знаю, что если я включу русские программы, то по одной из них будет нечеловечески бездарная попса, по другой – юмор ниже пояса. Или, наоборот: там где была попса, появится юмор ниже пояса, сго же сменит нечеловечески бездарная попса.

Если же нет, то попадётся какая-нибудь из рулеток.

Вероятность нарваться на подлинную передачу, хоть как-то напоминающую о духовности, почти очень невелика.

Я никогда не забуду, как перебирал программы.

По русской – попса, по Первому шведскому каналу – передача о Чайковском.

По другой русской – рулетка, по Второй общегосударственной шведской – интервью с Бергманом.

По третьей русской – очередная «мыльная опера». По французской – передача об импрессионизме. По польской – трансляция с конкурса Шопсна.

По четвёртой русской – грязные «Окна», где рассказывают о мужике, который пьёт мочу и закусывает...(сами понимаете чем).

Но окончательно добило меня то, что по главному немецкому каналу шла роскошная передача о Достоевском. Представляет себе контраст между нецензурными речами «Окон» и немецким восторгом перед завесом гениального русского писателя!

Вы скажете: есть в России канал «Культура» и те, кто испытывает потребность в альтернативном телевидении, может смотреть только его.

Согласен. Но вы, наверное, заметили, что я сравнивал Общегосударственные каналы России с общегосударственными каналами Польши, Швеции, Германии и Франции.

Там нет попсы. Там нет рулеток. Это значит, что главные каналы этих стран связаны с главными ценностями этих стран.

Канал же «Культура» беден как церковная мышь. Это чувствуется сразу.

К тому же у канала должна быть статистика. И если спросить у них о подлинном проценте их постоянных зрителей, то после того, как они назовут этот процент, мне кажется, их закроют.

Почему меня так волнует вопрос о количестве рулеток и попсы?

Да потому, что КУЛЬТУРА и ДУХОВНОСТЬ – единственное, что отличало когда-то Россию от других стран. Мы неслучайно смешим весь цивилизованный мир своими автомобилями и телевизорами, компьютерами и стереосистемами.

Наш народ был рождён для другого. Для Духовного творчества.

Неслучайно именно Духовность экспортировали мы на весь мир в течение всего XIX столетия.

Единственное, что мы сегодня в состоянии экспортировать – это «Тату».

Здесь мы на некоторое время утёрли нос всей мировой попсе. Правда, ненадолго.

Порадовавшись некоторое время русской «открытости», Запад забыл о них – надо продолжить совершенствовать производство нормальных автомобилей, компьютеров и телевизоров. А русских – больше хвалить за приобщение к западным ценностям.

Да только вот беда.

Эти русские по-прежнему очень следят за тем, чтобы ёлочки вокруг президента вошли в телевизионный кадр симметрично.

Но тут уж ничего не поделаешь. Они ведь большей частью принадлежат Азии, а не Европе.

От Европы у них – «Тату», а от Азии – симметричные ёлочки.

Машины – западные, а мигалки на них – азиатские.

Ибо кому в Европе придёт в голову остановить хотя бы на мгновение жизнь, когда едет обыкновенный европейский демократически избранный президент. Это же не Великий Могол Внутреннего Храма и не царь финский и прочая, и прочая, и прочая.

Просто президент, то есть один из нас. Нами избранный. И значит, не мы ему дорогу должны уступать, а он нам. Ибо наша бесперебойность – залог его успешного президентства. А то ведь и переизбрать можем!

Знаменитые мифы о безальтернативности президентов – они из Азии.

Ибо жизнь там безальтернативная. И вообще, когда я слышу про безальтернативность президентов, то мне становится очень обидно за целые народы. А иногда и страшно.

Неужели вся альтернатива действующим президентам лежит в виде костей человеческих в районе вечной мерзлоты? Тогда – концы.

Когда я смотрю по телевизору «интеллектуальные игры», то поражаюсь полнейшей беспомощности игроков, как только речь заходит об искусстве.

.....

Книга создана как один из вариантов духовного мышления. Она написана в стиле и духе мышления русской интеллигенции. Её задача – напомнить о тех великих сокровищах, которые наполняли Душу лучших представителей русского народа. Для того чтобы поверить, что это было так, читайте побольше из России XIX века. И не только книги великих писателей, а и газеты, журналы того времени. Почитайте обычную почтовую переписку нормальных русских людей XIX века. Т.е. Гении – представители русской культуры, которые достигли космических высот, возникли не на пустом месте. Они – лишь вершина той пирамиды, того образования, той нормативной речи, того уровня мышления, который был характерен для нормального русского человека, обучавшегося в нормальной русской гимназии.

То, что писатель-сатирик Салтыков-Щедрин был губернатором, а «совесть России» (по выражению Герцена) писатель Иван Иванович Лажечников – вице-губернатором вам о чём-нибудь говорит?

