

КОММЕНТАРИИ

33
2019

журнал для читателя

№33 КОММЕНТАРИИ

РЕДАКЦИЯ: Александр ДАВЫДОВ [главный редактор]
Владимир АРИСТОВ Игорь ГАНИКОВСКИЙ
Александр ИЛИЧЕВСКИЙ Андрей ТАВРОВ
Елена НАЛИВАЙКО [ответственный секретарь]

Редакция благодарит Антона Ровнера, Диану Флейшман и Наталью Романенко за помощь в подготовке номера

с мнением авторов редакция не согласна

СОДЕРЖАНИЕ ||

**ПИСЬМА ШТОКХАУЗЕНА И ГУБАЙДУЛИНОЙ С КОММЕНТАРИЕМ
ИГОРЯ ГАНИКОВСКОГО** 7

АНТОН РОВНЕР *ВОПРОСЫ СТИЛЯ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ.* 23

АЛЕКСАНДР АЙЗЕНБЕРГ *СУДЬЯ* 43

ВАДИМ РУДНЕВ *БЕТХОВЕН КАК КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ* 63

МАРИНА ВОЛКОВА *МУЗЫКАЛЬНЫЕ ГРИМАСЫ* 79

ПАУЛЬ БАРЦ *НЕСОСТОЯВШАЯСЯ ВСТРЕЧА* 85

АЛЕКСЕЙ ТУМАНСКИЙ *DIE KUNST DER FUGE* 131

АЛЕКСАНДР ДАВЫДОВ *ЗАМЕТКИ О МУЗЫКЕ ЧЕЛОВЕКА ЛИШЕННОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА* 141

АНДРЕЙ БАНДУРА *ТАЙНА «ПРЕДВАРИТЕЛЬНОГО ДЕЙСТВА»* 153

ИГОРЬ ВОРОБЬЁВ *ЗАПИСКИ И ВОСПОМИНАНИЯ* 159

МАРИНА КУЗИЧЕВА *РЕЧЬ СОФРОНИЦКОГО* 179

ДМИТРИЙ УХОВ *НЕВЕСОМОСТЬ – ПОБЕДА НАД ЧЕРНЫМ КВАДРАТОМ* 187

ВАЛЕНТИН КУКЛЕВ *МЕЛОПЛАСТИКА* 193

АНДРЕЙ ТАВРОВ *ЭДИП* *Либретто на музыку Вячеслава Гайворонского* 203

ВАЛЕРИЯ ИСМИЕВА *В ПОИСКАХ НЕВИДИМОГО – ДВЕ ОПЕРЫ* 255

ДЕТСКАЯ КОМНАТА

ИГОРЬ ВОРОБЬЁВ *КАРАПУЗ* 261

ВЯЧЕСЛАВ ГАЙВОРОНСКИЙ *НЕБЕСНЫЙ ПРИНЦ* 267

КОММЕНТАРИИ



**ПИСЬМА ШТОКХАУЗЕНА И ГУБАЙДУЛИНОЙ С КОММЕНТАРИЕМ
ИГОРЯ ГАНИКОВСКОГО**



ПИСЬМА ШТОКХАУЗЕНА И ГУБАЙДУЛИНОЙ С КОММЕНТАРИЕМ ИГОРЯ ГАНИКОВСКОГО

С Софией Асгатовной Губайдулиной я познакомился где-то в 1980 году через ее дочь, Надю, к великому сожалению она умерла слишком рано.

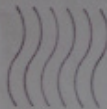
Я просто попросил Надю, узнать у матери, можно ли написать ее портрет. Неожиданно Соня дала согласие. Я пришел к ней домой, это была маленькая двухкомнатная квартирка, одну комнату занимал черный рояль: Соня в консерватории обучалась на двух специальностях: по классу клавира и композиции.

Помню, что пока я делал наброски она играла - и очень хорошо - Баха. Вообще, историю с ее портретом я описал в большой книге «София Губайдулина», изданной в Германии: Michael Kurtz «Sofia Gubajdulina» Urahhhaus 2000, стр.238/239. Там же воспроизведен ее портрет, который я тогда сделал. В этом номере журнала помещены страницы из ее партитур, подаренные мне Губайдулиной, а также мои работы, ей посвященные или навеянные ее творчеством.

С Карлхайнцем Штокхаузенем я познакомился на его концерте в Кюртене. Это городок, рядом с Кёльном, в котором Штокхаузен родился, жил и был похоронен. А я жил в то время в Одентале, в 10 минутах езды на машине.

Штокхаузен ежегодно устраивал в Кюртене в местной школе большие серии концертов, семинаров, показывал свои новые сочинения. Людей собиралось довольно много, особенно азиатов, одна из жен Штокхаузена была кореянка. Как-то раз мы отправились на концерт с поэтом Алешей Парщиковым, он был в полном восторге, и я их познакомил. Штокхаузен рассказывал тогда в красивой корейской «тоге».

Мы переписывались с Мэтром, он заходил с женой ко мне. Я хотел взять у него интервью, но не получилось из-за того, что после теракта 11 сентября он сравнил его с перформансом, чем навлек на себя критику журналистов, они буквально стали его травить и в этом преуспели... Даже Губайдулина возмущалась: ведь погибло столько людей... Но я соглашался с Штокхаузенем: это по форме выглядело как грандиозный перформанс. В последнее время он



I. Ganikowsky
Hasselraink Strasse 28
D-44892 Bochum

1000 1000 1000 1000 1000

Дорогой Игорь,

Спасибо большое за Вашу
посылку с копиями Ваших
работ. Мне очень нравится
все эти идеи и я очень счастлива,
что они посвящены мне. Это —
такая радость и забота для
меня.

Единственно, это немного мало,
в одной из картин „Танцовщик
канато“ с красной фигурой
языкавской пример взял не
„Танцовщица“, а из „Silenzio“.
Это нельзя изменить?

сердечно Ваша,

София

Дорогой Игорь,

С большим интересом прочитала Ваше письмо к друзьям. Восхитилась: так много предвидено, прогагано, вникано, пережито...

Особенно впечатляет Ваше заострение ~~темы~~ мысли: закон земной природы (сильный убивает слабого) и религиозная максима ("не убивай, поддержи слабого") - из противоположных сфер бытия.

Аналогия этой, противопоставление: естественное - искусственное, естество - искусство. И всегда - необходимость, необходимость художественной активности (противостоять естественному закону энтропии, основному закону жизни).

Единственно, где мне пришлось не полностью с Вами согласиться, это - в конце письма: "С другой стороны не имеет никакой ценности", т.к. "абсолютно вторично и будет со временем стёрто".

Здесь, мне кажется, дело не в том, горят или не горят рукописи.

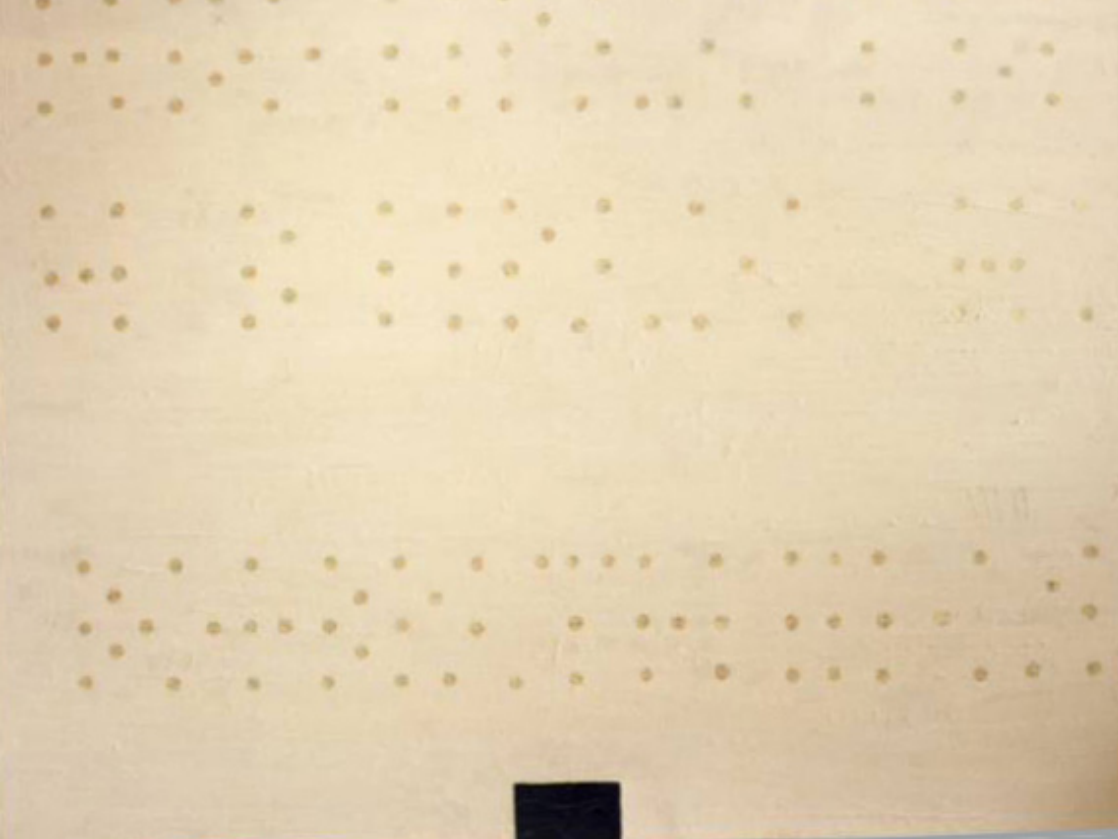
А дело в том, что в принципе создание Бога мироздания, т.е. вне времени существующая "программа", вне времени существующее совершенство, превосходящее

но пространство с меньшим количеством
измерений, и Ты самими превращаешься
во время-пространство, — является
Его дыханием. И вся наша жизненная
драма не может быть стёрта.
Это - Его жизнь.

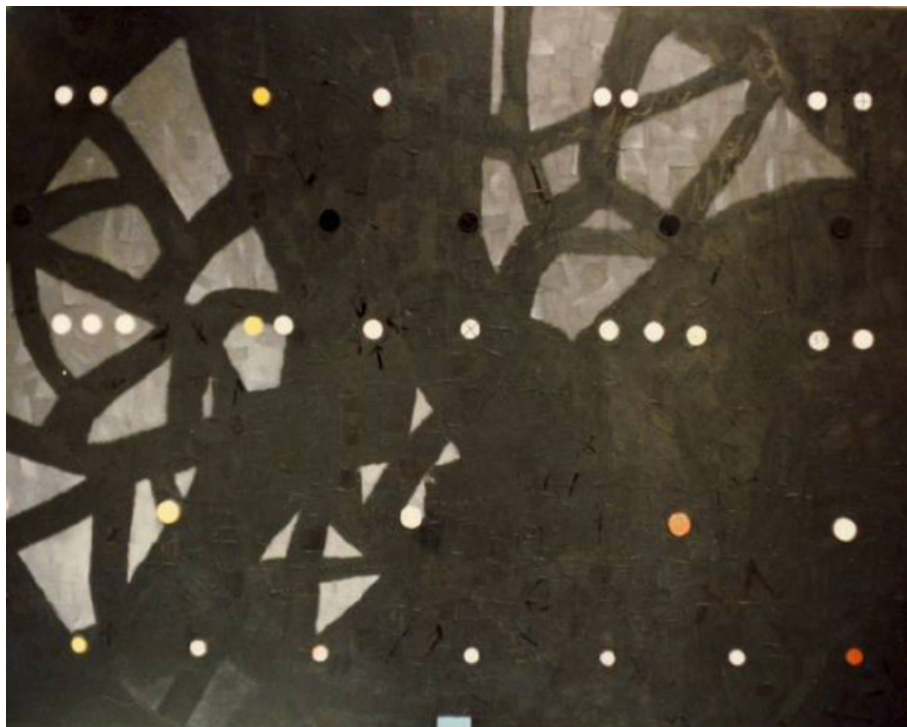
Спасибо большое также и за
«Музыкальные платья». Очень хорошо
вырисовывается крест из нотных черт...

Сердечно Ваша,

София Иубайдулла



Игорь Ганиковский. «Ноты 1» 160x200 холст, масло, коллаж. Посвящается Софии Губайдулиной



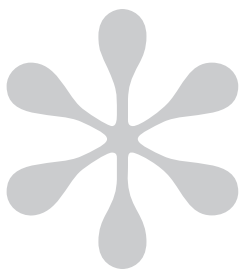
Игорь Ганиковский. «Ноты 2» 160х 200. Холст, масло, коллаж. Посвящено С. Губайдулиной

Игорь Ганиковский. Танцовщик на канате. Коллаж, дерево. Посвящено С. Губайдулиной ▶



показывал в Кюртене композиции, которые воспроизводились с 24 динамиков, расположенных на потолке, потом он синтезировал всю информацию на компьютере. Это была гениальная идея, слушателями воспринималось всё, как звук, идущий с разных сторон. Мне вспоминается разговор с Штокхаузеном у меня в мастерской. Он мне говорил, что наши идеи имеют общее: ты рисуешь трехмерные картины, их невозможно напечатать в каталоге - нужно голографическое изображение, а я пишу музыку, которую нельзя воспроизводить на CD, мы обогнали свое время, а это всегда тяжело для человеческого восприятия. Несколько моих работ посвящены Штокхаузену.

Игорь Ганиковский



22.06.07

Дорогой господин Ганиковский,

Я пишу вам с благодарностью после получения вашего письма и каталога. Нахожусь в процессе работы для наших курсов (которые состоятся с 5-го по 15-е июня наряду с одиннадцатью концертами и ежедневными мастер-классами, как и было условлено). Я могу дать только короткий ответ. Пожалуйста, не настаивайте на интервью (я сказал уже слишком много!)

Желаю большого успеха.

Штокхаузен

22.07.07

Дорогой Игорь Ганиковский!

От всего сердца благодарю вас за письмо и тексты. Я был на концертах в Португалии.

Мне предстоит целая гора работы. Ваш текст «Человек как...» я посмотрел. Они (?) на этой странице. Для курсов время ушло, этот вопрос остался нерешенным. Когда Вы приедете в Кюртен? Возможно, и ваша жена. Хорошего путешествия желает Вам от всего сердца

Штокхаузен.

29. VI. 07

Lieber Herr Gankovskij.
mit Dank schreibe ich nach Erhalt
des Briefes und Kataloges.
Mitten in täglichen Proben und
Eißarbeiten für unsere Kurse (die
von 7. bis 15. Juli mit 11 Konzerten
und täglichen Meisterkursen sowie
Seminar von Staffinden) kann ich nur
kurz antworten. Bitte entschuldigen Sie mit
ein Interview (zuviel habe ich schon
gelesen!). Viel Erfolg wünscht Ihnen

Ka. Stockhausen

22. VII. 07

Lieber Igor Gankowski, für
Ihren Brief und Text danke ich ganz
herzlich. Ich werde zu Konzerten in
Portugal. Ein Berg Arbeit liegt vor mir.
Ihren Text "Der Mensch als ..." habe
ich durchgesehen. Sie sind auf
dieser Seite, für kurze Momente dabei.
Das bleibt ungelöst.
Wie die neuen Menschen kommen?
Wahrscheinlich eine Frau. Gute Reisen
wünsche Ihnen herzlich

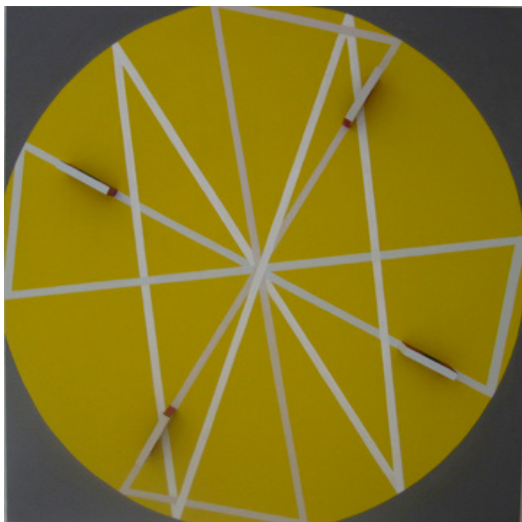
"Die zehn wichtigsten Wörter." Wünsche Ihnen herzlich

"The ten most important words."

Stockhausen's answer to a survey in the weekly
newspaper "DIE ZEIT" (Christmas 1991).

K. Stockhausen





Игорь Ганиковский. Космические ритмы, дерево 120х120см Посвящено К.Х. Штокхаузену

Игорь Ганиковский. Ритмы 140х140 холст,масло, дерево. Посвящено КХ Штокхаузену

АНТОН РОВНЕР

ВОПРОСЫ СТИЛЯ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ



МЫСЛИ О МУЗЫКАЛЬНОМ СТИЛЕ

Сейчас все чаще среди композиторов встает вопрос о музыкальном стиле, то есть о сумме средств музыкальной выразительности (гармония, мелодия, ритм, полифония) и о том, какой должна быть современная музыка. В то время как в XX веке вместе с динамичной сменой художественных идеологий в музыке происходило появление все новых и новых течений, сейчас все больше возникает ощущение, что все пути исчерпаны, что все новшества уже открыты, что открывать больше нечего. Можно лишь приспособиться к одному из сложившихся музыкальных стилей и придерживаться его, либо пытаться его развивать далее. Существует также противоречие между авангардными течениями, не сдавшимися в своих попытках поиска все нового и нового стиля, и традиционализма, отворачивающегося отчасти или полностью от новаторских находок XX века и стремящегося сохранить стилистику XIX века или начала XX века. Постмодернисты (которые в музыке, слава Богу, прилично отличаются от постмодернистов в области современной литературы и философии и не обязательно разделяют все эстетические позиции последних в полной мере) говорят о конце истории и о неактуальности понятия «современный» и отказе от видения истории искусства, в частности, музыки, как постоянное движение вперед к прогрессу. Встает вопрос: какого стиля должен придерживаться композитор? Даже самые рьяные представители авангарда соглашаются: уже все музыкальные средства и виды техники испробованы, и наиболее существенный элемент в музыкальном произведении, это его концепция. Важно не «как», а «что». Не важно, какие средства, важно какие мысли, чувства, идеи.

Вопрос множественности стилей остается. Параллельно существуют множество самых разных направлений. Существует совершенно традиционный стиль, продолжающий романтические особенности музыки XIX века без каких-либо внедрений новшеств XX века. Существует умеренно традиционная манера с минимальными добавлениями новаторства, основанный на принципах неоклассицизма. Существуют стили, исходящие из традиции Шенберга, Стравинского, Бартока, Хиндемита. Существует авангардное направление, у истоков которого стоят Булез и Штокхаузен, а в России – Эдисон Денисов. Наконец, существует совсем новое ультра-авангардное направление, сформировавшееся в первые годы XXI века, у истока которых стоят новшества немецкой музыки 1990-х годов. Эта музыка базируется на экстремальных звуках, созданных путем нестандартных форм звукоизвлечения на музыкальных инструментах, похожих на скрипы, шорохи, стуки.

Наиболее актуальным для композитора становится вопрос, стиля придерживаться в своей музыке, или же следует сочетать элементы различных

стилей. Широта стилистических направлений может одновременно радовать своей пестротой и богатым выбором возможностей и ошеломлять неразрешимостью вопроса, какие из этих стилей наиболее актуальные и действенные. Восприятие композитора, музыковеда, исполнителя может быть предельно широким, он может одобрять множество различных стилей, либо быть предельно узким, сконцентрированным лишь на одном направлении, исключая остальные, как недостойные внимания и не отвечающие требованиям нашего времени. Последний подход представляется весьма узким. Ведь наиболее важными компонентами в музыке является идея, концепция, выражение, изображение. Стилистические свойства представляются, по сути, внешней оболочкой. Важно не «как», а «что». Кроме того, композиторы, которые придерживаются одного узкого стилистического направления, чаще всего выступают как эпигоны какого-нибудь одного или нескольких ярких личностей в области современной музыки, тиражирующие их стилистические приемы, превратившие их в догмы, однако, не обладающие оригинальностью, характером, широким кругозором тех мэтров, которые их вдохновили. Поэтому, слив нескольких стилистических направлений является более действенным подходом, приводящим к созданию оригинального стиля композитора. Можно сослаться на слова Ферручио Бузони, который писал: «Дух и чувство сохраняют свою жизненную мощь, – в произведении искусства так же, как и в человеке. Технические достижения вызывают удивление, но они будут превзойдены; или же вкус, пресытившись, отвернется от них. Преходящие особенности делают произведение “новейшим”; неизменные свойства охраняют его от “старомодности”. В “Новейшем”, как и в “Старом”, имеется хорошее и дурное, подлинное и поддельное. Собственно, объективного “модернизма” не существует, – существует только нечто ранее или позднее возникшее, нечто долгие цветущее или скорее вянущее. Всегда бывало новое, и всегда же бывало старое»¹.