То, что великий русский поэт Фёдор Тютчев был крупным чиновником-дипломатом, а другой гений русской поэзии Державин – секретарём Екатерины Великой для вас ничего не значит?

А то, что поэту А. Пушкину Его Императорское Величество поручил составить записку «О народном образовании» – забыли? Или не проходили?

А то, что русские композиторы Кюи (генерал), Бородин (профессор), Римский Корсаков (адмирал русского флота и профессор Петербургской консерватории), Стасов (действительный статский советник) и многие другие гении культуры были русскими военными и статскими чиновниками вас не удивляет?

То, что Россия доверяла бразды правления поэтам, литераторам, композиторам идёт от безальтернативности?

Нет! В этом-то и заключалась грандиозная культура нашей с вами страны.

Автор этой книги не похож на Скрябина. Я не собираюсь этой маленькой книжечкой спасти страну.

Я мечтаю своими книгами внести хотя бы небольшой вклад в определённую сферу.

Цель, которую я хочу достигнуть моей предыдущей книгой «Тайны гениев» и этой, – поднять планку отношения всякого нормального человека к культуре.

Чтобы урок музыки не заменялся уроком математики, ибо это приведёт к неравномерному развитию долей мозга.

Ленин был гениальным логиком, но никудышным человеком с точки зрения морали (этики). Что из этого получилось?!!!

Это и есть результат замены урока музыки уроком математики.

Чтоб «не гладить по головке, а бить» (прямая речь Ленина).

Добились того (или до того), что в определённых районах страны невозможно ходить – наступаешь на кости человеческие.

Добились того, что у нас президентам, как падишам, «нет альтернативы».

Книга пытается убедить в том, что уроки искусства, как самые главные, а музыки, как вершины всех искусств (значит, наиглавнейшие), позволят избежать в дальнейшем повторения пройденного в реальном житии.

Если какие-нибудь учителя мне поверят, то будет легче в рамках одной школы, если книге поверит один чиновник, то будет легче в одном регионе.

А если вдруг мне поверят тысячи учителей, директоров, чиновников, то (кто знает?), может быть, книга сыграет чуть большую роль, чем я полагаю сегодня, когда пишу это послесловие?

СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ	3
------------------	---

Часть первая. ВСТРЕЧИ

ВСТРЕЧА ПЕРВАЯ. Самый главный предмет	12
ВСТРЕЧА ВТОРАЯ. Это странное слово «вербальность»	21
ВСТРЕЧА ТРЕТЬЯ. Пунктиры	35
ВСТРЕЧА ЧЕТВЁРТАЯ. Двухголосие	41
Прелюдия к пятой встрече	49
ВСТРЕЧА ПЯТАЯ. «Глубокий обморок сирени»	50
Постлюдия	57
ВСТРЕЧА ШЕСТАЯ. Только одна fuga	58
ВСТРЕЧА СЕДЬМАЯ. Одержимость	72
Постлюдия об одержимости	80
ВСТРЕЧА ВОСЬМАЯ. Лекарство от головной боли	82
ВСТРЕЧА ДЕВЯТАЯ. «О, братья! Довольно печали!»	86
ВСТРЕЧА ДЕСЯТАЯ. О Добре и Зле	96
ВСТРЕЧА ОДИННАДЦАТАЯ. Вечная мечта о Совершенстве	101
ВСТРЕЧА ДВЕНАДЦАТАЯ. Задача и сверхзадача	104
ВСТРЕЧА ТРИНАДЦАТАЯ. Поп и Балда — па-да-да и па-да-да .	110
ВСТРЕЧА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ. Я люблю Вас	123
ВСТРЕЧА ПЯТНАДЦАТАЯ. «Не спи, не спи, работай»	130
ВСТРЕЧА ШЕСТНАДЦАТАЯ. Вольфганг Амадеус Моцарт или доказательства бессмертия	143

Часть вторая. МОДУЛЯЦИИ

МОДУЛЯЦИЯ ПЕРВАЯ. Гавриил Державин	158
МОДУЛЯЦИЯ ВТОРАЯ. Людвиг ван Бетховен	163
МОДУЛЯЦИЯ ТРЕТЬЯ. Борис Пастернак	164