Композитор, обладающий чуткостью музыкального восприятия, осознает, что может встретиться из музыки своих коллег и современников с сочинением, написанным в ином стилистическом направлении, чем его собственное, которое покажется ему достойным внимания и высокой оценки, или же с сочинением, написанным в близкой для него стилистической манере, но слабым и бессодержательным. В концертных программах современной музыки наиболее содержательными и стимулирующими являются те произведения, в которых сочетаются различные контрастирующие стили и которые представляют разные стилистические направления.

Рассмотрим некоторые из этих направлений, встречающихся среди сочинений наших коллег и современников. Существует традиционное направление, представляющее собой либо романтизм, либо условный неоклассицизм, основанное на музыкальной лексике XIX века или начала XX века, в некоторых лишь случаях привнося отдельные элементы более нового музыкального языка или техники. Среди музыки такого плана, безусловно, можно найти немало произведений, наделенных высокими художественными достоинствами. Можно понять позицию этих авторов, нарочито отвернувшихся от музыкальных достижений начала, середины и конца XX века. Новые музыкальные средства

¹ Бузони, Ферручио. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Перевод с немецкого В. Коломийцова. Издание Андрея Дидерихс, СПб. 1912. (Здесь и далее *Авт.*).

озадачивают своей неопределенностью семантического высказывания, в то время как традиционный музыкальный язык, опробованный уже несколькими столетиями, более непосредственно выражает знакомые нам психологические состояния при помощи уже освоенной музыкальной лексики. Доступность музыкального языка для более широкого количества слушателей обеспечат его успех за пределами профессиональных кругов. Автор этих строк написал несколько сочинений в романтическом стиле.

Тем не менее, в данной стилистике совершенно явно ощущается нехватка определенных необходимых свойств. Ожиданность и предсказуемость музыкальных средств придает данной музыкальной эстетике черты инерционности и нежелания выйти за обусловленные рамки. Исключаются или доводятся до минимума элементы поиска и освоения новых или неизвестных параметров художественного языка. Различные разнообразные достижения музыкальной техники и выразительно-изобразительных свойств музыкальной лексики, очевидным образом обогащающие палитру музыкального языка, игнорируются, как будто их никогда не было. Новые виды музыкальной техники, если их не использовать как самоцель, а привносить их в контексте расширения музыкального языка, могут выполнять те же задачи, что и более традиционные приемы – способствовать выражению внутреннего мира композитора, его мыслей, чувств и устремлений. Они также выполняют две другие задачи. С одной стороны, они вносят больше разнообразных способов музыкальной выразительности, тем самым позволяя запечатлеть более тонкие или, наоборот, более экстремальные эмоциональные состояния, чем это можно сделать традиционными средствами. С другой стороны, они привносят определенную долю абстракции и, тем самым, способствуют отходу от прямой психологической выразительности в сторону абстрактного музыкального звучания. Эта эмоциональная абстракция, однако, не порывает с задачами выразить внутренний мир автора, а всего лишь выводит эти задачи из области сугубо психологического выражения, которое само по себе не является единственным видом музыкальной выразительности, или же модифицирует последнее, доводя его до более утонченного, subtilного уровня. Оба вышеупомянутых подхода представляют собой достижения музыкальной и художественной эстетики XX века, которые привнесли новую струю в музыкальный язык, какой он сложился к концу XIX века.

Лучше всего подобный подход выразил Василий Кандинский в своей книге «О духовном в искусстве», а также в своей статье «О сценической композиции», опубликованной в изданном им сборнике «Der Blaue Reiter» («Синий всадник»). В последней работе художник наиболее четко определяет свое видение нового (возникшего на заре XX века) искусства, которое, отказываясь от воспроизведения реальных предметов (или выражения привычных психологических состояний опробованными средствами), достигает более интенсивного выражения глубинных переживаний души. Он пишет следующее: «Ценность внешней связи предстанет в истинном свете, т. е. как сила без надобности ограничивающая и ослабляющая внутреннее воздействие. Само собой возникает чувство необходимости *внутреннего единства*, которое может быть не только подкреплено внешней разрозненностью, но и прямо ей создано»².

2 Кандинский, В.В. О сценической композиции // Василий Кандинский. Избранные труды по теории искусства. Издание второе, исправленное и дополненное. – С.270.

В конечном счете, Кандинский приходит к выводу, «что внутреннее единство даст в руки неисчислимое множество средств, которых ранее там не могло быть. *Таким образом, единственным источником создания станет внутренняя необходимость*»³. Эта внутренняя необходимость, о которой писал Кандинский, должна способствовать возникновению в музыке (как и в литературе, живописи и т. п.) гораздо большего разнообразия выразительных средств, чем те, которые присутствовали в художественных произведениях былых эпох. Следовательно, и в музыкальном искусстве благодаря новаторским средствам становится возможным передавать гораздо более тонкие, срединные, или, наоборот, экстремальные чувства, которые выходят за рамки классико-романтического музыкального языка.

Подобные свойства обогащения музыкального языка посредством привнесения новых видов выразительных средств наглядно видны в музыке позднего Скрябина, в сочинениях Шёнберга, Веберна, Берга, Стравинского, Булеза, Лигети, Берio, Денисова, Тристиана Мюрая. Они также ощутимы в музыке российских композиторов, родившихся в 1930-х -1970-х годах, многие из которых ощутили на себя влияние Эдисона Денисова. При этом, повторяю, традиционная, романтическая или неоклассическая эстетика сама по себе не отрицается и не исключается автором этих строк. Для решения некоторых музыкально-эстетических задач именно она оказывается наиболее пригодной, и сочинения, написанные в ее контексте, обретают большую актуальность, чем те, в которых бытует новая эстетика. Обе эстетики могут соседствовать в музыке композиторов, в одном сочинении, или в разных произведениях, а созданный в результате контраст может служить лишь как расширение художественной палитры. Поиск и расширение музыкальных средств, будучи важнейшей чертой эстетики XX века, по-прежнему остается существенной в контексте современной эстетики.

Другим явлением в современной музыке, противоположным консервативному отрицанию достижений музыкальной техники и эстетики XX века, является окаменение и механизация авангардных направлений в музыке, происшедшие в конце прошлого и в начале нынешнего века. Известно, что в любом художественном направлении, включая те, которые позиционируют себя как авангардные, могут происходить процессы как расцвета и развития, так и выхолащивания и утраты первоначальных вдохновляющих ее энергий в пользу усовершенствования музыкальной техники. В то время как музыкальные авангардные направления начала и середины XX века отмечены своими вдохновенными и окрыленными качествами, своим поиском новых технических средств и новой художественной парадигмы, и органической связью между техническими средствами и обще-эстетическими задачами, некоторые направления конца XX и начала XIX века демонстрируют заметную утрату одухотворенности, присущей изначальным новаторским направлениям. Компенсируется это усиленным технологическим развитием некоторых особенностей музыкального языка и технических приемов. Начинается это явление с феномена эпигонства. Авангардисты начала и середины XX века (и отчасти и конца века), следуя своей внутренней интуиции, создавали новые художественные формы, которые впоследствии устоялись и нашли признание среди определенных слоев общества, в том числе организаторов концертов и фестивалей, меценатов и звукорежиссеров пластинок и компакт-дисков. Их

последователи, прельстившиеся художественными достижениями и внешней социальной реализацией старших мэтров, решили пойти по уже проторенной дороге их предшественников. Не обладая интеллектуальным кругозором и эстетическим чутьем их предшественников, они сначала воспроизводили музыкальные технологические достижения последних, потом стали усовершенствовать их технологические аспекты. В конце концов, появилось направление, возникшее в Германии в 1990-х годах, основанное на извлечении нестандартных звучаний из инструментов, которое было подхвачено во многих странах, в том числе и других европейских, в Америке и в России. В основе данного явления стоит эстетика деконструктивности, полного расшатывания всех параметров традиционной культуры. В то время как у немецких родоначальников данного направления остаются интеллектуальный фундамент и его связь с производимой ими музыкой, выраженная в четкости формы и в балансе между выбранными техническими средствами и поставленной ими художественной задачей, у более молодых последователей данного течения наблюдается заметное отсутствие вышеупомянутых качеств. Основной задачей данного направления является сиюминутный эффект внешнего воздействия. При этом, любопытным курьезом оказывается различие художественных мотиваций у его представителей, проявленных в революционном бунтарстве в европейских странах и коммерческих соображений завоевания рынка, явно ощутимый у авторов в России. Не наблюдается в художествах данного направления стремления к сверхзадаче и к эстетической кристаллизации, явно присутствовавших в музыке Баха, Шенберга, Булеза и Денисова. Стремление к «поиску нового и оригинального языка», явно присутствовавшее в музыке более ранних композиторов-новаторов, сопутствовало решению глобальных эстетических задач, но никогда раньше не стояло особняком, как самоцель, исключаяющая все основные. В результате складывается феномен, который описала мой знакомый музыковед из Германии Маргарете Бух, рассказавшая о фестивалях современной музыки последних десятилетий в своей стране: «Создается набор из музыкальных сочинений самых разных композиторов, которые все стремятся уничтожить свои инструменты и звучания, извлеченные из них, и показать, как можно создать совершенно “новую” музыку. Но в результате, все сочинения становятся похожими друг на друга».

Дополнительным результатом возникновения данного музыкального феномена является ситуация, когда любой музыкант, отказывающий поддерживать это течение, автоматически воспринимается ими как «реакционер» или «ретроград», не понимающий суть нового и прогрессивного искусства, не идущий в ногу со временем. Оспаривая изначально подобные эпитеты, которые могут посыпаться в мой адрес, отмечу, что все разнообразные авангардные течения XX века – как и музыка композиторов предшествующих эпох, которых считали новаторами и изобретателями – не сводили свои изобретения к развитию одного параметра в музыке, а развивали равномерно, как музыкально-технические, так и широкие эстетические параметры, при этом, сохраняя те глубинные стороны искусства, присущие художественным произведениям во все века и не устаревающие при возникновении нового витка в искусстве и в музыке, как об этом писал Бузони.

Не исключено, что из этого всплеска сомнительных художественных эффектов, в конце концов, выкристаллизуется несколько достойных художественных

личностей, которые внесут порядок и смысл в эту эпатажную стилистику и более осмысленно используют эти «новшества». История распорядится по-своему и определит, какие из текущих направлений будут восприниматься как действительные, а какие нет, а также, какие течения произведут в себе существенную кристаллизацию, а какие останутся лишь проявлениями внешних эффектов. Пока же, вопрос стиля остается существенным для композиторов, как и более весомый вопрос о сверхзадаче художественного произведения, его связи с глубинной сутью бытия Вселенной и индивидуума. Представляется, что если в XXI веке и будет создан новый музыкальный стиль и новая эстетика, отличающиеся от XX века, то это будет тогда, когда будет найден новый ключ к вечным вопросам, к которым искусство испокон веков обращалось.

Безусловно, вопрос о следовании тому или иному стилю и об употреблении той или иной техникой остается открытым, и композиторы вправе задумываться об этом и выбирать для себя то или иное направление, ту или иную технику. Одновременно, они также должны размышлять и о содержании своих произведений, о цели, сверхзадаче.

Однако не стиль подстраивается к содержанию также как содержание не способно выразить себя, изолируясь от совокупности средств музыкальной выразительности, и потому у подлинного художника эти «как» и «что» рождаются на едином дыхании и живут как одно, как это было в лучших творениях прошлого. Трудно говорить о таких трудно подающихся вербальным определениям явлениях как широта и объем художественной палитры, художественный вкус, стилевая чуткость и качество идей, воодушевляющих композитора. Синтезом всех этих моментов является конкретное музыкальное произведение, и окончательным критерием его ценности является радость, которую оно несет слушателю, обращая его к сокровенному и лучшему в самом себе, поднимая его над обыденностью, переключаясь с его идеями и определяя тональность его душевной жизни.

АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ. ВТОРОЙ СТРУННЫЙ КВАРТЕТ⁴ – ПЕРЕЛОМНОЕ СОЧИНЕНИЕ XX ВЕКА

Великий австрийский композитор Арнольд Шёнберг (1874-1951) известен как один из самых ярких новаторов в музыке, композитор, который в 1908-1909 годах отошел от привычной большинству людей тональной гармонии и открыл экспериментальную атональную гармонию, которую он применял в своей музыке. В 1920-х годах он изобрел двенадцатитоновую или додекафонную музыку, в которой каждое музыкальное произведение основано на последовательности всех двенадцати нот, входящих в октаву. Он пользовался додекафонной системой в своей музыке всю свою оставшуюся жизнь, с небольшим количеством исключений. Его ближайшими учениками и соратниками в области атональной и додекафонной музыки были композиторы Антон Веберн (1883-1945) и Альбан Берг (1885-1935), каждый из которых выразил при помощи этой новой гармонии свой индивидуальный стиль. Эта группа трех композиторов известна как «нововенская школа», название которой привносит определенные параллели с

4 См: <http://classic-online.ru/ru/production/3947>

венскими классиками – Гайдном, Моцартом и Бетховеном. Шёнберг, Веберн и Берг, в свою очередь, оказали колоссальное влияние на последующее поколение европейских и американских композиторов, образующих послевоенный авангард. Среди них выделяются Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Лунджи Ноно, Лучиано Берио, Джон Кейдж и Милтон Баббит.

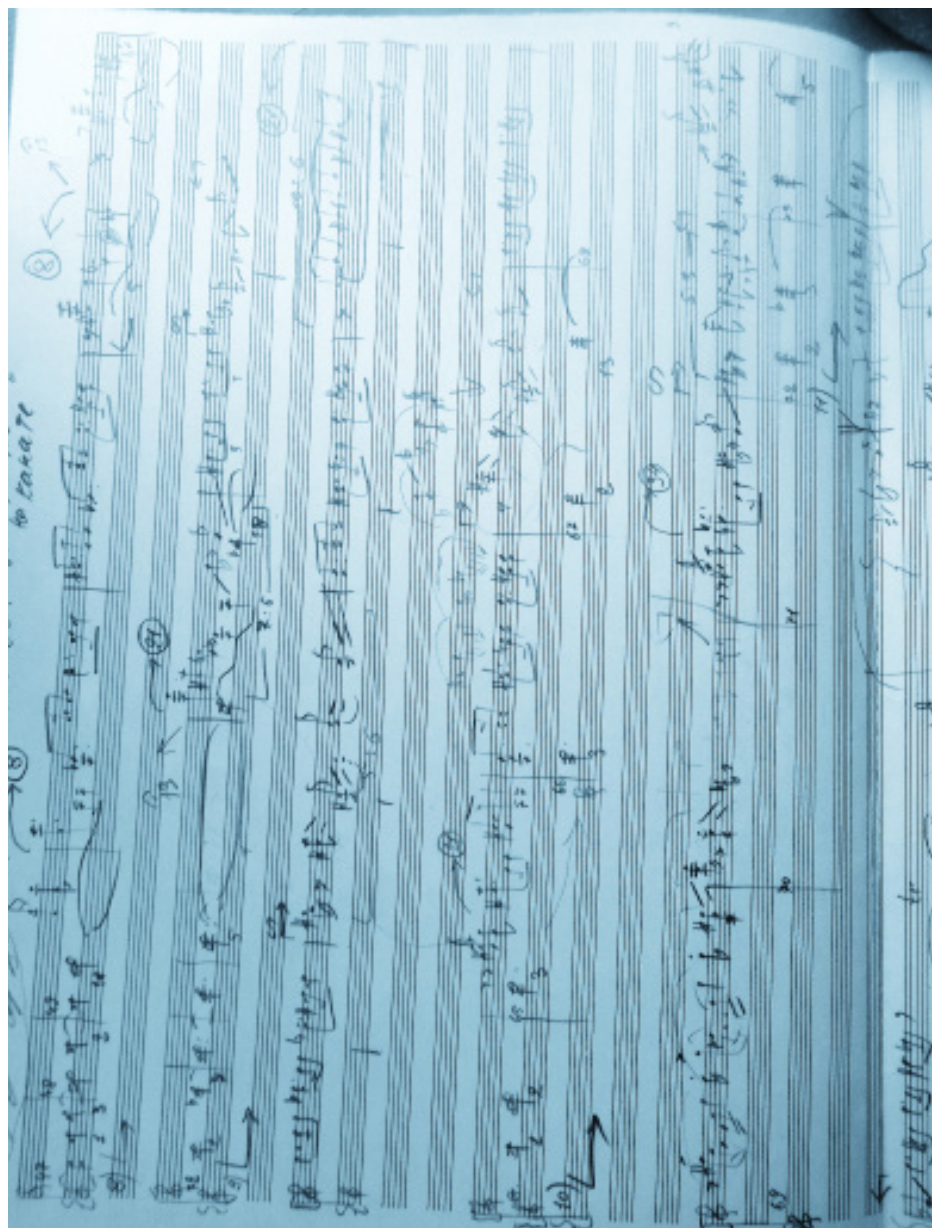
Второй струнный квартет Шёнберга, написанный композитором в 1908 году, представляет заметный перелом в творчестве композитора, как и в музыкальном репертуаре вообще. Сочинение фактически стоит на самой границе между романтическим стилем, развившимся в XIX веке, и модернистским стилем, сформировавшимся в XX веке, между тональной и атональной гармонией. Не случайно сочинение начинается в тональной гармонии и заканчивается фактически в атональной гармонии. Это ставит Второй струнный квартет в положении этапного сочинения в истории музыки, сопоставимого с Девятой симфонией Бетховена. Последнее сочинение тоже представляет собой границу между «абсолютной» симфонической музыкой и «программной» музыкой, выражающей литературные сюжеты и субъективные эмоциональные переживания, выраженные в финале симфонии, в которой хор поет музыку на стихотворение Фридриха Шиллера «Ода к радости». Сочинение Шёнберга, безусловно, является продуктом искушенной культуры, сформированной в Германии и Австрии к началу XX века – не только музыкальной, но и литературной, эстетической и духовной.

Второй струнный квартет Шёнберга обладает многими чертами, сближающими его не только с романтической музыкой XIX века, но даже с классической музыкой XVIII века. Эти черты органично преломляются в контексте новшеств начала XX века, в результате чего сочинение обретает модернистские стилистические черты начала XX века. Квартет состоит из четырех частей, свойственных большинству классико-романтических симфоний, струнных квартетов и многих сонат, и все четыре части обладают традиционными формами, свойственными подобным сочинениям предыдущих полутора веков. Если Первый струнный квартет, написанный Шёнбергом в 1905 году, длится больше 45 минут, одночастен (хотя в одной части содержит четыре части, свойственные сонатно-симфоническому циклу, исполненные без перерыва), и обладает гораздо более внешне выразительным драматическим эмоциональным языком, то Второй струнный квартет уже отходит от такой длины и пронзительной выразительности в сторону большей краткости – он длится 30 минут – четкости и афористичности высказывания, оставаясь при этом весьма эмоциональным музыкальным произведением. В первых трех частях гармония тональна, но тональность в ней достигает состояния расшатывания. В течение всего XIX века у романтических композиторов, таких как Лист, Вагнер, Брукнер и Малер тональная гармония постоянно усложнялась и становилась более шаткой, и поэтому в данном произведении Шёнберга она уже находилась на последней стадии перед полным распадом.

Первая часть обладает относительно быстрым темпом и написана в сонатной форме. Она выражает состояние жалобы, скорби, распада и декаданса. Она наделена тональностью фа-диез минор, которая является достаточно отдаленной от привычных тональностей, которыми наделено большинство сочинений, написанных ранее. В каком-то смысле эта далекая тональность демонстрирует



Танец на канате: набросок С.Губайдуллиной



собой те дальние пределы, которые достигла тональная гармония в музыке, после которой возможен только переход в новую, атональную гармонию. Поразительно, что тональность фа-диез (мажор и минор) была использована разными другими композиторами того времени, а также более ранних и поздних времен для сочинений, наделенных заметно выраженной мистической тематикой (Гайдн – 45-ая симфония, Малер – 10-я симфония, Скрябин – «Прометей», 4-я и 7-я сонаты, Мессиян – многие части из цикла «Двенадцать взглядов младенца Иисуса»). Гармонический язык первой части, хотя придерживается тональной гармонии, использует ее достаточно свободным образом, фактически доводя ее до предела перед ее распадом. Жалобное настроение, поразительным образом, сочетается с некоторым чувством танцевального ритма, наделенного гротескной атмосферой.

Вторая часть обладает быстрым темпом и написана в танцевальном жанре скерцо, что вполне свойственно для второй или третьей части сонатно-симфонического цикла. Слово «скерцо» означает «шутка» по-итальянски, но здесь Шёнберг следует традиции второй части Девятой симфонии Бетховена, где танцевальная, «шуточная» часть обладает мрачными, гротескными настроениями и фактически выражает собой танец мрачных стихий, враждебных или угрожающих человеку, подвергающих его в мрачные, конвульсивные состояния. Сочинение обладает тональностью ре минор, весьма далекой от тональности первой части. Здесь вполне уместно определение музыки, как относящейся к эстетике Экспрессионизма, так как она выражает крайне обостренные эмоциональные настроения, которые своей гротескной выразительностью иногда производят впечатление выхода из «эмоциональной» музыки в сторону абстрактно-рассудочной. Здесь гармония еще более сложна, чем в первой части и, при том, что остается в тональности ре-минор (переходя в тональность фа-диез минор в средней части), использует расширенные аккорды, которые оставаясь тональным, являются диссонантными с точки зрения традиционной тональной гармонии. Танцевальное движение представляет несколько эмоциональных подъемов и спадов. Несмотря на эмоциональную взвинченность этой части, она совершенно четко продумана в смысле построения формы, конструкции музыкальных фраз и соотношений различных ее разделов. Средний раздел второй части обладает одной сложной ритмической фигурой, которая, многократно повторяясь в секвенции, постепенно достигает эмоционального накала в драматической кульминации. Этой кульминации сразу следует резкий эмоциональный спад, во время которого композитор привносит цитату известной немецко-австрийской песни «Ах, мой милый Августин, всё прошло, всё». Эта кульминация привносит определенное литературное значение музыке, выражающий декаданс и распад в культуре, как и в судьбе отдельного человека. После этого повторяются в варьированном виде музыкальные темы первого раздела, и вторая часть завершается, не утрачивая свой гротескный характер.

В третьей и четвертой части Второго струнного квартета композитор привносит очень неординарное новшество: плюс к четырем струнным инструментам – двум скрипкам, альту и виолончели – по сути, составляющим струнный квартет, партитура содержит партию певицы – сопрано. Это является беспрецедентным случаем в истории жанра струнного квартета – более поздние композиторы XX и XXI веков, обращавшиеся к такому составу,

определяли его четко как «сочинение для певицы и струнного квартета». Здесь Шёнберг, очевидно, стремился осуществить то, что Бетховен осуществил в уже упоминаемой Девятой симфонии, привнеся певцов в состав оркестра для расширения параметров выразительности музыки. В квартете Шёнберга сопрано присутствует не только в четвертой, но и в третьей части. Она поет музыку на два стихотворения мистического немецкого поэта Штефана Георге (1868-1933) из стихотворного цикла «Der Siebente Ring» («Седьмое кольцо»), опубликованного в 1907 году. Усложненная, философски насыщенная лирика Георге органично перекликалась со стилистикой Шёнберга, поэтому стихи прекрасно легли в контекст данного сочинения.

Третья часть обладает медленным темпом, в чем она отвечает необходимости медленных вторых или третьих частей в традиционном сонатно-симфоническом цикле. Она написана в тональности ми-бемоль минор – весьма далекой от тональностей, как первой части, так и второй. Гармония в этой части, условно придерживаясь указанной тональности, достигает еще большего количества отклонений в сторону пронзительной диссонантной гармонии, чем в первых двух частях. Форма части представляет тему и вариации – при этом, в качестве темы взяты два мотива из первой части квартета, и два мотива из второй части. После проведения темы и в середине первой вариации вступает сопрано с вокальной линией на стихотворение Штефана Георге «Литания», в котором мы убеждаемся, что наше восприятие музыки как трагической, жалобной и декадентской, оказывается совершенно правильным. Стихотворение Штефана Георге начинается словами:

Глубока печаль, мрачно окутывающая меня,
Когда снова я вступаю, Господи, в твой дом.

Долог был путь, мои суставы измождены,
Святыни запустели, только моя скорбь полна.

Завершается стихотворение совершенно отчаянным настроением:

Огонь в моем сердце все еще тлеет, открытый.
Из глубины раздается крик:

Убей мое томление, закрой мою рану!
Убери от меня мое чувство любви, и даруй мне Твое спокойствие.

Соответствующим образом, эмоциональное напряжение музыки постепенно нарастает, исходя из приглушенного жалобного звучания, достигая драматической кульминации, выражающий эмоционального накал страстей. На слове «liebe» (любовь) происходит эмоциональный апогей музыки, в котором сопрано поет предельно высокую ноту, переходя на втором слоге слова до самой своей низкой ноты. Последняя строка стихотворения поется уже на фоне приглушенно жалобной музыки, после чего сопрано замолкает, а четыре

инструмента достигают минорного трезвучия, увеличивая громкость на ней вплоть до громкого оттенка.

Великий стилистический перелом между романтизмом модернизмом, а также между тональной и атональной гармонией происходит в начале четвертой части. Не случайно в смысле литературной повествовательности происходит великая трансформация индивидуума – от «ветхого» страдающего человека, одержимого страстями и гонимого роком, к «новому» просветленному человеку, освободившемуся от земных страстей и привязанностей и открывшего для себя высший, горний мир блаженства. Это блаженное состояние уже выражено не привычными романтическими красками радости и триумфа, а новой, уже атональной гармонией, новой инструментальной фактурой и новыми средствами эмоциональной выразительности, представляющими нам человека, попавшего в новое, иное состояние, еще не полностью приносившегося к нему, осматривающегося в удивлении кругом и лишь изредка достигающего состояния экстаза. Не случайно стихотворение, положенное Шёнбергом на музыку в четвертой части, называется «Отрешенность» (также может значить «Восхищение»). Оно содержит следующие строки:

Я чувствую воздух иных планет.
Я бледно через тьму вижу лица,
Дружелюбных даже сейчас, обращенных ко мне.

...
Я теряюсь в тонах, кружась, качаясь,
С безграничной благодарностью и неназванной любовью
Я счастливо сдаюсь великому дыханию.

...
Земля выглядит белой и гладкой как сыроворотка,
Я взбираюсь над громадными ущельями,
Я чувствую, как будто нахожусь над последним облаком

Плава в моря кристальной лучезарности –
Я лишь искра божественного голоса,
Я лишь звук божественного голоса».

Трудно представить себе больший контраст, чем скорбное, патетическое окончание третьей части аккорда ми-бемоль минор, доведенного до предельной громкости, и легким, разряженным началом четвертой части. Здесь один мотив, уже наделенный атональной гармонией, повторяется в виде секвенции у всех четырех инструментов – сначала у виолончели, потом, вверх по регистру, у альты, потом у второй скрипки и, в конце, у первой скрипки. Пока две скрипки повторяют поочередно этот мотив, создавая интересную новаторскую фактуру, альт и виолончель озвучивают новый нисходящий мотив, что действительно создает литературный образ звезд и иных планет. Этому следуют несколько более приглушенных музыкальных фрагментов, выражающих одновременно восхищение новым окружением и нерешительностью в неосвоенном

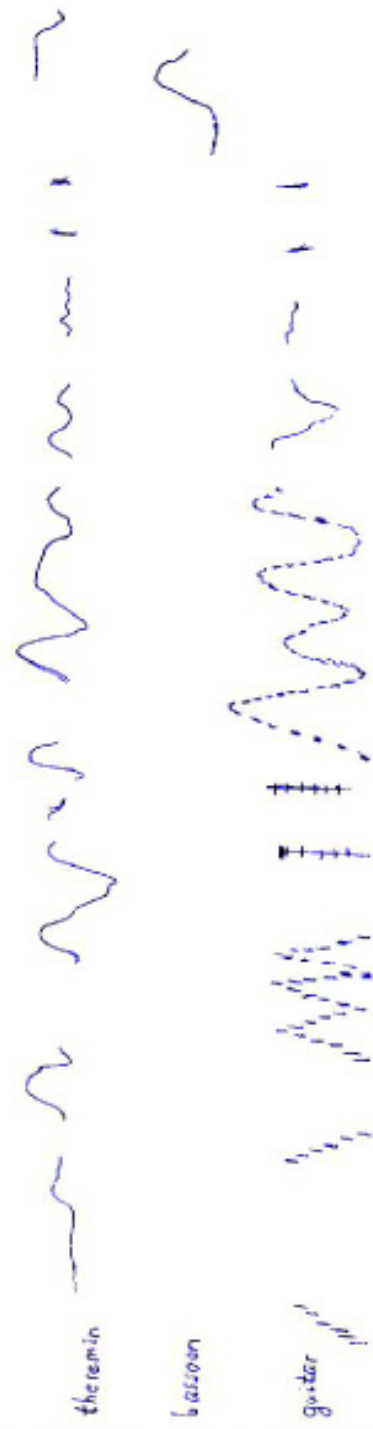
пространстве. Только после того как струнные достигают пронзительного полнозвучного аккорда, входит сопрано и поет вокальную линию на сокровенные слова «Я чувствую воздух иных планет». В течение четвертой части музыка постепенно выходит из состояния нерешительного освоения нового пространства, достигает большего состояния радости, несколько раз достигает экстатических кульминаций и успокоенных эмоциональных затиший и, в конце концов, достигает самой большой кульминации на словах «Я лишь звук божественного голоса». После этого, когда сопрано умолкает, музыка стихает, струнные инструменты играют возвышенный заключительный фрагмент, и, в конце концов, завершают произведение на тональном аккорде фа-диез мажор. Композитор внес эту традиционную гармонию, с одной стороны, чтобы создать обрамление к начальной тональной гармонии фа-диез минор. (Следует запомнить, что помимо поисков новых гармонических и выразительных средств, композитор достаточно строго следовал многим традиционным параметрам классико-романтической музыки, и даже эта мистическая новаторская четвертая часть квартета наделена строгой традиционной сонатной формой). Другой, не менее веской причиной для мажорного трезвучия были выразительные цели данного произведения. Композитор хотел подчеркнуть, что после скорбных и трагических настроений первых трех частей квартета эта загадочная новая гармония, привнесенная в четвертой части, как и возвышенные стихи Штефана Георге, на которые музыка написана, выражают уже высокие, гармоничные эмоциональные состояния, которые посредством уже оставленной композитором тональной системы выражались бы мажорным аккордом.

Таким образом, Шёнберг сумел написать этапное музыкальное произведение, представляющее не только перелом стилей – между романтизмом и модернизмом – но также выражающее духовный рост человеческой души, ее выход из круга страданий и распада в высокое состояние блаженства, радости, знания и экстаза. Все это придает Второму струнному квартету Шёнбергу качества одного из ведущих шедевров музыки XX века.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Сочинение «Three-Cornered Hat» («Треугольная шляпа») для терменвокса, фагота и безладовой гитары, было написано весной 2014 года по просьбе нью-йоркского фаготиста и композитора, Джонни Райнхарда, директора Американского фестиваля микротоновой музыки, и исполнено в первый раз на этом фестивале в марте 2015 года. Исполнителями сочинения были Майкл Хаффтка на гитаре, Йонат Хаффтка на терменвоксе и Джонни Райнхард на фаготе. «Треугольная шляпа» написана в манере графической партитуры, которую впервые использовали американский авангардный композитор Джон Кейдж и его многие последователи в США и Европе. Подобная графическая партитура содержит линии и точки, которые музыканты-исполнители могут интерпретировать вольно, сами определяя конкретные ноты и ритмы. Таким образом, здесь исполнители в какой-то мере являются соавторами сочинения, вместе с композитором. Поскольку Майкл и Йонат Хаффтка не являются профессиональными музыкантами и не знают нотную грамоту (Майкл Хаффтка нью-йокский живописец), а нарочито занимают сознательную художественную позицию музыкантов-любителей, композитор написал сочинение в виде графической партитуры. В то же самое время, обращение композитора к данной манере представляет его посвящение американской экспериментальной традиции, основанной Джоном Кейджем и в наше время продолженной Джонни Райнхардом, композитором и исполнителем микротоновой музыки. В исполнении сочинения были использованы микротоновые строи и темперации, однако, вопреки ожиданиям композитора, в данном исполнении сочинение прозвучало с гораздо большим количеством тональной, диатонической гармонией, чем можно было бы предположить при полной свободе исполнителей играть любые звуки, которые они сочтут нужным. Однако, по сути, это не противоречило проявлению свойств американской авангардной традиции. Поэтому композитор выразил свое согласие с такой интерпретацией своего сочинения, тем не менее, настаивая на возможности и более хроматической и атональной гармонической трактовки данного сочинения.

Антон Ровнер



=



heron



hassoon



gitar



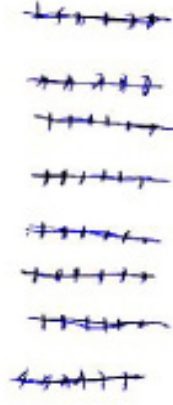
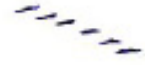
heron



hassoon



gitar



theremin

bassoon

guitar

theremin

bassoon

guitar

-3-

July 3, 2014

The first part of the paper discusses the importance of understanding the underlying mechanisms of the observed phenomena. It is crucial to identify the factors that influence the outcome and to establish a clear causal relationship. This involves a thorough review of the existing literature and a careful analysis of the data. The second part of the paper presents the results of the study, which show that the proposed model is effective in predicting the outcome. The results are supported by statistical tests and are consistent with the theoretical expectations. The third part of the paper discusses the implications of the findings and suggests directions for future research. It is important to note that the study has some limitations, and further research is needed to address these issues. The fourth part of the paper concludes the study and summarizes the main findings. It is hoped that the results of this study will contribute to the understanding of the phenomenon and provide a basis for further research.

АЛЕКСАНДР АЙЗЕНБЕРГ

судья



Сухая, песочного цвета бумага. Черные, слегка белеющие с краев, знаки...

Соцветия нот, муравьями замершие как придорожные столбики; неумолимые прямые линии нотного стана, напоминающего своей выверенностью лагерь римского легиона – спрессованные в пыль звуки.

Молчащий инструмент. Черно-белые зубы. Челюсти с коронками из черного материала.

Кто кого съест? Еда напротив еды...

Легкое море сентябрьской Одессы. Невинное солнце, нежный песок – развращенные волны...

Заседание объявлено

У Гайдна удивительная музыка. Она требует ума и чувств. Я очень люблю Гайдна. Его свежесть.

Стороны. Участники процесса. Над процессом. В процессе. Дворцовая процедура.

Рихтер. Рихтер почему-то, - сидящий на диване, - воспринимался совсем иначе. Хотя, нет, почему иначе? Просто жрец в храме и дома – это один человек, но он...

Гласность судебного заседания – столп процесса.

Валик сделал громче звук. Французы зачем-то смастерили то, что должны были, но не сделали свои. Кино.

Афины. Народные судьи. Зрители. Гелиэя. За три обола. Рассаживаются.



Игорь Ганиковский. Коллаж 1

Материалы дела.

Гайдн действительно звучал божественно. Свежо.

Отождествление с Гайдном. Рихтера... С Рихтером...

Равные права. Фикция? Аксиома?

Одесса до войны... Если идти по Пастера... или по Гоголя из каждого окна можно было услышать музицирование. Играли на пианино. Разное. По-разному. Жёлтые листья... Жолтые листья...

Суть в том, что это должны были быть приятные старые времена.

Белые камешки...

Музыка звучала даже на Канатной, попеременно с семейными криками.

Закрученные усы, подбритые затылки, темно-бурые сюртуки.

Черные камешки...

Это – страшный город. Что об этом... В Одессе расстреляли отца...

Германия... Vaterland... Человек, совсем другой человек, с той же фамилией, но это совсем другой человек, как же это можно?... Mutter ist dort... Ich bin allein...

Может быть, может быть... Возможно...

Детский балет, лишенный всякой эстетичности и поэзии, напоминает детский

сад на зарядке.

Гелиасты с тупыми... умными... лицами...

Школа и учительница. Наверное, в мучениях что-то есть и полезное. Возможно. Хотя, вряд ли. Но... Тогда зачем...

Монолог из тишины, как бы это сказать...

Караян... Как он мог сказать так... Спросил кто вы? Ответил ему: Ich bin... Я же немец. А он мне сказал, что тогда... Er ist chinese... Как можно так... Нельзя так...

Ослепительные оркестранты в белых манишках. Золото духовых. Тончайшая игла света в реках дирижера.

Одесса как-то висит, все время висит...

Белые колонны. Камни. Камешки.

Процесс – это нечто самостоятельное; отдельное от материального.

Пианизм Микеланджели. Как всегда, безукоризненно. Все остается бездушным. Дебюсси. Никаких возражений. Никаких впечатлений. Выдающийся концерт. Нет ни малейшего чувства любви к музыке.

Процесс и материальное – бессмысленны друг без друга.

В Тбилиси за мной, ну, может, раньше, но это я уже заметил, стали следить. В первый раз я испугался, побежал... Какие-то проходные дворы. А этот человек тоже бежал. И как-то в этой суматохе мы столкнулись, и я упал. Ушиб колено. Очень. Очень долго и испуганно смотрели друг на друга... А потом привык. Я их уже знал в лицо.

Позже, ехал в трамвае и стал продвигаться к выходу. Тот, кто ходил за мной, естественно, тоже. И так спрашивает: выхожу ли я. Отвечаю, что да. Открылись двери, поворачиваюсь к нему и говорю: «А знаете, я ведь на следующей остановке выхожу». Ему страшно не хотелось, но пришлось. По-моему, он обиделся.

Процесс...

Какой-то человек идет по темному коридору. Дуло нагана у затылка. Кустики седых волос... Родинка... Выстрел.

Процесс...

После концерта некто... некто, испуская громкие крики, упрекал концертмейстера в злоупотреблении педалью (чего не было на самом деле). На мои возражения, он мне ответил: «Я все же следил и ясно видел, что она нажимала на педаль без остановки». Болван!

Неподстриженный ноготь в тесном лакированном черном ботинке врезался в соседний палец... какая музыка!?

Японцы предложили выбрать инструмент. Я никогда такого не делал: как выбрать? Там было много роялей. Я совершенно растерялся...

Процесс...

Еще с юности я испытывал большую симпатию к Глазунову; не его ли я видел своими собственными глазами в Одесской консерватории, когда репетировали его Седьмую симфонию?

А вот никакого процесса... никаких событий... Она слепа! Пусть так и будет, и будет, и хорошо!

Слушал пластинку Владимира Высоцкого¹. Четыре песни. Ничего меня здесь не трогает, ни музыка (это просто мерзость), ни слова (это для тех, кто читает газеты).

Стаканчик мозельского... бисквиты... и воблой... астраханкой, чтобы слезы из глаз...

1 С мнением автора Редакция, как всегда, не согласна. Не согласна и с некоторыми другими оценками автора, однако нисколько не подвергая сомнению его на них права. (Ред.).

Нет, в Одессу я никогда не приеду. Нет, нет...

Процесс.

Nachricht – это известие... Весть... Сообщение... Весть... Новость...

Не судите, да не судимы будете... Не...

Три обола.

Но бывает же, что получается... Отказываются люди.

Улица Гоголя. Никого нет... Вообще никого... Издали какой-то шарик показывается. Темно-вишневый. Капелька. Катится, подпрыгивая. Скачет... Ближе... ближе... ближе!!!

Зрелище возбуждает.

Валик себе подумал, что музыка – это здорово, можно сказать, великолепно... Когда-то, давно, во дворе у них жил мальчик, занимавшийся в музыкальной школе по классу кларнета. Это было летом. Днем ему было тоже некомфортно. Часов в пять-шесть, когда жара – полуденный зной – спадала, дарование начинало упражняться с кларнетом. Звук был сильный, определенно, резкий. Несколько утешали вариации из рассуждений на тему: а если бы его учили на барабане? Или: а вдруг бы счастливые родители остановили свой выбор, скажем, на... скрипке?..

Однако, кларнет, безусловно, очень мощный инструмент. Очень.

Так это танцы? Или футбол?

Балеты Бежара... Стравинский: Жар-птица; Петрушка, Весна священная. Трудно говорить о музыкальном исполнении этой великолепной музыки, поскольку ее сценическое воплощение только затрудняет восприятие и является, по меньшей мере, источником разочарования.

Лучше всего было бы забыть о хореографии мосье Бежара. Или это случайность, или он совершенно глух к музыке?