МОДУЛЯЦИЯ ТРЕТЬЯ-А. Осип Мандельштам	167
МОДУЛЯЦИЯ ТРЕТЬЯ-Б. Николай Гумилёв	168
МОДУЛЯЦИЯ ЧЕТВЁРТАЯ. Фредерик Шопен	168
МОДУЛЯЦИЯ ПЯТАЯ. Хокку	169
МОДУЛЯЦИЯ ШЕСТАЯ. Модест Мусоргский	177
МОДУЛЯЦИЯ СЕДЬМАЯ. «Могучая кучка»	180
МОДУЛЯЦИЯ ВОСЬМАЯ. Сюита	181
МОДУЛЯЦИЯ ДЕВЯТАЯ. Клод Дебюсси (дополнение)	182
МОДУЛЯЦИЯ ДЕСЯТАЯ. Морис Равель	183
МОДУЛЯЦИЯ ОДИННАДЦАТАЯ. Клод Моне	185
МОДУЛЯЦИЯ ДВЕНАДЦАТАЯ. Импрессионисты	186
МОДУЛЯЦИЯ ТРИНАДЦАТАЯ. Клод Дебюсси	187
МОДУЛЯЦИЯ ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ. ХТК	189
МОДУЛЯЦИЯ ПЯТНАДЦАТАЯ. Александр Скрябин	190
МОДУЛЯЦИЯ ШЕСТНАДЦАТАЯ. Йозеф Гайдн	191
МОДУЛЯЦИЯ СЕМНАДЦАТАЯ. Франс Шуберт	192
МОДУЛЯЦИЯ ВОСЕМНАДЦАТАЯ. Жорж Бизе	193
МОДУЛЯЦИЯ ДЕВЯТНАДЦАТАЯ. Роберт Шуман	195
МОДУЛЯЦИЯ ДВАДЦАТАЯ. Барокко	197
МОДУЛЯЦИЯ ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ. Романтизм	199
МОДУЛЯЦИЯ ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ. Сергей Прокофьев	202
МОДУЛЯЦИЯ ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЯ. Маркграф Бранденбургский	203
МОДУЛЯЦИЯ ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЁРТАЯ. Цезарь Кюи	204
МОДУЛЯЦИЯ ДВАДЦАТЬ ПЯТАЯ. Уильям Шекспир	205
МОДУЛЯЦИЯ ДВАДЦАТЬ ШЕСТАЯ. Элегия	212
МОДУЛЯЦИЯ ДВАДЦАТЬ СЕДЬМАЯ. Грегорианский хорал	213
КОДА. Обещанные несколько слов в заключение	213
ПОСЛЕСЛОВИЕ	214

Музыкальное приложение к книге М. Казиника

№	Произведение	Исполнитель
CD1		
Встреча 1		
1	Л. Бетховен. Соната № 14 для ф-но («Лунная»), соч. 27 № 2, ч. 1 Адажио sostenuto (Соната-фантазия до дисз минор)	В. Горностава (ф-но), 1983
Встреча 2		
2	Л. Бетховен. Концерт № 4 для ф-но с оркестром соль мажор (соч. 58), ч. 2 – Анданте кон мото	В. Виардо и симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения, дирижер А. Лазарев, 1980
Встреча 3		
3	Ф. Шопен. Прелюдия № 4 ми минор, соч. 28, № 4	А. Наседкин (ф-но), 1977
Встреча 4		
4	М. Мусоргский. «Картинки с выставки», пьеса № 6 – «Два еврея, богатый и бедный», оригинальный вариант – ф-но	Н. Петров (ф-но), 1974
5	М. Мусоргский. «Картинки с выставки», пьеса № 6 – «Два еврея, богатый и бедный», переложение для оркестра М. Равеля	Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения, дирижер В. Федосеев, 1976
Встреча 5		
6	К. Дебюсси. «Лунный свет», ч. 3 из «Бергамасской сюиты»	Э. Гилельс, 1946
Встреча 6		
7	И.С. Бах. Прелюдия к фуге № 4 из ХТК, том 1, до дисз минор	Т. Николаева, 1956
8	И.С. Бах. Фуга № 4 из ХТК, том 1 до дисз минор	Т. Николаева, 1956
Встреча 7		
9	А. Скрябин. Этюд №12 для ф-но «Патстический» ре дисз минор, соч. 4, № 8 «12 этюдов»	А. Гинсбург, 1978
10	А. Скрябин. «Поэма экстаза», соч. 54 до мажор	Симфонический оркестр Московской Государственной филармонии, дирижер Е. Мравинский, 1958
Встреча 8		
11	Й. Гайдн. Симфония № 94 «Сюрприз» (с литаврами), соль мажор, ч. 2 – Анданте	Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения, дирижер. А. Гаук, 1958
Встреча 9		
12	Л. Бетховен. Симфония №9 ре минор, соч. 125, финал – Presto (фрагмент)	Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, дирижер А. Гаук, 1956, Государственный Академический русский народный хор им. А. Свешникова