Ведь все так просто.

- Светик опять играет. Да, это он.
 - У вас чудный сын, мадам...
-

На самом деле...

Судья... или палач?.. Иногда это одно и то же...

Просто

Тяжелый станковый пулемет. Огромный ствол. Круг, из которого вырывается огонь. Он лает, сотрясаясь в судорогах...

Солнце, луна померкнули.
Звезды с неба покатились.
Вселенная восколыхалась...
От тяжкого греха Борисова...

Еще проще

Именно в годы юности в Одессе я слушал в переложении для фортепиано это гениальное сочинение, лучшую русскую оперу. Немного позднее я имел несчастье слышать и видеть ужасный спектакль в Оперном театре в Одессе; постановка Хилкевича была святотатством, и дирижер Покровский очень слабоват.

Почему-то все время в Одессе. Зачем это? Наверное, не нужно.

Да, так... Музыка сама по себе (я так часто играл ее на фортепиано) полна оригинальности и гениальным образом соответствует тексту. Я помню, что папа – фанатичный вагнерианец – говорил, что это сочинение находится на одном уровне с вагнеровскими драмами.

Процедура – есть важнейший элемент процесса.

Nachrichter – по Дюма, синоним; он формулирует: - «Последний судья» - так говорят немцы. –

Кирпичик... еще кирпичик...

Серая стена. Человек стоит, прижавшись к ней. Шеренга винтовок; взмах белой сабли – залп.

На кирпичики намазывают раствор, как на хлеб – масло.

Гоголя – небольшая улица. Какая-то дымка... пелена... розовый туман – легкий розовый цвет – влага разбавляет, светит – розовый туман...

Я играю «Фантастические пьесы» Шумана почти что с Одессы и люблю их все, особенно «Вечер», который предвосхищает Дебюсси.

Метроном... Процесс...

Опять Одесса... случайные мысли, тут ничего нельзя сделать...

Метроном... Процесс...

Шопен все сам высказал. К этому нечего прибавить.

Баллады давно занимают место в моем репертуаре; Третья – «благороднейшая из персон», вместе с Четвертой, которой я завершал мой первый сольный концерт в «Клубе инженеров» в Одессе... Я играл тогда лучше, чем сейчас.

Что болезненнее?

Hinrichtung – это казнь... Направление... туда... Richtung... hin... Hinrichter – палач... Синонимы, антонимы... Палач... Судья... казнь... Ich bin – Richter... Или... кормчий... почти вождь... Очень забавно...

Весы: болезнь – процедура...

У нас было очень много гостей. Все бывшие ученики Генриха Густавовича (я

помню, что Яков Зак пришел с букетом роз) были приглашены (за исключением, конечно, Гилельса). Стол ломился...

Я все сделал так, чтобы всем было хорошо. Мы слушали записи Нейгауза: его гениальный Ноктюрн си минор и Фантазию фа минор, которые Генрих Густавович так часто играл, и которые я слышал в его интерпретации множество раз, как в Москве, так и в моей «враждебной» Одессе.

Метнер написал большое количество чудесных по красоте и мастерству романсов. Я думаю, что романсы на стихи Пушкина представляют вершину метнеровского творчества.

К боли привыкаешь...

О Мусоргском... Почему Борис?.. Только ли из-за Пушкина? Почему не Иван?..

Я видел фильм о Грозном перед концом войны, и он не вызвал у меня энтузиазма, в сущности, он запомнился кадром, когда видно потрясающего бородкой перед смертью Ивана. Эта роль была сыграна Черкасовым. Фильм был тенденциозным, во славу Царя и звучал фальшиво.

Опера Бриттена «Поругание Лукреции». Сцена «поругания» сопровождается довольно взволнованной музыкой, которая не произвела на меня никакого впечатления.

Чудесно! Боли обычные.

Малая Арнаутская довольно длинная для Одессы улица.

Длиннющая, можно сказать. Вроде бы, ничего особенного. Ближе к морю, однако... Задумываешься о пиастрах, честных контрабандистах... И вроде откуда бы всему этому взяться?..

Что тут неожиданного?

Прокофьев. Иван Грозный (оратория) ор. 116. Сочинение дикое, со всеми этими ударами кнута в танце Опричников, атмосферой ужаса, и в то же время оно несет ясную печать прокофьевского позитивизма.

Я отвергаю и не выношу «Картинки с выставки» Мусоргского в оркестровой версии. Это – самое лучшее русское произведение для фортепиано. Аминь.

Эта тюрьма светлее. Да.

Правеж. Столб. Привязанный человек. Огромный детина в красной рубаше с кнутом. Замах. Удар.

Какой-то лубок... Нет, это – не Одесса.

То, что делает Слава Ростропович с этой музыкой, не имеет ничего общего с Прокофьевым. Итак, что касается музыкальной части оперы, это очень плохо. «Война и мир»!

Деньги... Мои деньги...

Галина Вишневская в роли Наташи Ростовской – злая как ведьма. Мазурок (князь Андрей) поет, как на партийном собрании. Я даже не помню, кто исполняет Пьера.

Почему я здесь?.. Вот здесь... в Москве?.. Самому интересно, но ...

Светло, тепло; мух нет...

Скрябин был создан для Софроницкого так же, как Софроницкий был создан для Скрябина.

Скрябин – это не повседневный хлеб, скорее, пленительный ликер, который пьют время от времени, поэтический опиум, хрусталь, который легко разбить.

Аромат жженки... горелой спички... обглоданной косточки...

Участник процесса – третье лицо со своим набором правосубъектности.

Козырная гимназия впечатлила контингентом. Валик под звуки клавиш ушел в мир чудесного школьного времени. Почему его понесло именно туда... Не все ли равно...

Какая разница, какой камешек?



Игорь Ганиковский. Музыкальные облака, коллаж

В вестибюле подростковый гибрид Канавы и Версаче небрежно цедил в мобильник: - Ссышишышыш... эта коза поставила мне двойку. Так это она не мне, это она тебе... Поставила двойку. Так шё типа вторая нога уже здесь... Та ты гонишь... Я ее уже зарядил – она тебя ждёт... Кого? Козу. Кто? Коза. Кончай...

Субъект... Объект...

На могиле Скрябина на Новодевичьем кладбище прежде стоял хрустальный крест. В один прекрасный день, печальный день, по чисто нашему обычаю он был украден.

За чьто?..

Лобное место. Почему-то не воспринимается традиционным кошмаром, а наоборот – смешно. Дядек в Красной рубаше, черной бороде и с кнутом. Еромка, взявший в руки балалайку на широкую масленицу.

Клацанье затвора... Гул от шагов по камню... Эхо... эхо...

Процесс...

Примчавшийся в стиле Супермена Младшего папа общался с принципиальной блондинкой в том же вестибюле: - Вы, вооце, знаете, хто я? Догадываетесь, как бы?

Валик видел его в каком-то банке в отдельном кабинете в глубине здания.

Смелая блондинка, храбро зажмурив очи, призналась: - Знаю, - неожиданно добавил: - Вы папа Пети Иванова (допустим). –

Одесский серый туман. Исключительное уныние. Если есть силы, то и - поэзия. Сколько сил... Склоны Ланжерона под туманом... Совершенно ненужные картины...

Судьи... Слоны... Обезьяны...

Опера «Катерина Измайлова». Снова я совершил ошибку. И так уже давно, как я поклялся никогда не переступать порог Большого... И вот я переступил... и я дорого заплатил.

Полный бред!

Формально, музыкальная сторона прекрасна, но не оставляет никакого впечатления (нечего и ожидать от Рождественского, который не что иное, как просто заводная кукла). Что касается постановки, то его друг Борис Покровский просто-таки превзошел самого себя... Но я даже не мог допустить такого ужаса. Если я правильно понял, его замысел был, очевидно, смешать двух Катерин (Лескова и Островского), и, нетрудно вообразить результат!..

Клавиши вдруг сами задержались: белая... черная... белые... черные... все разом... Грохот звуков – лопаются струны, мозги, перепонки!!!!..

А декорации! Почему вместо Мценска поставлен Московский кремль и, в дополнение ко всему, кроваво-красного цвета?

Марафон. Марафон. Марафон!

Папа, каким-то волшебным образом узнав Валика, не здороваясь и явно имея в виду воинственного педагога, пролаял: - Сколько их тут поменяли. Одна чума целых четыре часа продержалась. –

Отпрыск же общался с настойчивым наставником: - Ссысьишь, вот это список, так дай мне этти книги –

Вошедшая в раж блондинка, поскольку терять уже было абсолютно нечего, закосила под деловую из параллельного: - Нафиг тебе эти книги? Ты что, читать их будешь?.. –

Сплошная додекафония с идеологией минимализма.

Как еще и деньги? Денежки...

Странные мысли под Шуберта с его божественными длиннотами. В целом же, это выдержать невозможно. Валику. Потому что. Впрочем, звучала цитата, которая своей краткостью примиряла и позволяла даже получить известное наслаждение. Ею. Шуберт... Шуберт... Шум приборя... Селедка под шубой... Шутить изволите... Шутка... Шшумм...

Тяжелый меч на ниточке... на ниточке... над клоуном...

... город Лондон, где я всегда себя чувствую плохо...

Легкая ниточка... Раскачивается...

Да, есть города, в которых ты и был кажется немного, да и не так, как хотелось бы, совсем не так. Однако же... Странно это, господа!

Веревочка... канат... кандалы... О-ох...

«Премьера» в Венской опере. Я не предполагал когда-либо увидеть и услышать подобный ужас. Характера, присущего опере, не было и в помине.

Риголетто Брунона – самый обычный из всех, что я уже видел. Герцог – просто кретин. А постановка... Во второй картине лунный свет так светит на левую сторону, чтобы, очевидно, Риголетто не мог ошибиться, несмотря на завязанные глаза; и справа, внезапно, другая тусклая луна.

Но что самое ужасное – так это публика! Горланящая, она перекрывала своими воплями музыку, вела себя как орда душевнобольных, и сверх того, находила в этом удовольствие! Не хватало только пулемета!

Как все это отвратительно!

Поздравляю!

Судья! Три обола! Судья!

Кто-то из врачей гнусно утверждал, что во всем виноваты надпочечники. Кто их знает, как их там. Химия, еще химия, опять химия. А душа? А душа... Ну, что сделаешь.

Про-цесс...

Один старый оригинал, услышав этуод си минор Рахманинова, сказал мне: «Я воображаю аристократов, покидающих Францию (в карете, конечно) перед Великой революцией, и их состояние духа».

Белый напудренный парик... Бархат камзола... Стук...

Улица Гоголя... Раннее утро... По жёлтым листьям... жолтым... идет нечто огромное, серое... флейточка насвистывает экзерсисы – Вий перемещается, помахивая тросточкой; останавливается... шепотом сипит: - Поднимите мне веки... - смотрит...

Клац-клац... Зубы... Затворы... Замок...

«Херринг» Бриттена. Перенос из местечка во Франции в Англию действительно интересен. Подробности – невероятные, и все чрезвычайно весело и изумительно.

Вот наконец, комическая опера века! Ку-ку!

А вот и я! И я!

Nachrichter... Последний вестник?

Нет – после судьи. Совсем... Просто – палач. Романтический вариант – так действительно говорили во времена Дюма. Сейчас проще. Hinrichter – судья туда. Henker – просто палач. Просто. Истинная красота – в простоте.

Процесс.

Трое. В кабинете сидят трое. На красном фоне сидят молча трое. Им не нужно разговаривать. Они понимают друг друга так, без слов; хотя патроны у них разные. Конечно. В креслах расположились наган, винтовка и пулемет. Три круглых зрачка. Черные. Еще одно дело. Стреляют.

Так-так; так-так;

Человек в партикулярном платье над ними. Ему неудобно. Он чувствует себя не в своей тарелке. Над его головой табличка: Richter.

Так-так; так-так... стук...

Вагнеровский оркестр. Трубы. Невероятные трубы. Полет валькирий.

Огромные тела летят над маленьким-маленьким человечком. Смеющиеся орлы снисходительно машут ему: - Привет! Привет!

- O! Kleiner mann... Cha-Cha!

Огромный ворон в очках с интересом вчитывается, въедается – эти римляне –



Игорь Ганиковский. Коллаж 2

непрерывно на тинге нужно обсудить: res mancipi... res nec mancipi... leges barbarorum...

Так-так...

Музыка, ноты – каждый услышит лишь то, что увидят его глаза.

Так-так...

Валик выключил телевизор. Франция... Германия... Дворянство... шпаги... мантии... Голые улицы... Платан в лохмотьях... Одесский лаццарони...

Три обола за судопроизводство. Где? Что? Куда?

А если... Суд идет... Но я не хочу судить... А быть подсудимым – какой ужас!!! Не нужно никаких известий!.. Вот играет фортепиано; нежные голоса молоточков...

Как бы отдых... еще и заработок... Да это рефлекс: обсудим!

Куликово поле... Пустое и огромное... И вот... Это другое, одесское; здесь не было Челубея... Нет тел... Нет. Тишина.

Стук.

Я никогда не приеду в Одессу. Никогда

Каждая ступенечка лестницы ждет. Они все (их много) смотрят на ноги гостей. Почему бы и нет? Пусть ходят. Там – море. Там – город. Здесь ступени, по которым нужно ходить. Каждая ступенька, как песчинка в часах. И песок течет...

Зеркало отражает; как песок, глина отражают – это же иллюзия?..

Старый человек в мантии. Стоит около кареты. В судейской мантии. Он без парика. В черной мантии судьи. Зеленая лужайка. И вот он садится в карету. Выглядывает в окошко, машет рукой. Но в карете он один. Никаких присяжных, адвокатов, секретарей, прокуроров. Он и его вердикт. Он и его вердикт.

Вердикт.

Кучера нет. Кони нервно переступают ногами и, неожиданно, с места берут вскачь. В окошке мелькает рука с белым свитком.

Карета отъезжает.

Вердикт...



ВАДИМ РУДНЕВ

БЕТХОВЕН КАК КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ



Чем отличается Бетховен от всех других композиторов? На наш взгляд, тем, что он был не совсем композитор. (Подобно тому, как булгаковский Мастер говорил Бегемоту: «Мне кажется, что вы не совсем кот»). Бетховен был «культурным героем»

Культурный герой - это мифологический герой. Биографические материалы о Бетховене в основном состоят из мифологем: отец будит маленького Бетховена и заставляет его до утра музицировать; Бетховен рвет первый лист партитуры Третьей симфонии с посвящением Бонапарту; Бетховен и Гете в Теплице (сцена якобы рассказана Бетховену в письме Беттине Брентано, но, возможно, письмо фальсифицировано ею); Бетховен играет (разумеется, Лунную сонату; она, как показала психология, действительно обладает целебными транквилизирующими свойствами), утешая мать, у которой умер сын (этот эпизод во всей своей слащавой сентиментальности блестяще показан в фильме «Великая любовь Бетховена» (1936), где главного героя играл Гарри Бор, замечательный французский актер (настоящее имя - Анри-Мари Родольф Бор), которого замучили гестаповцы в 1943 году как якобы еврея.

Гейлигенштадское завещание, статус которого как документа непонятен; Бессмертная Возлюбленная (до сих пор неизвестно, кто была эта женщина и была ли вообще). Другими словами, биографические материалы о Бетховене это чаще всего (особенно это касается воспоминаний Фердинанда Риса, наиболее ярких и «психологически достоверных», по выражению В. Э. Вацура) собрания литературных анекдотов.

Анекдот во многом сходен с мифом как универсальным нейтрализатором оппозиций. Хотя Бетховен был очень больным человеком (помимо глухоты, тиф, оспа, тяжелое желудочно-кишечное заболевание, мигрени, депрессии, цирроз печени, гипохондрия¹ в этой статье мы отстаиваем тезис, в соответствии с которым Бетховен был в высшей степени здоровым человеком в психическом смысле. При обсуждении нашего доклада о личности Бетховена на заседании секции «Терапия творческим самовыражением и характерологической креатологии» М. Е. Бурно, веско обосновав особенности душевного заболевания Бетховена, закончил свое выступление так: «Бетховен был душевно больным человеком, музыке которого слушают миллионы здоровых людей». Нам кажется, что скорее, наоборот. Музыка Бетховена в основном настолько трагична, что она созвучнее для психически больного человека.

Также важно и то, что в целом ломброзианство (в широком смысле) при оценке великих людей, исчерпало себя. Эпоха Ж. Делеза и Ф. Гваттари, воспевавших

1 Ноймайр А. Музыканты. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. (Здесь и далее *Авт.*).

«шизиков», прошла, так же как и эпоха Э. Кречмера и К. Ланге-Эйхбаума. Сейчас XXI век. Шизофрения перестала или, во всяком случае, перестает быть универсальным культурным кодом, которым она была в XX веке. На смену приходят другие «заболевания», например, универсальная компьютерная и интернетная аддикция (кстати, возможно, Бетховену понравилось бы сочинять за компьютером), которой страдают в основном молодые люди и дети, то есть личности, полностью сформировавшиеся в XXI веке. Другой психосоциальный недуг, который предстоит решать психиатрии и психотерапии будущего, это органические расстройства. Например, болезнь Альцгеймера пока считается неизлечимой. Бетховен в старости (а ему было-то всего 57 лет, когда он умер), явно страдал органическими расстройствами - помимо глухоты скасался наследственный алкоголизм, что определенным образом повлияло на его музыку, как мы попытаемся показать.

У Бетховена было три характерологических признака – шизоидный, эпилептоидный и циклоидно-дистимический, то есть с чередованием депрессии и гипомании. И вроде здесь все ясно и вполне соответствует устоявшемуся мифологическому образу Бетховена.

А если не мифологическому?

«Он был невысокий, коренастый, могу чего, почти атлетического сложения. Лицо широкое, кирпично-красного оттенка, - только на склоне лет цвет кожи стал желтоватым, болезненным, особенно зимой, когда он сидел сиднем в четырех стенах, вдалеке от своих любимых полей. Лоб мощный, шишковатый. Волосы, необычайно густые и черные, казалось, не знали гребня: они торчали во все стороны – “змеи Медузы”. Глаза его пылали изумительной, поражавшей всех силою. Однако многие заблуждались относительно цвета его глаз. Они сверкали таким неистовым блеском на его смуглом трагическом лице, что обычно казались черными, на самом же деле были не черные, а серо-голубые. Маленькие, очень глубоко посаженные, они под влиянием гнева или страсти внезапно широко раскрывались и метали во все стороны быстрые взгляды, в которых с чудесной полнотой и правдивостью отражалась мысль. Часто они скорбно устремлялись к небу. Нос у него был короткий, обрубленный, широкий – отсюда это сходство с обlichem льва. Тонко очерченный рот, впрочем, нижняя губа немного выдавалась. Мощные челюсти, которые могли бы дробить грецкие орехи. На подбородке справа глубокая ямка, что делало его лицо странно асимметричным. “У него была добрая улыбка, – вспоминает Мошелес, – и когда он разговаривал с кем-нибудь, на лице его появлялось приветливое, располагающее выражение. Смех, наоборот, был у него неприятный, резкий, вымученный и притом отрывистый” – смех человека, не привыкшего радоваться. Обычное выражение его лица печальное – “неизлечимая скорбь”. Рельштаб в 1825 г. признавался, что он с огромным трудом удерживал слезы, видя “его кроткие глаза, затаившие невыносимую муку”. Годом позже Браун фон Браунталь встречает его в трактире: он сидит один, в углу, в зубах дымится длинная трубка, глаза закрыты – привычка,

которую за ним замечали все чаще к концу жизни. Кто-то из друзей обращается к нему. Он грустно улыбается, достает из кармана маленькую записную книжечку – “разговорную” – и пронзительным голосом, каким часто говорят глухие, просит написать то, о чем его спрашивают. В минуты вдохновения, которое осеняло его поистине неожиданно, иной раз даже когда он сидел один за фортепиано. “Мышцы лица напрягались, вены вздувались, неистовый взор становился подлинно грозным, губы тоже, лицо его преображалось, вызывая изумление прохожих. Так бывало иной раз, когда дрожали, он был похож на мага, которого побороли демоны, им самим вызванные. Персонаж из Шекспира, “король Лир”, – говорил Юлиус Бенедикт»².

Почему этот портрет кажется достоверным? Потому что создается впечатление, что Ромен Роллан как будто сам видел Бетховена, хотя с точки зрения хронологической это невозможно – Бетховен умер в 1827 году, а Ромен Роллан родился в 1866-м. Описание внешности Бетховена у Роллана почти художественное, а «почти художественное описание» может быть правдивее «исторического». Почему? Можно теоретически поставить под сомнение все биографические свидетельства о жизни Бетховена и довести это до абсурда, придя к выводу, что Бетховена вообще не существовало. Ведь если возможен «Шекспировский вопрос», проблема подлинности «Слова о полку Игореве», проблема Оссиана, Козьмы Пруткова, Черубины де Габриак и т. д., то теоретически возможен и «Бетховенский вопрос». Но вот перед нами партитура Третьей «Героической» симфонии. Неважно, кто ее написал, но сомневаться в ее существовании как музыкального текста очень трудно. Вообще, сомневаться в существовании текста, особенно художественного, гораздо труднее, чем в существовании реальности, по эпистемологическим причинам: реальность накапливает энтропию, рассеивается, в соответствии со вторым началом термодинамики, а тексты накапливают информацию, величину, по вектору противоположную энтропии.

Может быть, конечно, и наоборот, что художественный текст намеренно фальсифицирует историческую реальность. Так толстовская интерпретация в «Войне и мире» фигуры Наполеона и Бородинского сражении (которое мы якобы выиграли) не имеет к исторической реальности почти никакого отношения. Я говорю «почти не имеет», «почти художественное» потому, что если бы, скажем, Ромен Роллан в этом портрете Бетховена описывал заведомо не существующего персонажа, его описание было гораздо менее интересным. На самом деле Роллан, как он сам пишет в примечании, опирался здесь на большое количество источников.

«Все эти подробности почерпнуты из записей друзей Бетховена или из заметок путешественников, встречавшихся с ним, как, например, Черни, Мошелеса, Клебера, Даниэля Амадеуса Аттербома, В. К. Мюллера, Дж.

Здесь возникает две проблемы. Первую мы назвали «эффектом Ольги Фрейденберг». Ольга Михайловна Фрейденберг была замечательным филологом и историком античной культуры. При этом она описывала античность примерно так, как описывает Ромен Роллан портрет Бетховена, то есть так, как будто она сама там побывала и все видела своими глазами, очень редко ссылаясь на источники (хотя, конечно, никто не сомневался в ее исключительной образованности).

Вторую проблему мы назвали «эффектом Льва Гумилева», который в принципе относился к источникам весьма критически, предпочитая традиционной историографии метод реконструкции. В особенности это характерно для его книги «В поисках вымышленного царства». Вот один пример неизбежной ненадежности и противоречивости источников применительно к биографии Бетховена. Ромен Роллан пишет как бы невзначай в сноске:

«Он (Бетховен. – В. Р.) уже ездил туда (в Вену. – В. Р.) ненадолго весной 1787 г. Там он встретился с Моцартом, который, по-видимому, не обратил на него особого внимания»⁴.

Между тем «каждый школьник» знает, что Бетховен музицировал при Моцарте, и Моцарт сказал при этом нечто вроде «Об этом пареньке узнает весь мир». В редакции Арнольда Альшванга этот эпизод излагается так:

«Об этой первой поездке Бетховена в Вену мы знаем очень мало. Неизвестно, когда она началась, сколько времени Людвиг оставался в Вене, что он там делал и где жил. Зато известно, что в 1787 году Моцарт, всецело занятый сочинением «Дон-Жуана», все же нашел время прослушать игру Бетховена. Юный композитор блестяще импровизировал на заданную Моцартом тему, поразив всех присутствующих. Моцарт сказал, прослушав игру Бетховена: «Обратите внимание на него. Он всех заставит о себе говорить»⁵.

Откуда это «известно», исследователь не говорит. Да потому что такого надежного первоисточника, скорее всего, не существовало, это устное предание, в сущности, исторический анекдот, применительно к которому можно говорить лишь о «психологической достоверности».

Бетховен был человек, который создавал культурную норму. Вот характерное воспоминание Фердинанда Риса, одного ближайших друзей и учеников Бетховена.

«Однажды на прогулке я заговорил с Бетховеном о двух параллельных квинтах, которые так отчетливо и красиво звучат в его Первом струнном квартете с-moll. Он о них понятия не имел и ручался, будто нет там никаких квинт. Поскольку

3 Роллан Р. Бетховен. М.: Музыка, 1937, с. 76.

4 Там же. С. 45.

5 А. Альшванг. Бетховен. М.: Музыка, 1958, с. 36.

он по привычке всегда носил с собой нотную бумагу, я потребовал ее и выписал ему то место со всеми четырьмя голосами. Когда он увидел, что я прав, то сказал: “Подумаешь! И кто же это запрещает?” Поскольку я не знал, как реагировать на его вопрос, Бетховен несколько раз повторил его, пока я в полном изумлении не ответил: “Да это же элементарные правила”. Вопрос прозвучал еще раз, и тогда я ответил: “Марпург, Кирибеггер, Фукс и прочие – все теоретики!” – “Так вот, я их разрешаю!” - последовал его ответ»⁶.

Жест разрешения – элемент деонтической модальности. Обычно людям нечто разрешает кто-то другой – отец, светофор, полицейский. - Мне разрешили написать квартет. - Кто тебе разрешил? - Никто! Он разрешил себе сам. Это акт божественной воли Homo Scriptor.

Но во времена Бетховена не было ирреальных модальностей. Предромантизм – это не постмодернизм. Разрешил, так делай. Бетховен это человек, который слишком много разрешил – сначала себе, потом другим. В результате музыка, по выражению Антона Веберна, слишком много стала себя позволять, что в конце XIX век привело к хаосу атональности, и возникла потребность в «запретительной» музыке новой венской школы.

Но Бетховен стоял над музыкой, хотя он, видимо, не понимал этого, внешне продолжая оставаться музыкантом. Когда над его исполнением плакали, он злился и кричал: «Мы - музыканты, нам не нужно этого, мы требуем аплодисментов».

Однако к его музыке с самого начала относились как к чему-то большему, чем музыка. В частности, ее запрещали, как запрещают революционную агитацию. Так, директор какой-то венской музыкальной школы запретил ученикам исполнять Патетическую сонату, она казалась слишком дерзкой, слишком много этот композитор себе разрешал. Эта история известна благодаря пианисту Игнацу Мошелесу, который был учеником этой школы. Соната настолько его потрясла, что он нарушил запрет начальства – раздобыл ноты и сыграл это произведение.

Но жест разрешения, этот жест божества, не был безответственным истерическим попустительством. Это не наполеоновское «Вяжемся, а там будет видно». Скорее, это то, к чему призывал Августин: «Люби Бога и делай, что хочешь!»

Любил ли он Бога, этого «старого еврея с бородой», как он его называл? Заключительный жест Бетховена перед самой смертью известен - это грозящий небесам кулак.

Бетховен был наказан Богом глухотой за то, что сделал музыку чем-то неизмеримо большим, чем музыка, он сделал ее психологией, перевел ее во внутренний план. В этом смысле Бетховена можно поставить в один ряд с Иисусом.

6 Вспоминая Бетховена: Биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса / Пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Л. Кириллиной. М.: Классика XXI века, 2001, с. 125.



Игорь Ганиковский. Композиция. Бумага 30х50

«Иисус Христос дал людям психологию. В определенном смысле до Христа психологии в том виде, в котором она существует после Него, не было. Что это значит? Человек с психологией это такой человек, для которого внешнее существует только тогда, когда оно пророщено через внутреннее. Раньше людям говорили просто «Не убивай!», а Христос завещал не убивать в сердце своем. Мы все знаем, как убивают словом, мыслью и эмоцией. То же самое касается и любви. Любовь это не поступки, любовь это когда человек живет своим сердцем для другого человека. Если перевести все это на привычный мне язык, можно сказать, что Иисус Христос дал людям бессознательное»⁷.

«Бог один, и Бетховен один» - говорили в Вене в конце 1820-х годов.

С Иисусом сравнивал Бетховена также Томас Манн в романе «Доктор Фаустус».

«Кречмар рассказал нам страшную историю, которая глубоко запечатлела в наших сердцах тягость этой борьбы и образ великого страдальца. Это было в разгар лета 1819 года, в Мёдлинге, когда Бетховен, работая над мессой, приходил в отчаяние оттого, что каждая часть становилась длиннее, чем он предполагал поначалу; тем самым срок окончания работы, назначенный на март месяц следующего года и приуроченный к посвящению эрцгерцога Рудольфа в сан архиепископа Ольмюцкого, явно не мог быть выдержан. Два его друга и адепта, заглянув под вечер в мёдлингский дом, узнали, что утром сбежали кухарка и горничная маэстро, так как прошедшей ночью произошла дикая сцена, пробудившая всех и вся в доме. Маэстро работал до глубокой ночи над Credo, Credo с фугой, и не вспомнил об ужине, стоявшем на плите; в конце концов девушек, тщетно дожидавшихся на кухне, сморило сном. Когда в первом часу ночи маэстро почувствовал голод, он нашел их обеих спящими, кушанье же пересушенным, подгоревшим и впал в ярость, тем менее пощадившую уснувший дом, что сам он не мог слышать своих криков.

— Неужто вы не могли подождать меня какой-нибудь час? — без умолку гремел он. Но тут речь шла не о часе, а о пяти, шести часах, и разбидевшиеся девушки чуть свет убежали из дому, бросив на произвол судьбы своего буйного хозяина, который ничего не ел уже со вчерашнего обеда. Так, ничем не подкрепившись, он и работал в своей комнате над Credo, Credo с фугой. Молодые люди слышали сквозь запертую дверь, как он работает. Глухой пел, выл, топал ногами, трудясь над своим Credo, и слушать это было так ужасно, что у них кровь застыла в жилах. В миг, когда они, потрясенные до глубины души, уже собрались удалиться, дверь вдруг распахнулась — в ней, точно в раме, стоял Бетховен. Но как он выглядел? Ужасно! Растерзанная одежда, черты лица до того искаженные, что страшно было смотреть. На них уставились его вслушивающиеся глаза со взором смятанным и отсутствующим; казалось, он только что вышел из смертного боя с целым сонмом злых духов контрапункта. Сначала он

нечленораздельно что-то бормотал, а затем стал бранчиво жаловаться на развал в доме — все его бросили, он голодает. Молодые люди пытались его успокоить, один помог привести в порядок одежду, другой помчался в ресторан и принес готовый обед... Месса была закончена лишь три года спустя.

Мы ее не знали и только в этот вечер о ней слышали. Но кто же станет отрицать, что поучительно и слышать о великом? Правда, многое зависит от того, как о нем говорят. Когда мы шли домой с лекции Венделя Кречмара, нам казалось, что сейчас мы слышали мессу собственными ушами; этой иллюзии немало способствовал и образ измученного бессонной ночью, изголодавшегося композитора в рамке двери, который он так ярко обрисовал»⁸.

Здесь имеется в виду сцена в Гефсиманском саду («Моление о Чаше»), когда Иисус пеняет своим ученикам, что они заснули, когда он молился.

«Потом приходит с ними Иисус на место, называемое Гефсимания, и говорит ученикам: посидите тут, пока Я пойду, помолюсь там. И, взяв с Собою Петра и обоих сыновей Зеведеевых, начал скорбеть и тосковать. Тогда говорит им Иисус: душа Моя скорбит смертельно; побудьте здесь и бодрствуйте со Мною. И, отойдя немного, пал на лице Своё, молился и говорил: Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты. И приходит к ученикам и находит их спящими, и говорит Петру: так ли не могли вы один час бодрствовать со Мною? бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение: дух бодр, плоть же немощна. Еще, отойдя в другой раз, молился, говоря: Отче Мой! если не может чаша сия миновать Меня, чтобы Мне не пить ее, да будет воля Твоя. И, придя, находит их опять спящими, ибо у них глаза отяжелели. И, оставив их, отошел опять и помолился в третий раз, сказав то же слово. Тогда приходит к ученикам Своим и говорит им: вы всё еще спите и поживаете? вот, приблизился час, и Сын Человеческий предается в руки грешников; встаньте, пойдем: вот, приблизился предающий Меня» (Мф.26: 36-46).

Здесь Иисус показан одновременно и как Бог (юнговский Яхве из «Ответа Иову»), и как дьявол Сатанаил, старший брат Иисуса, как считалось в иудео-христианской секте эбионитов, и как культурный герой, и как трикстер.

Бетховен часто откладывал и откладывал сдачу рукописи и из-за своего перфекционизма. Иногда, впрочем, он наоборот отказывался переделывать текст. Так, например, партитура первой редакции оперы «Фиделио», по мнению современников (в первую очередь администрации театра, где она должна была быть поставлена), была растянутой. Друзья умоляли Бетховена ее сократить. Он долго упрямился. Закончилась эта история довольно странно, в духе Бетховена.

Вот как рассказывает о развязке этого эпизода автор беллетризованной биографии Бетховена Борис Кремнев:

« - Не требуйте этого, - мрачно ответил он (Бетховен. - В. Р.). - Ни одна нота не вылетит из партитуры.

- Бетховен! - глубоко вздохнув, воскликнула княгиня (Лихновская. - В. Р.) - Так значит Ваше великое творение останется непризнанным и не оцененным по заслугам?

- Ваше одобрение, милостивая государыня, самая лучшая оценка его, - проговорил Бетховен. И его рука, вздрогнув, выскользнула из рук княгини. Внезапно мне почудилось (рассказ ведется от лица Йозефа Августа Рекеля, певца, которому предстояло исполнять партию Флорестана. - В. Р.), что в эту хрупкую женщину вселился могучий дух. Упав на колени, она обняла Бетховена и в порыве вдохновения воскликнула:

- Нет, Бетховен! Нет!.. Нельзя, чтобы ваше величайшее произведение погибло!.. Нельзя, чтобы вы сами погибли! Этого не хочет Господь, наполнивший вашу душу звуками чистой красоты... Этого не хочет тень вашей матери... Сейчас, в этот самый миг, она молит вас моими устами... Бетховен, пусть это случится! уступите! Сделайте это ради вашей матери!.. Сделайте это ради меня, ради вашего единственного самого верного друга!

Великий композитор долго стоял неподвижно, затем отбросил с лица прядь волос и, устремив вверх растроганный взгляд, рыдая, проговорил:

- Я хочу... хочу... сделать все... ради вас.. ради моей матери»⁹.

Этот мелодраматичный фрагмент обладает определенными чертами психологической достоверности. Вспомним, что речь идет о 1805 или 1806 годе (между первым и вторым исполнением «Фиделио»), то есть сентименталистской «чувствительной» эпохе, и это сентиментальные немцы. Впрочем. Нет не совсем немцы, австрийцы. Во всяком случае, слова Бетховена о матери зафиксированы в источниках.

С психоаналитической точки зрения княгиня (пожилая, с ампутированной грудью) (уже глуховатый и чудаковатый Бетховен (*Verschroben*, как говорят психиатры) находятся в ситуации взаимного переноса. То есть княгиня бессознательно представляет, что Бетховен ее сын, а Бетховен, что она его мать. Между ними происходит обмен проективными идентификациями. Бетховен как сын выступает в роли малого зеркала индивидуального бессознательного; княгиня в, которую вселился могучий дух, говорит от лица архетипа Великой Матери. Бетховен устремляет глаза вверх, на небеса, туда, где находится, по его представлениям, его настоящая мать, но и туда, где обитает Бог и т. д. Он, отождествив княгиню, очевидно, не только со своей матерью, но и с Богоматерью (как она называется у лютеран? Дева Мария наверно) как вариантом архетипа Великой Матери, принимает ее проективную идентификацию (соглашается сократить «Элеонору» (первоначальное название оперы), а не посылает ее ей обратно, как он часто поступал, делая людям больно (правда, потом он всегда искренне раскаивался и страстно просил прощения).

Бетховен относился к своей матери (кстати, ее звали Мария Магдалена)

глубоким почтением и любовью.

Однако Фердинанд Рис приводит много примеров насилия в биографии Бетховена. Вот наиболее яркие из них.

«Иногда Бетховен был крайне вспыльчив. Однажды мы обедали в ресторане “Лебедь”. Официант принес не то блюдо. Не успел Бетховен сказать и пары слов по этому поводу, на что также официант возразил не особенно кротко, как он схватил блюдо (филе с густым соусом) и швырнул его в голову официанта. Бедняга нес в руках еще множество блюд <...> и потому был беспомощен; соус сползал по его лицу. Они с Бетховеном кричали и бранились, а все прочие посетители громко смеялись»¹⁰.

«Бетховен дал большую академию в театре “Ан дер Вин”, где впервые исполнялись его симфонии с-moll и “Пасторальная” (Пятая и Шестая), а также Фантазия для фортепиано, оркестра и хора. В последней вещи кларнетист по рассеянности повторил восемь тактов там, где начинаются вариации на заключительную приятную тему. Поскольку там играли всего несколько инструментов, то фальшь, естественно, сразу резанула слух. Бетховен в гневе вскочил и обрушил на оркестрантов грубейшую брань. Причем столь громко, что это слышала вся публика»¹¹.

«Те самые сонаты (ор. 31. - В. Р.) повлекли за собой еще один странный случай. Когда пришла корректура, я застал Бетховена за письменным столом. “Проиграйте-ка мне сонаты, - сказал он, оставаясь за попиром стола. Там оказалось необычайно много ошибок, из-за чего Бетховен уже был вне себя. В конце первого Allegro сонаты в G-dur Негеле даже присочинил четыре такта”»¹².

«Когда я это сыграл, Бетховен в ярости вскочил, кинулся ко мне и чуть не стащил меня со стула, вскричав: “Да где же это написано, черт возьми?” Невозможно изобразить его изумление и гнев, когда он увидел, что так напечатано»¹³.

«Во время их исполнения (маршей - В. Р.) графу П*** случилось столь громко и оживленно беседовать в дверях соседней комнаты с одной красивой дамой, что Бетховен после нескольких безуспешных попыток добиться тишины, внезапно посреди игры снял мои руки с фортепиано, вскочил и громко сказал: “Для таких свиней я не играю!” Все попытки вернуть его к фортепиано были тщетными. Он даже не разрешил мне сыграть сонату. Ко всеобщему неудовольствию концерт на этом и

10 Вспоминая Бетховена: Биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса / Пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Л. Кириллиной. М.: Классика XXI века, 2001, с. 56.

11 Там же. С. 119.

12 Там же. С. 89.

13 Там же, С. 98.

завершился»¹⁴.

«Бетховен не разбирался, да и не желал разбираться, в этикете и подобных вещах. Поэтому его поведение нередко приводило в замешательство приближенных эрцгерцога Рудольфа, когда Бетховен начал его посещать. Ему насилу внушили, какие условности он должен соблюдать. Для него это было невыносимо. Впрочем, он обещал исправиться, но — тщетно. Наконец однажды, когда, его, как он выражался, “муштровали”, он, крайне рассерженный, ворвался к эрцгерцогу и прямо заявил, что, разумеется, преисполнен всяческого благоговения к его особе, но строгое выполнение всех ежедневно ему внушаемых предписаний — совершенно не для него. Эрцгерцог мягко пошутил над случившимся и велел, чтобы Бетховену не препятствовали поступать по-своему. Так оно и повелось»¹⁵.

Неверно думать, что начало жизни это рождение человека, а конец это его смерть, потому что жизнь течет помимо человека. Человек становится главным героем своей жизни не с момента рождения и даже не после инициации, просто один раз его Режиссер ставит на эту роль, он проходит кастинг и начинает играть, а иногда он его не проходит и навсегда остается на вторых ролях, а некоторые люди всю жизнь говорят только «Кушать подано!»

Что такое трагическая или комическая жизнь, и можем ли мы к жизни применять правила эстетики? Можно ли говорить, что в жизни есть не только языковые игры, но и жанры (я имею в виду не речевые жанры Бахтина, а такие, как ода, элегия, ситком; может быть жизнь похожа на телесериал, или на оперетту?

Мы поступим, как Бетховен, который сказал: «Я разрешаю это». Назовем это разрешение себе поступать вопреки правилам, как нам хочется, гибризмом (от древнегреческого *hybris* - избыток, гордость, гордыня, высокомерие). Гибрист - это тот, кто не соблюдает общепринятые правила приличия. Также для нас будет важным термин фармак – человек, символически приносимый в жертву во время праздника Аполлона Таргелия, бога лета и жатвы, или, в более общем смысле, просто человек жертвы. Типичный гибрист и фармак — Сократ. Гибрист и фармак - главный герой античного мима, предшественника комедии. В то же время, он погибает и в этом смысле это трагический персонаж — в древнем искусстве все слито¹⁶.