№	Произведение	Исполнитель
CD 2		
Встреча 10		
13	Д. Шостакович. Симфония № 8 до минор, соч. 65, ч. 3, Allegro non troppo	Симфонический оркестр Ленинградской Государственной Филармонии им. Шостаковича, дирижер. Е. Мравинский, 1980
Встреча 11		
14	Д. Шостакович. Концерт № 2 для ф-но с оркестром фа мажор, соч. 102, ч. 2 – Анданте	Д. Шостакович (ф-но), СО дирижер. А. Гаук, 1958
15	Д. Шостакович. Романс из к/ф «Овод», соч. 97 до мажор	Ансамбль скрипачей ГАБТ (рук. Ю. Рсентович), ансамбль альтистов (рук. Г. Безруков), ансамбль арф (рук. В. Дулова), труба – В. Чижик, 1961
Встреча 12		
16	С. Прокофьев. «Мимолетности», соч. 22, № 10 -Ридиколокаменте (Насмешливо)	М. Юдина (ф-но), 1953
17	С. Прокофьев. Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам», соч. 33, до мажор, концертная транскрипция для ф-но	А. Гинсбург, 1978
Встреча 13		
18	И.С. Бах. Бранденбургский концерт № 3 соль мажор	Солисты камерного оркестра п.у. Р. Баршая, 1957
Встреча 14		
19	П. Чайковский. Ариозо Ленского из оперы «Евгений Онегин» – «Я люблю Вас...»	А. Соловьяненко и Симфонический оркестр, дирижер В. Кожухарь, 1980
20	Ц. Кюи. Романс «Царскосельская статуя», соч. 57, № 17, текст А. Пушкина	Б. Гмыря в сопровождении. А. Макарова (ф-но), 1946
21	Ц. Кюи. Романс «Сожженное письмо», соч. 33, № 4, текст А. Пушкина	П. Лисициан в сопровождении Б. Абрамовича (ф-но), 1954
Встреча 15		
22	И.С. Бах. «Страсти по Матфею», вступительный хор «Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen»	оркестр «La Petite Bande», хор «Tolzer Knabenchor», дирижер Г. Леонхардт, 1989
Встреча 16		
23	В.А. Моцарт. Симфония № 41 до мажор KV551 «Юпитер», финал – Molto allegro	Симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер К. Зандерлинг, 1947
24	В.А. Моцарт. Симфония № 1 ми бемоль мажор, KV16	Оркестр Венской филармонии, дирижер Николаус Арнонкур

Михаил Казиник

**ТАЙНЫ ГЕНИЕВ – 2
ИЛИ ВОЛНОВЫЕ ПУТИ
К МУЗЫКЕ**

С музыкальным приложением

Редактор *Н. Мышковская*

Художественное оформление *В. Яковлева*

Корректоры *Е. Игошина, Г. Мещерякова*

Технический редактор *Н. Кондрашова*

Компьютерная верстка *Н. Мелковой*

*Оригинал-макет подготовлен
издательской группой «Волана»*

Подписано в печать 25.10.2010 г.

Формат 60×90^{1/16}. Гарнитура Таймс

Печать офсетная

Усл. печ. л. 14,0. Тираж 5000 экз.

Тип. зак. 1718

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»

121099, Москва, Шубинский пер., 6



Михаил КАЗИНИК – искусствовед, музыкант, поэт, писатель, актёр, режиссёр, драматург, просветитель и один из самых эрудированных людей нашего времени. Охватить одним взглядом его деятельность нелегко.

Постоянно живёт в Швеции.

Михаил Казиник – автор 60 фильмов о мировой музыкальной культуре.

«Я не популяризатор музыки или какого-либо другого вида искусства. Те, кто занимается этим, зачастую уничтожают его смысл. У меня совершенно иная задача – духовно настроить человека на ту волну, на те вибрации, которые исходят из творений поэзии, музыки, литературы, живописи. Всякое подлинное искусство – это передатчик, а человек, который по разным причинам не настроен на его частоту, – испорченный приёмник. Я его ремонтирую», – говорит Михаил Казиник.

«Я не похож на Скрябину. Я не собираюсь этой маленькой книжечкой спасти страну.

Я мечтаю своими книгами внести хотя бы небольшой вклад в определённую сферу.

Цель, которую я хочу достигнуть моей предыдущей книгой «Тайны гениев» и этой, – поднять планку отношения всякого нормального человека к культуре.

Чтобы урок музыки не заменялся уроком математики, ибо это приведёт к неравномерному развитию долей мозга.

Книга пытается убедить в том, что уроки искусства, как самые главные, а музыки, как вершины всех искусств (значит, наиглавнейшие), позволяют избежать в дальнейшем повторения пройденного в реальном житии.

Если какие-нибудь учителя мне поверят, то будет легче в рамках одной школы, если книге поверит один чиновник, то будет легче в одном регионе.

А если вдруг мне поверят тысячи учителей, директоров, чиновников, то (кто знает?), может быть книга сыграет чуть большую роль, чем я полагаю...».

ISBN 978-5-91751-004-0



9 785917 510040