Пожалуй, будет почти банальностью сказать, что жизнь Бетховена это трагическая жизнь. Бетховен - трагический герой, подобный герою Третьей симфонии Наполеону. Бетховен, который сам нарушал правила игры, был, тем не менее, не доволен тем, что Наполеон нарушил правила, объявив себя императором, и из романтического героя превратился в обыкновенного тирана.

Флорестан, главный герой «Фиделио», в этом смысле - Наполеон, каким хотел видеть его романтик Бетховен: трагический герой в цепях узника, оторванный от света, погруженный во мрак тюремного подземелья, как бы Наполеон на острове Елены.

14 Там же. С. 33.

15 Там же, С. 107.

16 Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978.

У великих художников есть особенность, которую когда-то отметил Ю. М. Лотман применительно к Гоголю: они каким-то непонятым образом принимают в суть архаической картины мира. Бетховен, будучи трагическим героем, одновременно становится гибристом. Отсюда его грубые выходки в жизни и грубые нарушения правил в музыке.

Бетховен играет некую Роль данную ему Режиссером, и в то же время, он выступает как Продюсер, хотя сам ни за что не платит. В определенном смысле Бетховен это Тотем и тем самым фармак, жертва трапезы своих сыновей. Его жизнь и трагична, и комична, как жизнь гибриста и фармака. Он гибнет с проклятием небесам, подобно пушкинскому Евгению: «Ужо тебе!»

Но одновременно Бетховен - Прометей. А Прометей это почти Люцифер и умирающий и воскресающий бог, например, Один или наш Христос. Вот что писала о Прометее Ольга Фрейденберг:

«Прикованный Прометей». Здесь, как нигде, основной конфликт показан с особой ясностью. Он заключается в агоне Зевса и титана Прометея. По мифу, Прометей и его братья — гибристы, «богоборцы» в буквальном смысле, дети тьмы¹⁷.

Какова же бетховенская экзистенция по своей доминанте?

Комическое начало в Бетховене-человеке очевидно. Вспомним знаменитую сцену с официантом, политым соусом, удивительно напоминающую битвы тортами из первых кинокомедий XX века. Эдуард Эррио приводит сходный пример, как Бетховен служанке, вошедшей без зова, «вывалил на передник целое блюдо лапши», а потом она в отместку расцарапала ему все лицо, как он готовил себе яичницу, а яйца, казавшиеся ему несвежими, швырял об стенку, что уже вызывает менее приятные ассоциации (как в «Мелком бесе» Варвара и Передонов обливали стенку кофею). И как Бетховен бесконечно мылся холодной водой (надо думать, что у него была плохая циркуляция крови в сосудах или вегетососудистая дистония), заливая пол и тем самым потолок первого этажа, где жил хозяин квартиры. И как он, находясь в гостях у Брейнингов, своих ближайших друзей, плюнул в зеркало, думая, что это окно. И в то же время, какой он был замечательный друг («...книга Стефана Лея “Beethoven als Freund” показывает до какой степени он был привязан к лучшим из друзей»¹⁸).

Кто же был Бетховен — романтический герой, неряха и пьяница, гибрист, глухой сварливый старик, верный друг, восторженный влюбленный (бьющий Джульетту Гвиччарди линейкой по рукам, за то что она плохо играет), пианист-виртуоз и блестящий импровизатор с неуклюжими пальцами? Бетховен - дизъюнктивный синтез всех этих разнородных качеств.

Но все же может ли жизнь быть только трагической или только комической?

Пример комической жизни и комического человека - Александр Дюма старший.

Вспоминается только один случай, которого вполне достаточно. Он запомнился мне из книги Андре Моруа «Три Дюма». Дюма поссорился с кем-то, и тот решил стреляться с ним насмерть. Тот, кому достался роковой жребий, должен был

17 Там же, с. 239.

18 Эррио Э. Жизнь Бетховена. М.: Музыка, 1968, с. 219.

застрелиться. Судьба выбрала Дюма. Он вышел в другую комнату, раздался выстрел, из комнаты выбежал Дюма со словами «Промахнулся, не попал!»

Возникает соблазн сказать, что «комический человек» это всегда неунывающий пикнический гипертимный сангвиник: Мистер Пиквик, Ламме Гудзак, Санчо Панса, Кола Брюньон, а «трагический человек» это всегда лептосомный или атлетический мрачный шизоид. Людвиг Витгенштейн, Андрей Болконский, которого Даниил Андреев считал реальным человеком).

Такое понимание исходит из воззрений основателя современной «телесно ориентированной» характерологии Эрнста Кречмера: «Поэты мировой скорби являются гиперэстетическими шизоидами». Пример трагического человека - Ницше. Но даже в Ницше было и нечто комическое - последняя книга "Esse Homo", книга мегаломана, где он пишет, как надо чистить зубы и т. д.

Все же может ли быть трагическая или комическая экзистенция. Может. И каким же образом?

Я знал человека, он был известный ученый, который проживал комическую экзистенцию. Что бы он ни делал, это вызывало комическую реакцию «у публики». Он производил впечатление клоуна и явно бессознательно играл на этом, прикрывая тем свое безумие. Другим прикрытием была его акцентированная компульсивность: он все время составлял сложнейшие предметные указатели к различным научным книгам.

Трагическая экзистенция это экзистенция душевнобольного шизофреника. Трагическая вина. Поступок героя, последствия которого он не предвидит, становится причиной его несчастий. Эдип. Ну, скажем, Витгенштейн. Какая у него была трагическая вина? Последствия написания «Трактата» т. д. Или Наполеон, по Толстому, «проигравший» Бородинское сражение.

«Бытие-в-мире» - один главных экзистенциалов Хайдеггера. Так называется книга избранных статей Людвиг Бинсвангера. Это книга о трагической экзистенции, о людях, которые не могут безмятежно пребывать среди вещей, о шизофрениках. Почему душевнобольные претерпевают трагическую вину? Только ли потому, что они почти все время испытывают психическое страдание? Или потому, что они испытывают трагическую вину? Какая же была вина у Эллен Вест или у Лолы Фосс? Мне кажется, эта вина была совершенно надуманная, обусловленная их болезнью, их «экстравагантным идеалом» (термин Бинсвангера).

Надуманность, «нереальность» трагической вины психотика заставляет предположить, что на самом деле это трагическая экзистенция без реальной трагедии. Но что такое «реальная трагедия» и «реальная» трагическая вина? Это когда, например, Эдип убивает своего отца, не зная, что это его отец. Но это сугубо эпистемическая трагедия, трагедия без психологии. А что такое трагедия с психологией? Возьмем «Грозу» Островского. Вот здесь не надуманная трагическая вина. «Гроза» нечто среднее между мешанской драмой и трагедией в античном смысле. Катерина в определенном смысле гибристка, она не признает правил, навязываемых ей Кабанихой (кстати, у Катерины экстравагантный идеал в буквальном смысле - она хочет летать). Но при этом она вполне осознает последствие того поступка, который она собирается совершить (измена мужу с

Борисом), значит, ее вина не вполне трагическая. Что такое мещанская драма и что такое драматическая экзистенция? Чем отличается драма от трагедии? Возьмем, например, «Бесприданницу». Это мещанская драма, и в ней возможны элементы комического (например, Кнуров и Вожеватов пьют утром шампанское из чайных чашек, чтобы соблюсти приличие, и многое другое). Мещанская драма в определенном смысле медиатор между трагедией и комедией. В сущности, любая средняя жизнь есть мещанская драма. Вот у человека умер отец, он шел, поскользнулся и упал, над ним все смеются, а он был пьян после поминок, и тоже стал смеяться. Потом думает: «Что же я смеюсь, у меня же отец умер» и т. д. (Пример из романа «Бесконечный тупик» Д. Галковского). Но это не дисъюнктивный синтез, это механическое соединение (в ганнушкинском смысле) комического и трагического.

По Гурджиеву, человек ничего не может делать, потому что он спящая машина, с ним просто что-то случается. Бетховен мог делать. Он хватал судьбу за глотку и делал, что хотел. Как ему то удавалось? У Бетховена была развитая Сущность в гурджиевском смысле, или Самость в юнговском смысле. Что это значит?

Почему Бетховен мог, например, написать Третью симфонию? Кажется, что этот вопрос нелепый? Ну, написал и написал. Но это по его же признанию была его лучшая симфония. Как это получилось, как это случилось? Нет, это не случилось, он ее сделал своими руками. И головой. Говоря лаконичнее: в этом произведении Бетховен наиболее масштабно заявил о преодолении им венского классицизма. Вот что он сделал. Героическая симфония в определенном смысле это романтическое произведение, опус о романтическом герое, о Бонапарте. Пушкин писал по этому поводу:

Оставь герою сердце. Кто же
Он будет без него? Тиран!

Вот это-то Бетховена и взбесило. Тогда он и порвал титульный лист с посвящением.

Что такое романтизм? Ю. М. Лотман когда-то сказал в лекции фразу, которую я до сих пор не могу забыть. «Романтизм - это поэтика оборванных связей». То есть, переводя это на наш язык, получается, что все представители романтизма либо шизоиды, либо психопатологи. Что значит оборванные связи в смысле Лотмана? Например, Алеко порывает со своим кругом и едет к цыганам, но они его не понимают. Или Оленин Толстого. К казакам. Или князь Нехлюдов едет с политическими заключенными на каторгу. Или Онегин или Печорин. Кавказский пленник. Базаров.

«Пятая симфония (опус 67, 1805–1808 гг.) — пожалуй, наиболее популярная из всех девяти симфоний. Нередко ее называют более совершенной, “лучшей” из всех. Сам Бетховен не разделял такого мнения: он предпочитал “Героическую”, более сложную по конструкции, менее напряженную и более содержательную.

Причина успеха Пятой симфонии лежит, очевидно, в большой простоте и

ясности идеи.

Обычно содержание Пятой симфонии определяют так: «От тьмы к свету, через борьбу — к победе». Впрочем, это же определение может относиться ко многим произведениям Бетховена (например, к увертюре «Эгмонт»). Существенно лишь то, что революционная идея выражена здесь в прямой, ясной форме»¹⁹.

Она стучится, а Бетховен ее - поганой метлой. «Как открывается заржавевшая дверь». Но как можно призывать к новому трагизму? «Царь Эдип»? Но ведь там нет психологии, там господствует рок. Там человек не отвечал за свою судьбу. Судьба и рок это одно и то же?

Скорее, Гамлет. Он отвечал за свою судьбу. Он мог ее изменить, когда она застучала к нему в дверь. Но ведь все предопределено. «Но продуман распорядок действий, и неотвратим конец пути». Как ты это понимаешь?

Учение о божественном предопределении. Было ли предопределено Бетховену написать Девятую симфонию? Безусловно. А Десятую? Десятую нет. Есть такая книжка для детей про Бетховена «Один против судьбы». Победил ли он судьбу? Мне кажется, что победил. А что бы это могло значить, если бы он не победил судьбу? Ну, например, у него не получилось бы написать Девятую. Ну не смог. Болезни одолели. Но ведь это тоже входило бы в его судьбу. Вспомним «Песнь о Вещем Олеге». Волхв сформировал Олегу его судьбу. Выходит, судьба находится в руках какого-то «высшего существа», Бога или Луча Творения. «А ты знаешь кто такой Бетховен?» Это просто немецкий композитор, хорошо, великий немецкий композитор. - Нет, он культурный герой и трикстер в одном лице, Прометей и Меркурий, Иисус и Сатанаил, Христос и Люцифер. Что такое культурный герой? Это тот, кто из хаоса формирует космос, а трикстер это посредник между смертными и бессмертными, как Меркурий или Локи. Бетховен все разрушал как трикстер, разрушил венский классицизм, а как культурный герой он создал романтизм и экспрессионизм и даже то, чего ты по своему музыкальному невежеству не знаешь. Бетховен был хозяином своей судьбы.

МАРИНА ВОЛКОВА

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ГРИМАСЫ



ДАВЛЕНИЕ: 200

Духовик-это диагноз. Это всегда что-нибудь: либо часы, либо самолет, либо немая сцена. Духовик не ждет никого, зато его ждут все, ибо нет никаких сомнений, что скрипачи, возмущенные скрипом студийных стульев, сыграют и сыграют хорошо, и на 150-м разе все-таки позволят себе успокоиться, понимая, что дальше космоса вариантов нет. Духовик же свою окончательную и бесповоротную вершину достигает куда быстрее, особо не размышляя, порою даже слишком скоропалительно, ведь мастерство звукозаписи, слава богу, не стоит на месте, и потому, даже если «сегодня совсем не его день», то вариант все равно склеится, представляя собой изощренный коллаж, надерганный из «того, что есть» в первой половине дня: 11-15 с получасовым перерывом на неизвестно какой по счету завтрак.

Духовик – это всегда колоритно, независимо и заметно. Духовик знает, что если не вчера, то сегодня, а если не завтра, то, значит, вообще не позвонят. Поэтому нервная система духовика цела и невредима, взгляд свеж и ясен, парфюм силен, а фразы просты и чисты, словно дикие фиалки. Духовик, если он действительно духовик, отличается тем, что он почти ничем не отличается, но при этом выглядит, как конфетка. «Конфеточность его бытия» - это как раз то, на что следует обратить внимание, ибо искусство это поистине не имеет аналогов.

Духовики не портят музыку, нет же, они просто ее так чувствуют. Своим духовым сердцем. И не надо смеяться, Вы же заплатили за билет. А потому ищите в казусах идею, а в ляпах философию. И тогда Ваша наивность с успехом продлит бурную молодость. Помню, играли мы «Dumbarton» Игоря Стравинского. Ну, совершенно понятно, что все прошло «на уровне». И что ярчайший образец неоклассицизма был отображен в настолько необычной интерпретации, что удивление во время исполнения возрастало с каждым тактом. То есть мы начали, потом мы разошлись, потом сошлись, а потом честно стали ждать вступления фагота. Ибо ему была отведена самим Стравинским величайшая миссия, от которой и зависел, собственно, успех безнадежного дела, а именно, дальнейшие подхватывания остальных участников духовой секции с целью кульминационного восторга и радостного упоения от гениальности композиторской мысли нашего соотечественника. И вот, когда нужно было подождать уже совсем чуть-чуть, когда до «роскошного выхода» оставалась какая-то, быть может, одинокая фраза, измученная душа фаготиста не выдержала и завывла «куда глаза глядят». Накал усилился. Страсть повысилась. Эмоция резко выплеснулась через ноздри. Обронив сквозь зубы: «Зыкински вступил», я, приободренная поддержкой тех, кто оказался рядом в ту непростую минуту, ничуть не затерялась в круговороте

неурядиц, вызванных частой сменой размера, и, молча продолжала делать свое дело.

Когда первая часть была завершена, и завеса напряжения начала было уже спадать, альтистка, видимо находящаяся под неизгладимым впечатлением, совершенно самостоятельно, без каких-либо перемигивающих предупреждений и в гордом одиночестве вдруг начала играть. Взъерепенившись, и, собрав волю в кулак, я стала гадать, на каком конкретно она сейчас такте, ибо мое грядущее соло, несмотря на суету сует, задолго до сцены грело мое самолюбие и повышало самооценку. Во время показательной демонстрации своей виртуозности мне неоднократно и довольно настойчиво задавали вопрос, ответ на которых я превосходно знала, но поскольку основная ирония духовика состоит в том, что судьба лишила его возможности играть и говорить одновременно, помочь я ничем не могла. Вопрос же был следующим: «Марин, где мы?»

Что было дальше, почти не помню. Но смеялись мы так, что хоть трава не расти. Ведь духовик – это диагноз. Даже если он сам, лично, каждый раз при встрече с пеной у рта убеждает Вас в том, что абсолютно здоров.

Москва, 2010

ГОНЕЦ ИЗ ПИЗЫ

Воздю русского театрального искусства посвящается

Я не умею играть на блокфлейте. Даже в темноте. Даже в спортивном костюме. Даже если радикально черный цвет все так же назойливо атакует оркестровую яму. Нет. Не обольщайтесь. Перед Вами сидит любительница. Блокфлейта – лишь моя очередная игрушка, с которой музыкальная карьера складывается вдоль, а не поперек, как обычно, а гражданская позиция вновь и вновь возвращается к сладкому соблазну в обертке «почему нет?».

Если посчитать все мои ноты в текущем проекте, то получится что-то около 7-ми или 8-ми аппликатурных позиций в разных ритмических вариациях. И не исключено, что такими темпами, всего через каких-то пару спектаклей, я смогу играть свои оркестровые партии наизусть. Без труда. И с блеском! По образованию я писатель с консерваторским дипломом. И если бы Станиславский был жив, то он бы меня понял, потому что я решила «идти от себя», следуя его святому завету. У меня не было цели стать звездой эпизодических жанров, но жизнь весьма звонко целует в темечко именно тех, кто в юности легкомысленно замахнулся дрожащей рукой на собрание сочинений Шекспира, посему гонцам из Пизы, как правило, везет куда чаще, чем сногсшибательным Офелиям или колоритным Отелло.

Итак, с момента начала спектакля проходит где-то час, гаснет свет, на экране светятся волшебные видения, в первом ряду в слезах хохочут прекрасные дамы с цветами, соло на гамбе близится к достойному финишу, на сцене стоит потрясающий кореец в зеленом платье, брови дирижера взмывают, как два ангельских крыла, и вот, наконец, наша ария! Мы - те самые гонцы из Пизы, которые вступают в сценическое действие профессиональными лапами пантеры и

смотрят на публику отточенным взглядом опытных самураев, знающих истинный толк в искусстве ожидания, ибо такие роли узнают своих исполнителей издалека и не дают им никаких шансов на вежливый отказ! Роль «Гонца из Пизы» никогда ничего не спрашивает, не интересуется, не уточняет, а лишь беспардонно набирает номер телефона и вызывает свою комическую жертву на репетицию. Она слишком знает себе цену, чтобы хоть на секунду сомневаться во взрыве аплодисментов. Как ей это удастся - загадка, но выбранные персонажи в недрах театрального подсознания удивительно точно попадают в десятку, причем самым стабильным образом!

Итак, первая фраза! Нас - двое. И я думаю, что со стороны мы смотримся неплохо. Второй гонец из Пизы обладает поэтическим профилем, шикарно носит на носу оправу близорукости, отличается благородной улыбкой с качественным налетом сатиры, прозрачно намекая на тип нерусского интеллигента начала 20-го века! Видимо за 10 лет серьезной оркестровой работы он преотлично усвоил, что конкретно представляет собой знак «уступи дорогу», поэтому вся мощь барочной музыкальной авиации под лозунгом «Спорт, спорт, спорт» или «Фильм, фильм, фильм» уместилась во фразе: «Я просто стараюсь ей не мешать!» Что и говорить, настоящий джентльмен. Даже не обсуждается!

Далее происходит искрометное воссоединение группы «ABBA», танцы до упаду, ретро-хит-парад, бесподобный шарм 80-х, звонки без телефонов, антракт и вот начинается второй акт. Да, мы еще нужны. Мы еще здесь. И если идти от обратного, то получится, что две флейты – это лучше и выгодней, чем три, а три флейты – гораздо надежнее, чем четыре. Поэтому не спешите цитировать Моцарта и брызгать слюной критического монолога! Да и что такого запредельного, что на честный поиск си-бемоля ушло всего-то 5 репетиций? Мы же все-таки его нашли! Конечно, сказать однозначно, что результат достигнут окончательно, нельзя, да и риторический вопрос «почему?» не собирается вот так просто закрываться, но согласитесь, что такое театр без интриги? Ну, это же, как весна без очередного нелепого романа! Да, я не умею играть на блокфлейте. Может быть, потому, что в России этому не учат. А может быть потому, что русский театр до сих пор жив?

Москва, 2018

NACHSTER HALT

Von russischen Studenten der Musik-Akademie der Stadt Basel gewidmet

Пять утра – превосходное время для творчества, экстраординарных идей, а также волевых решений. Нет ничего лучше, чем встать пораньше, почистить зубы, кинуть в карман неприлично зеленое яблоко, никогда не выдавшее настоящей жизни, и, прихватив смешной чемоданчик, отправиться в аэропорт. Любезность, с которой крылатый персонал встречает своих летучих голландцев, потрясает, потрясает и еще раз потрясает. И почему голливудская улыбка не стала символом советской авиации? Непонятно!

Входы, выходы, переходы, стрелки, направляющие – схвачены по всем правилам сказочного неудобства, ибо длина маршрута из точки А в точку F поистине имеет какие-то резиновые ресурсы, где безразмерность – это единственное, а потому

самое главное достоинство. Наконец, когда Вам кажется, что все уже найдено, не спешите ликовать, скоро у Вас возьмут деликатнейшее интервью, где надо ответить на самые неожиданные вопросы. И если бы все сводилось к одному только противному «зачем?», но нет, там может быть все, что угодно. И самое обидное, что могут не спросить ничего вовсе, хотя взгляд исподлобья обещал такое страстное внимание, что хотелось уже благоговейно встать на колени вследствие нездоровой паники!

После такой нежной встречи, конечно, все переодевания с сюрпризом уже кажутся ничтожными. Ибо ремни, ботинки, телефоны, ключи, монеты, планшеты, компьютеры выкидываются в пластиковое корыто столь «легким движением руки», что на мгновение начинаешь верить в устаревший миф о русской щедрости, что, конечно, отчасти правда. Но нельзя забывать, что прогресс, шагнувший вперед, отлично проштудировал экономические законы, прежде чем вот так распыляться на весь аэропорт.

Итак, топаем дальше на пути хоть к какой-то мечте, пусть даже далеко не самой американской. Вы предъявляете паспорт, слышите положительный стук печати, бьющей словно по фундаменту ЗАГСа, с пониманием смотрите в посадочный талон, вносите свой исполнительский аппарат в салон опознанного летающего объекта, и вот до боли знакомое «Здравствуйте». Или «Guten Morgen», или «Hallo», это уже неважно, одним словом, наступает торжественный момент, когда надо улыбаться!

О да! Улыбка человека, который хочет сделать свою жизнь яркой и одновременно интересной, во что бы то ни стало, несмотря на то, что все возрастные поезда уже давно уехали, а паспорт подводит перед подрастающим поколением самым беспощадным манером, эта самая улыбка напоминает вопиюще ненатуральный сироп, в который забыли положить сахар. По каким законам химии случаются подобные курьезы, когда абсолютно все присутствовали на кухне и четко отслеживали секунды, минуты, часы, граммы, литры и прочую кулинарную дребедень, сказать трудно, но вот только то, что получилось, приятным назвать не выйдет, как ни крути!

Именно утренняя улыбка, словно закисшая звезда, давно исчерпавшая свой лимит горения, выдает творчески одержимого человека, который привычным щелчком включает свой внутренний свет, а он почему-то, как назло, не работает. После команды «Сидеть!» Вы, словно кокер-спаниель, радостно застегиваете ремень, кидаете ручную кладь в ноги, вставляете беруши или наушники и начинаете сладко позевывать, представляя солнечную погоду и ненормально счастливых людей! Там, куда Вы летите, конечно, намного лучше, чем здесь, это не обсуждается. Там дают мороженое за красивые глаза, тактично интересуются Вашими делами примерно каждые четыре минуты, забирают замуж всех тех, кому за 30, аплодируют любому исполнителю, каким бы бездарным он ни был, да, конечно, да, Вы же летите в рай, который крупными буквами называется «Европа»!

Европейское образование не выглядит презентабельной машиной с великой историей, не одевается в строгие костюмы, соблюдая жестокий dress code, не читает долгие морали о жизни праведной, а лишь беззаботно катается на велосипеде со скрипкой за плечами, напевая любимую тему из Брамса или Малера. Здесь нет ни штампов, ни категорий, ни диагнозов, ни запретов,

потому что у руля собрались люди, которым давным-давно стало неинтересно тратить драгоценную жизнь на такие скучные планы. Наоборот, эксклюзивные экземпляры вне формата и вне времени с желанием учиться на весь экран здесь куда больше ко двору, нежели чем те, кто жирно поставил точку после слова «всё» и с гордостью сказал: «Хватит!».

Поэтому здесь мало кого удивляет, что фаготист может блестяще владеть фотографией, гобоист шутя выигрывает кулинарные конкурсы, а траверсфлейтистка называет себя писательницей, понимая, что от себя не убежишь. И если Вы вдруг встретите здесь на свою голову скрипача с high tech колками, то не психуйте во весь рост, если окажется, что по ночам он пишет Masterarbeit по экономике, готовясь к защите в одном из местных университетов. В конце концов, разве кто-то мог распознать в скромном мальчике, торгующем спичками, великого Нобеля, о премии которого мечтает вся мировая элита! Ну что же, если говорить об образах, то красные глаза, лохматые прически, забытый запах парфюма и конечно, джинсы, «в которых выросла вся Америка» – это классика в сопровождении оркестра чемоданных колес. Колеса таранят асфальт, песок, брусчатку, преодолевают лестницы и эскалаторы, портят ковры, паркеты, ламинаты и прочие поверхности, желая всем «Gute Reise!» и травмируя тонкий слух окружающих с помощью пронзительного умляута в слове «Tschüß». Именно эта музыка заводит мозг на долгие годы и перепрошивает подсознательную матрицу фактически навсегда. Здесь проходит лучшее время. То самое, когда музыка закручивает красивый автограф, состоящий из Вашего имени и Вашей фамилии!

Basel, 2018

ПАУЛЬ БАРЦ

НЕСОСТОЯВШАЯСЯ ВСТРЕЧА



ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Георг Фридрих Гендель – музыкант, 62 года

Иоганн Себастьян Бах – музыкант, 62 года

Иоганн Кристофф Шмит – фактотум Генделя

Место и время действия: Лейпциг, 1747 год

Описанное в комедии свидание двух композиторов опирается на авторское чисто гипотетическое предположение о том, что – при определенном стечении обстоятельств (которые, однако, не стали реальностью на деле) - такая встреча могла бы состояться в указанном месте и в указанный момент времени: в ходе визита Генделя в Лейпциг по поводу принятия Баха в члены Общества музыкальных наук, первым и единственным почетным членом которого к тому времени являлся сам Гендель.

В действительности, Гендель приезжал в Лейпциг в 1750 году, хотя их пути могли бы пересечься и ранее, причем, не один раз. Остальные события и сведения, отраженные в тексте, невзирая на свободу их интерпретации автором, вполне соответствуют действительности: в том числе, очевидное нежелание Генделя встречаться с Бахом и неоднократные попытки последнего установить личный контакт с коллегой – несравненно более знаменитым композитором в то время.

Характеристика персонажей:

Георг Фридрих Гендель: одет так, как изображен на своем последнем прижизненном портрете – на нем парик с крупными белыми локонами по последней парижской моде того времени, богато расшитый дорогой сюртук, на боку шпага; входит, держа в руке перчатки. Свой костюм носит с такой же

1 © “Mögliche Begegnung”. UA: Berlin, 1985.

изысканной непринужденностью, которая отличает и его манеры. По характеру он – человек темпераментный, что отражается как в речи, так и в движениях. Однако, порой в его словах и действиях отчетливо сквозит странная, даже лихорадочная торопливость. Совершенно очевидно, что перед нами – мировая знаменитость, человек, привыкший к успеху и славе, и к тому же при больших деньгах. Гендель – меценат, покровитель искусств и в то же время – старый комедиант, постоянно меняющий ролевые маски, примеривающий на себя то одну, то другую роль и склонный к трюкачеству.

Иоганн Себастьян Бах: выглядит тоже как на своем последнем прижизненном портрете – парик, как и на Генделе, но отнюдь не модный, шпага. Одет в коричневого цвета сюртук, слегка потертый, но подчеркнуто аккуратный и застегнутый на все пуговицы; совершенно очевидно, что это – его выходной костюм, который надевается только по особым случаям.

Его поведение и речь в начале выглядят вполне в духе подобной «застегнутости» - создается впечатление, что в присутствии знаменитого коллеги Баху поначалу не удастся освободиться от скованности, так что говорит он и даже двигается как бы по замкнутому кругу. Тем не менее его самооценка более устойчива, чем та вполне искусственная манера держаться и вести разговор, которую постоянно демонстрирует Гендель. Впрочем, выявляется эта разница лишь постепенно, по ходу действия пьесы.

Иоганн Кристоф Шмит: однокашник Генделя по университету в Халле; более 40 лет состоит при нем в Лондоне в качестве «фактотума» (своего рода слуги и секретаря в одном лице). Почти ровесник композитора, отнюдь не лакей по натуре, человек со своеобразной уверенностью в себе, которая периодически прорывается наружу. Этим самым проявляется его внутренний бунт против хозяина, которому, вместе с тем, он то и дело подражает в словах и манере поведения.

Одет очень прилично; слегка потертый сюртук из достаточно дорогой ткани может навести на мысль, что фактотум просто донашивает вещи своего господина.

Место действия:

Отдельный кабинет в ресторане лейпцигской гостиницы «Тюрингерхофф». Ясно, что это лучшая гостиница в городе. Дорогая и солидная мебель без барочных излишеств, шелковые обои на стенах, люстра под потолком; в задней стене – высокие двустворчатые двери, сквозь которые видна лестничная площадка. Рядом – шнурок колокольчика. На той же стене, между двумя горящими свечами в настенных подсвечниках, - огромный портрет саксонского курфюрста. В левой части сцены – резной буфет с широким выбором закусок, перед ним – большое и удобное кресло. Справа – фортепьяно (или клавесин), перед ним табурет.

Ближе к зрителю располагается стол, с расставленными на нем разноцветными фужерами и целой батареей бутылок различной конфигурации с водкой, вином, шампанским. В середине сцены – великолепно сервированный обеденный стол, перед ним два стула с высокими спинками (стулья вычурной формы, но мало удобные для сиденья).

Занавес белого цвета опускается 2 раза: после второй и заключительной, третьей, сцены. В паузах, когда занавес опущен, на него в форме медальонов проецируются последний прижизненный портрет Генделя и портрет Баха кисти Ф. Е. Хаусмана с факсимильными подписями композиторов и датами их жизни: 1685-1750 (Бах) и 1685-1769 (Гендель). Над портретами черной краской выведена надпись (цитата из «Майстерзингера»): «Не презирайте мастеров...»

СЦЕНА 1

(Громко: начальные аккорды «Аллилуйя» из «Мессии» Генделя). Занавес поднимается. Сцена затемнена. Луч света падает на Шмита. Он подходит к рампе. (Громко: вариации Баха).

Ш. Я не пророк, но тем не менее рискну высказать одно пророчество: сегодня мы станем свидетелями звездного часа. Только подумайте: два самых великих музыканта нашего времени наконец-то познакомятся друг с другом. Впервые увидят друг друга, здесь, в Лейпциге, в отеле «Тюрингерхофф».

(Осматривается, кивает в знак одобрения сделанным приготовлением. Медленно освещается сцена. Шмит продолжает монолог, по ходу которого открываются двери. Слегка покряхтывая, входит Гендель, на ходу снимая парик, затем перчатки, которые запихивает в карман).

Итак, они встретятся здесь впервые. Из Лондона...

(В этот момент Гендель отпускает створки двери, они с шумом захлопываются. Шмит вздрагивает, оборачивается).

(с облегчением) ...из Лондона поспешил сюда в карете, запряженной шестеркой лошадей, господин Георг Фридрих Гендель (указывает на Генделя, который успел подойти к столу и собирается отхлебнуть из одной из бутылок, вздрагивает при упоминании своего имени), Орфей нашего времени, самый высокооплачиваемый музыкант в мире...

(Гендель коротко кивает в знак одобрения и вновь прикладывается к бутылке – пьет короткими булькающими глотками)

а также живущий тут, в Лейпциге, господин... господин...

Г (отрываясь от бутылки). Бах.

Ш. (с раздражением). Кто? Как Вы сказали?

Г. Этого человека зовут Бах. Бах или как-то вроде того. Во всяком случае, Иоганн Себастьян (снова прикладывается к бутылке).

Ш. Господин Иоганн Себастьян Бах, которого только что приняли в члены Общества музыкальных наук, по поводу чего имело место небольшое торжество (всплескивает руками). Я пророчествую: грядет звездный час!..

(Гендель отрывается от бутылки и громко рыгает. Шмит слегка вздрагивает и продолжает, обернувшись к Генделю).

...Маленькое торжество завершилось, господин Гендель?

Г. Не совсем. Старикашка еще бренчит на фортепьяно.

Ш. А не хватятся они Вас там, в зале?

Г. (ставит бутылку на место). Вряд ли. Мое место – в последнем ряду.

Ш. (с возмущением) В последнем ряду?! Вы?!

Г. (ставит бутылку на место). Крайне левое место.

Ш. Но Вы же – почетный член этого общества!

Г. (со смехом). Мое имя. Не я.

Ш. Но это просто скандал!

Г. (неторопливо обходит стол). Как всегда, я немного опоздал и ожидал, что меня, как обычно, встретят аплодисментами, ничего подобного не произошло.

Я стоял в дверях, но никто не обратил на меня внимания. Взоры всех были обращены вперед, туда, где стоял этот господин Ах или Бах, в парике набекрень, дрожа от волнения, от переполнявших его впечатлений... А какой-то дурак нес что-то несусветное о музыке, сравнивая ее с наукой (издает короткий и грозный смехок). Болван! Музыка – не наука. Музыка – это дело.

Ш. (прислушиваясь к звукам музыки, доносящимся из-за закрытой двери). Нет, вы только послушайте!

Г. Кардиналы, и те встают при моем появлении. И английские короли встают с места, когда я вхожу. Но здесь меня заметил один официант, только один официант.

Ш. (направляется к двери). Нет, вы послушайте!

Г. И молча указал мне мое место в последнем ряду. Там я и сидел, почетный член этого странного общества. Никто не узнал меня на моей собственной родине. Никто меня здесь не знает.

Ш. (приложив ухо к двери). Прекрасно!

Г. (недовольно). Что именно?

Ш. Прекрасная музыка.

Г. Да, приятная музыка.

Ш. Гениально!

Г. Талантливо.

Ш. Она просто восхитительна, эта его музыка!

Г. (садится). Мне надо было сразу уйти, но я не захотел показаться невежливым и остался сидеть на указанном мне месте, пока не стало совсем уж неумоготу. Тогда я встал и двинулся к выходу. Не скажу, что я проделал это бесшумно, официант при выходе даже шикнул на меня, но все-таки открыл дверь. На пороге я на секунду остановился и обернулся к сцене. В глазах у меня сквозила печаль. В этот момент музыка как раз затихла и раздались приглушенные аплодисменты, но никто не обернулся в мою сторону, взоры всех по-прежнему были направлены туда, где старик вновь уселся за фортепиано – неуклюже, по-провинциальному. И я покинул зал (издает короткий смехок). Случись такое в Лондоне, принц Уэльский и тот бы бросился мне вдогонку, в Риме пара-тройка кардиналов, как пить дать, вцепились бы в меня как кошки, а тут?... Тут меня отпускают без аплодисментов и

не обращают никакого внимания.

(За сценой раздаются голоса, слышны приближающиеся шаги. Очевидно, что собравшиеся в соседнем зале начали расходиться).

Ш. (с волнением). Кажется, они закончили.

Г. (встает). А что, если уехать отсюда. Взять да уехать.

Ш. Сейчас он войдет.

Г. Попусту потраченное время. И это – родина. Я уезжаю.

Ш. (возмущенно) Вы сами пригласили коллегу на ужин.

Г. (тихо, в сторону). Он играет как Бог.

Ш. Не правда ли?

Г. Ладно, чтобы не пустили слух, что я пытался уморить коллегу голодом... ведь он и впрямь похож на человека, которому не помешает лишний кусок. (Смеется). Видел бы ты его сюртук!

Ш. Вам следует первому поприветствовать его.

Г. (подходит к буфету). Полагаю, он уже много дней, как преисполнен радостного ожидания нашей встречи, рассчитывая заодно как следует закусить. Как добропорядочный христианин, я обязан был пригласить его. Ты согласен?

Ш. А может, мне поприветствовать его?

Г. Господи, попав на родину, - как знать, может в последний раз, - я, что, не могу пригласить коллегу на ужин? Просто так, без лишних формальностей? (Отщипывает виноградину).

Ш. Пойду приведу его (выходит).

Г. (ест виноград, движения становятся лихорадочными) Нет, конечно, ничего особенного от этой встречи я не ожидаю. Но, Бог мой, с кем только ни приходится сталкиваться в этой жизни. Однако, не стоит вести себя высокомерно, даже если перед тобой всего лишь безвестный музыкант и к тому же соотечественник. Высокомерие мне чуждо в принципе.

Ш. (входит). По мне, так все равны: что князь, что безызвестный музыкант, что этот старый господин... (понижив голос, задумчиво). Но по правде говоря, он меня заинтриговал. (Дверь начинает отворяться, Шмит распахивает обе створки. Продолжает торжественно). Ваш коллега, маэстро!

(Входит Бах. Движения его медлительны и скован. Останавливается на пороге).

Г. (оборачивается). Мой дорогой Бах! (Бах неловко кланяется). Очень рад. Входите.

Б. Вы слишком добры ко мне.

Г. Будьте нашим гостем.

Б. (все еще чувствуя себя скованно). Вы слишком добры.

Г. Добро пожаловать.

Б. Вы слишком добры.

Г. (со смехом). И Вы, будьте так добры, закройте, пожалуйста, дверь. Ужасно дует.

(Бах поспешно закрывает дверь, после чего проходит на середину сцены).

Г. (очень живо). Прежде всего, хочу Вас поздравить. Вам оказана огромная честь. Вы стали членом Общества наук, как бы они там ни назывались.

Б. (в смущении). Разве вам не известно, что это за Общество?

Г. (со смехом) Откуда мне знать?

Б. Но ведь Вы его почетный член.

Г. Дорогой мой Бах, я являюсь также почетным доктором Оксфордского университета, но понятия не имею, что они, собственно, там изучают, в этом Оксфорде. Ну же, устраивайтесь поудобней. Приступаем к еде.

Б. (запинаясь). К еде?

Г. Я пригласил Вас на ужин, коллега.

Б. (с поклоном, запинаясь). Вы слишком добры ко мне.

Г. (шутливо). Всего лишь скромная закуска. Совсем чуть-чуть. Паштет, жареный фазан, омары, бараньи отбивные. Есть и главное блюдо, но это – секрет. Я хочу, чтобы оно стало для Вас сюрпризом.

Б. Я полагал, мы займемся музицированием...

Г. (громко смеется). Но не на пустой желудок.

Б. Мне бы очень хотелось Вам что-нибудь сыграть.

Г. Сейчас, мой дорогой, сейчас сыграете. Но сначала, давайте доставим себе удовольствие (передает ему бутылку вина). Глоток вина?

Б. (вежливо отстраняется). Лучше все же потом.

Г. Или сейчас, или никогда! Ибо потом об этом позаботятся другие (указывая на Шмита). Вы еще не знакомы с моим добрым Шмитом? (Подходит к столу с напитками).

Б. (с поклоном, но по-прежнему скованно). Очень приятно.

Г. (наливает водку в две рюмки). Мой лучший, мой единственный и незаменимый друг. Он ведает всеми моими делами, не дает слугам обкрадывать меня и копировать мои ноты. И еще, я подозреваю, что втайне он сам сочиняет музыку.

Ш. (смущенно). Господин Гендель...

Г. (шутливо грозя ему пальцем). В своей музыке я порой обнаруживаю места, которые звучат, будто их писал кто-то другой.

Ш. Подобных мест в Вашей музыке немало. Вот, например... (замолкает на полуслове, сглотнув продолжение, и тут же громко смеется).

Г. Мой Шмит. Он – лучший на свете товарищ. Чего только мы с ним ни пережили! Я – с ним, а он – со мной.

Ш. (с коротким вздохом). Целых тридцать лет.

Г. (передавая Баху рюмку). Ну, наконец-то: за ваше здоровье! (Пьют. Бах поперхнувшись, кашляет. С пафосом) Незабываемая минута! Встреча с Мастером, которому нет равных здесь, на родине.

Б. (закашлявшись). Я давно...

Г. (хлопая его по спине). Ну, ну.

Б. (глубоко вздохнув) Я давно хотел...



Г. Вздохните поглубже.

Б. (продолжая кашлять). Я давно хотел с Вами побеседовать.

Г. (с прохладцей) Ну, и...

Б. (старательно подбирая слова). Впервые где-то в 1716-м году, потом, если не ошибаюсь, в 1730-ом, и еще, кажется, мм-м...

Г. (нетерпеливо). Ну, вот, наконец, это Вам удалось.

Б. (поклонившись). Я в восхищении!

Г. ничего удивительного.

Б. (еще ниже склонившись в поклоне) Король музыки!

Г. (положив руку ему на плечо, торжественным тоном). Горе владыке, живущему на чужбине, если не ведает он, что на родине у него имеется достойный наместник.

Б. (растроганно). Маэстро...

Г. (отвернувшись). А теперь — к насущному. К закускам. (Подходит к буфету, накладывает себе в тарелку, бормоча под нос). Белые под маринадом, спаржа тушеная, свежие сморчки...

Ш. (обращаясь к Баху). Могу ли и я, со своей стороны, высказать Вам нижайшее почтение и восхищение по случаю состоявшихся торжеств?

Б. (все еще слегка стеснясь). Спасибо, спасибо.

Ш. (покосившись на Генделя). Наконец-то эта честь оказана достойному, истинно достойному.

Г. (кричит). Устрицы!

Ш. (вздрагнув). Как Вы сказали?

Г. Я велел принести устрицы.

Ш. (с дрожью в голосе). Разве их не принесли?

Г. (ставит тарелку на стол). Я, что, ослеп, по-вашему?

Ш. (запинаясь). Маэстро...

Г. (наступает на него, угрожающе). Я, что, ослеп, хотелось бы мне знать?

Ш. (боязливо отступает). Но, Маэстро,...

Г. (хватает его за шиворот, переходит на крик). Я, что, ослеп?!

Б. (в испуге). Господа...

Г. (отпускает Шмита). Ему неловко перед Бахом! Извините. Жить не могу без устриц. (Снова кричит, обращаясь к Шмиту). Устрицы!!

Ш. (поправляя воротник сюртука). Разумеется. Раз маэстро затребовал устриц, он их получит (идет к двери).

(Гендель, взяв тарелку, направляется к креслу).

Ш. (в дверях). Он получает все, что только ни захочет). (Выходит, громко хлопнув дверью. Гендель, собравшийся было сесть в кресло, вздрагивает и остается стоять).

Г. (бормочет себе под нос). Почему от этого человека всегда так много шума?

Почему он так громко хлопнул дверью? У кого он этому только научился? (Громко, обращаясь к Баху и указывая на кресло) Ну, садитесь же, наконец, мой дорогой.

(Бах направляется к креслу, Гендель усаживается на подлокотник. Бах резко останавливается и садится на стул).

Г. (со вздохом). Стареет, Шмит, как и все мы. Суетились, разъезжали по миру, чтобы

в конце концов превратиться в стариков (трет глаза).

Б. (испуганно). Что с Вами?

Г. (оправившись). А что со мной может случиться?

Б. Ваши глаза...

Г. И что с моими глазами?

Б. (запинаясь). Ничего.

Г. Ничего, точно сказано. Абсолютно ничего. На родине устаешь больше, чем у себя в театре, там, в Лондоне.

А теперь Вы должны мне рассказать о нашей общей родине. Хочу узнать о ней все. Что здесь говорят о моих «Маккавейях»?

Б. О чем?

Г. (смеясь). Ведь знают же здесь мою опера «Маккавейи»?

Б. Боюсь, что практически нет.

Г. А «Геракла», «Самсона», а?..

Б. Тоже не очень-то.

Г. (тихо). А «Мессию»?

Б. Не могу сказать наверняка.

Г. (приглушенным голосом). Даже «Мессию».

Б. (поспешно). Лично я — в полном восторге от Вашей «Альмиры».

Г. (со смехом). Написанной лет сорок назад, господин Пах.

Б. (поправляет его). Бах.

Г. А?

Б. Моя фамилия Бах, господин Гандель.

Г. Гендель, господин Бах, пишется через «е»: Гендель.

Б. Но ведь на Вашем приглашении написано...

Г. (встает с кресла, снимает сюртук). Вива, англичане! Пишут «Гандель», а произносят «Гендель». Впрочем, теперь и я так пишу, оставаясь при этом Георгом Фридрихом Генделем, саксонцем из Халле (вешает сюртук на спинку кресла).

Снимайте же, наконец, свой сюртук.

Б. (несколько неуверенно). Лучше не буду.

Г. Он у Вас — единственный?

Б. Это — мой выходной.

Г. (поспешно). Ваш рюмка по-прежнему пуста, милейший Пах.

Б. (со вздохом). Иоганн Себастьян Бах.

Г. Как бы там ни было, но Ваш бокал пуст. Прошу Вас: вот мозельское — отменного вкуса.

Б. (подходит к столу с напитками). Наша фамилия когда-то, действительно, звучала как «Пах». Но это по-богемски. У меня, можно сказать, богемские корни (осторожно наливает вино себе в бокал).

Г. (жует, не прислушиваясь к его словам). Саксонец.

Б. (возвращаясь к столу). Конечно, теперь мы саксонцы.

Г. (задумчиво). Саксонец. Так меня называли в Италии: Il sassone. Il caro sassone.

Милый саксонец. Так они всегда приветствовали меня: Viva? Il caro sassone!

Да здравствует, милый саксонец! (негромко и скорее с налетом печали, чем хвастливо) Что за день это был! День премьеры моей «Агриппины» в Венеции.

В театре — столпотворение. Что ни ария — аплодисменты и крики «Viva il caro sassone». «Да здравствует милый саксонец!» Шквал аплодисментов. Вот то

единственное, что рассеивает тьму бытия (поспешно и громко). Вы тоже любите Италию?

Б. Я никогда там не был.

Г. (удивленно). Никогда не были в Италии?

Б. (смущенно). Слишком далеко и слишком дорого.

Г. (подходит к столу с напитками). Италия не может быть слишком далеко. По крайней мере, от того, кто сочиняет оперы.

Б. Я не пишу опер.

Г. (собрался, было, отхлебнуть из бутылки, но ставит ее оооборотнo на стол). Как Вы сказали?

Б. Я не написал ни одной оперы.

Г. (острит, но явно неудачно). Именно поэтому я и не знаю ни одной (пьют).

Впрочем, и сам я давно уже не пишу опер. Это невыгодно. Предпочитаю оратории. Сочинять их не составляет большого труда, а публика от них в восторге. Ваши ей тоже нравятся?

Б. Я не пишу никаких ораторий.

Г. (запинаясь). Н-никаких?

Б. (доброжелательно). Нет.

Г. А на что Вы живете?

Б. (с достоинством). Служу кантором у «Фомы».

Г. Кантором у «Фомы»?

Б. Я кантор в церкви святого Фомы.

Г. (бормочет себе под нос). Маленький кантор.

Б. (с достоинством). Музыкальный директор города Лейпцига.

Г. Такая должность, наверное, тоже имеет право на существование.

Б. Кроме того, курфюрст (делает поклон в сторону портрета саксонского курфюрста) ... курфюрст назначил меня придворным композитором.

Г. А платит-то он хоть прилично?

Б. (удивлен). Ничего не платит.

Г. (со смехом). За это Вы и сочиняете?

Б. (запинаясь). Я сочиняю за честь...

Г. И я сочиняю за нее. Но — по самым высоким расценкам (садится). Поешьте, в конце концов. Рекомендую артишоки.

Б. (испуганно) Они стоят целое состояние...

Г. Мое состояние. Не беспокойтесь, у меня их несколько.

(Бах подходит к буфету, кладет на тарелку один артишок).

Г. (тихо). Маленький кантор. Вот на что ты способен, и только. (Громко) Все детство отец твердил мне: станешь лекарем, будет у тебя и дом-полная чаша, и карманы набиты. И звал меня маленьким кантором. (Смеется) И выбивал из меня музыку всеми средствами. Меня били за то, что я играл на фортепьяно.

Б. А меня били, если я не играл.

Г. (угрюмо). Это называется счастливым детством.

Б. (возвращаясь к столу). Так всегда бывает в семьях музыкантов.

Г. (тихо). Значит, там так бывает.

Б. Музыка, и ничего, кроме музыки. Ты — музыкант, и этим все сказано.

Г. Просто музыкант. Просто и ясно.

Б. Но иногда это бывало в тягость. К примеру, зимой, когда надо было выйти на мороз и, как принято, петь рождественские песенки под окнами соседей.

Г. А я в это время сидел в комнате, прижавшись носом к оконному стеклу, и смотрел, как мимо шли дети, шли и пели... Мне так хотелось оказаться с ними, там, где звучала музыка и песни. Но позади стоял отец с палкой, чтобы, чуть что, выбить из меня музыкальную дурь. И так — каждый день, пока я не сбежал. Да, сбежал. Убежал с родины: в Гамбург, в Италию, а потом и в Лондон.

Б. (жуя артишок). Видимо, Вы поступили правильно.

Г. (вздрыгнув). Правильно?

Б. Тут нелегко найти работу.

Г. (мрачно). Всем, за исключением человека, которого зовут Пах.

Б. (эмоционально). Бах, господин Гендель, Бах.

Г. (раздраженно). Или Бах. Какая разница.

Б. Хотя когда-то наша фамилия, действительно, писалась как Пах.

Г. (в ярости). Меня не интересуют Ваши предки.

Б. (в испуге). Господин Гендель...

Г. (спохватившись). Какая разница, зовут ли человека Пах или Бах или Гендель. Мне совершенно все равно. Единственно, что имеет значение, так это — на что способен тот или иной человек. Неправда ли?

Б. (сconfужено). Конечно, без всякого сомнения.

Г. Возьмите соус.

Б. Что?

Г. Артишоки поливают соусом. Иначе они потеряют вкус.

(Бах послушно возвращается к буфету. Гендель тем временем пододвигает к себе стул Баха и кладет на него ногу. Складывает руки на затылке).

Г. Что за жизнь - служить кантором на родине?

Б. (наливая соус себе в тарелку). Вам это на самом деле интересно?

Г. (беззастенчиво зевая). Ужасно.

Б. (идет к своему стулу, но увидев, что он занят, останавливается на полдороги, явно в недоумении). Я руковожу хором и должен сочинять кантаты. К Пасхе, бывает, заказывают даже Страсти.

Г. (тихо). «Страсти по Матфею».

Б. (радостно). Как? Вы с ними знакомы?

Г. Не в меньшей мере, чем Вы — с моим «Мессией»? (Поднимает бутылку). За родину, господин Бах!

Б. (поспешно хватая стакан). За Вас!

Г. За Ваше членство в обществе музыкальных наук! (Пьют). Вам устроили прекрасное торжество. Речи и все прочее, что полагается. Хорошая музыка.

Б. Она Вам понравилась?

Г. Неплохо.

Б. Небольшой канон, всего-навсего, но меня воодушевлял сам принцип.

Г. Принципы — вещь забавная.

Б. Могу пояснить. Хотите, сыграю: прямо сейчас?

Г. (в испуге снимает ногу со стула). Не надо, не беспокойтесь.

Б. Это не займет много времени. Мне просто хочется услышать Ваше мнение.
Г. (со вздохом). Любое — на выбор.
Б. (часто моргая). Кажется, тут где-то был клавесин?
Г. (с неожиданным участием). У Вас сильная близорукость?
Б. (трет глаза). С годами все хуже.
Г. (тихо). Все хуже.
Б. Наверное, в конце концов, я ослепну.
Г. Ослепнете?
Б. Многие из моих предков ослепли.
Г. (запинаясь). И-и... как это происходит? То есть, я хочу спросить, как это начинается.
Б. Черные пятна перед глазами, головокружение.
Г. Головокружение?
Б. (садится и принимается за еду). Довольно противно.
Г. Очень даже.
Б. (с набитым ртом). Вам тоже такое знакомо?
Г. С той самой поры, как со мной случился удар.
Б. (макая артишок в соус). У Вас был удар?
Г. (встает, выходит на авансцену). Совсем легкий. Я давно оправился. Но какое мерзкое ощущение — лежишь без движения, беспомощный и одинокий. А в театре тем временем царит полный хаос, враги и недруги вострят ножи, самый преданный друг исчезает, прихватив кассу. Жуткое, отвратительное ощущение! Вам ведь тоже такое знакомо?
Б. Откровенно говоря, нет.
Г. Я имею в виду состояние человека, прикованного к постели?
Б. Нет, вряд ли.
Г. Вы что же, никогда не болели?
Б. (продолжает жевать). Никогда.
Г. (с коротким смешком). Вам никогда не приходилось руководить театром. (Понизив голос). Темнота вокруг, и оттуда надвигаются призраки...
Б. (отрываясь от тарелки, с удивлением). Какие призраки?
Г. Да какие угодно: в сбившимся парике и потертом сюртуке, к примеру. (Бах в испуге ощупывает свой парик). Двигаешься навстречу опасности, сражаешься с ними, побеждаешь, изничтожаешь их одного за другим... (опоминается; спохватившись) Прошу прощения.
Б. (тихо). Поэтому Вы и приехали в Лейпциг?
Г. (вздрагивает). Как Вы сказали?
Б. Из-за призраков?
Г. (торопливо). Нет, конечно, нет. За призраками не угонишься. Они сами являются из темноты. (Громко). Давайте сюда Вашу тарелку. Теперь я угощу Вас по собственному выбору.
Б. (с поклоном). Вы так любезны.
Г. (берет тарелку у Баха, подходит к буфету). Исключительно из соображений самозащиты, мой дорогой: умираю с голоду, глядя, как Вы аппетитно едите.
Б. А все-таки почему Вы отправились в Лейпциг?
Г. (бормочет себе под нос). Свежие сморчки... (громче, но по-прежнему рассеянно). Из-за Вас.

Б. Из-за меня?

Г. (вздрагивает). Как?

Б. Вы сказали «из-за меня»?

Г. (торопливо). Конечно, конечно. (бормочет под нос) Шампиньоны... (Громко) Как бросить старого коллегу одного в такой великий для него час?!

Б. (обиженно). Не такой уж я и старый.

Г. И кроме того, я приехал по делам. Я часто путешествую по делам. (Бормочет под нос). Маринованная спаржа. (Громко). Беспокоюсь о театре - многие уже состарились... (Бормочет под нос). Ветчина, и неплохая... (громко) Нужна новая поросль, причем срочно. (Бормочет под нос). Так-так, и еще чуть-чуть майонеза. (громко) Публика требует — ей подавай свежего мяса. (Ставит тарелку перед Бахом). Вот теперь ешьте на здоровье

Б. (несколько раз торопливо кланяется). Спасибо, спасибо. Премного благодарен.

Г. (доверительно, склонившись над ним). Здесь, в Лейпциге, вряд ли найдется что-либо стоящее? Я хочу сказать: в местной опере? Там ведь нет талантов, которые стоило бы переманить к нам?

Б. В Лейпциге нет оперного театра.

Г. Нет оперного театра?!

Б. Был, но его закрыли.

Г. (с коротким смешком). Дорогой мой, в Лондоне ежедневно закрывают один из оперных театр, и в тот же день открывают новый. Такой уж это город — Лондон.

Б. (с почтением). Наверное, очень красивый город?

Г. Очень некрасивый, но большой. И жестокий. Город-зверь. Ежедневно требующий подкормки. (Смеется). «Мессия» пришелся ему не по вкусу: ведь он взывает к набожности, а когда исполнялась «Аллилуйя», приходилось вставать, демонстрируя приличествующее моменту благочестие. Нет, это все не для Лондона.

Б. (запихивая в рот кусок ветчины). Жаль.

Г. (в задумчивости). А мне, собственно, было все равно, полюбился ли им мой «Мессия» или нет. Странно, но я не переживал. В какой-то момент мне вдруг показалось, что я очутился в Галле, в местном соборе, и собравшиеся там люди встали меня поприветствовать.

(Открываются двери. Входит Шмит с огромным подносом устриц).

III. Устрицы!

Г. (вздрагивает, возвращаясь к действительности). Наконец-то! (Щелкает пальцами) Подайте шабли, Шмит.

(Бах и Гендель садятся за стол. Бах в растерянности сидит перед горой устриц, осознавая свою беспомощность, тогда как Гендель с жадностью набрасывается на них. Шмит подходит к столу с бутылками, ищет «Шабли»).

Г. (высасывая устриц). Лондонские торговцы устрицами знают мои запросы: две дюжины — к завтраку, три — к обеду и вечером... (Поднимает глаза от тарелки). Чего Вы опять ждете?

Б. (в смущении). Боюсь показаться неловким...

Г. (с громким смехом). Вы, что, не знаете, как едят устриц?

Б. Не очень.

Г. Это умение должно быть в крови, мой милый.

Ш. (принесит вино). Очень просто, господин Бах. (Вскрывает одну раковину.)

Просто открываете раковину и высасываете устрицу. Вот так (показывает).

Б. (повторяет его действия, говорит сдавленным голосом). Вот так?

Г. (нетерпеливо). Хватит, Шмит.

Ш. (подхихикивая) Господин Гендель тоже вначале не знал, как это делается.

Г. (строго). Я сказал: хватит.

Ш. Так что мне приходилось кормить его.

Г. Убирайся.

Ш. Не у всякого же это сразу в крови.

Г. (очень громко). Убирайся!

Ш. (обиженно). Но, господин Гендель...

Г. Исчезни.

(Шмит, понунив голову, идет к двери, начинает медленно закрывать ее за собой).

Г. Вы еще... (Дверь с грохотом захлопывается. Гендель вздрагивает). Вам еще не доводилось есть устриц?

Б. Только раз. В Гамбурге.

Г. Да, устрицы там довольно приличные.

Б. (теперь и он с аппетитом высасывает устриц из раковин). Ощущение такое, как будто во рту — ароматы всего океана.

Г. В Лондоне они еще вкуснее. Не сравнить ни с чем, как и сам город, впрочем.

Б. (продолжая в том же духе). Очень хочется съездить туда на гастроли.

Г. (удивленно). Вам?

Б. Устрицы и впрямь — объеденье. На родине такого удовольствия не получишь.

Г. Так Вы, действительно, хотите приехать в Лондон?

Б. Дать несколько концертов.

Г. (выжимая лимон на устрицы в своей тарелке). Лимон.

Б. (сконфуженно). Простите?

Г. Выжмите лимон на свой океан.

Б. Всего несколько концертов. В Вашем театре ведь бывают дни, когда сцена не занята?

Г. (мрачно). После каждого провала.

Б. (с воодушевлением). Мне не нужен большой гонорар. Хотя бы раз выступить в Лондоне! Впрочем, деньги не повредили бы.

Г. (торопливо). Не рекомендую, господин Бах. Очень не рекомендую.

Б. (разочарованно). Вы мне не рекомендуете?

Б. (как ни в чем ни бывало). Но ведь Вы добились там успеха.

Г. Потому что я умею справляться с этим городом, с его жестокостью. Я-то справляюсь с его духом (смеется). Знаете, как меня называют в Лондоне?

«Очаровательное чудовище».



Б. ??

Г. (со смехом). Очаровательное чудовище.

Б. Чудовище?

Г. Им-то и надо быть в Лондоне, господин кантор у Фомы. (Поднимает стакан, пьет). Ваше здоровье! (Со смехом). Недавно меня изобразили за огромным органом. Намек на якобы излишнюю громкость моей музыки. У ног - гряда бутылок, а сам я представлен с головой свиньи.

Б. (с возмущением). С головой свиньи?

Г. (со смехом). Как у настоящей свиньи.

Б. Что за мерзость!

Г. Забавно. Просто забавно.

Б. (заикаясь). У вас великолепное чувство юмора, господин Гендель.

Г. В Лондоне иначе не проживешь: этот зверь заглатывает с потрохами. (Встает). Подождите, кажется, листок у меня с собой. Вы будете смеяться до слез.

Б. (скованно). Вряд ли.

Г. (роется в карманах сюртука, вытаскивает листок и протягивает его Баху).

Вот: «Рисовал Джон Гудли». Способный человек. Лондон хохотал до упаду. (Откинувшись на спинку стула). Но никто не смеялся громче меня. Таково единственное средство: смеяться над собой громче всех, чтобы заглушить их: так, как моя музыка заглушает всех этих жалких певцов. Смеяться. Громко смеяться.

(Бах начинает хихикать, потом смеется все громче).

Г. (раздраженно). Чему вы так смеетесь?

Б. (со смехом). И правда смешно.

Г. (с досадой). Я и говорю.

Б. (пристально смотрит на Генделя). И даже похоже.

Г. На голову свиньи?

Б. (давясь от смеха). Забавно. Очень забавно.

Г. (вырывая листок из рук Баха). Позабавились, господин Бах? (Комкает листок и бросает его в угол. В крайнем раздражении). Пачкун. И мой враг - по политическим мотивам.

Б. (выжимая лимон на устрицу). Устрицы начинают мне нравиться.

Г. (отодвигая тарелку). С меня хватит.

Б. (удивленно). Уже?

Г. (встает из-за стола, мрачнеет). Таков Лондон: джунгли, да и только. Сплошная борьба, где в ход идет любое средство: от злых обид до подлых подозрений. О чем только ни шипели за моей спиной - я, видите ли и обжора, и анахорет, без жены и без детей... (Обращаясь к Баху) Но разве художник в состоянии найти время для брака?

Б. (поднимая глаза, с возмущением). Лично я - женат.

Г. И у вас есть дети?

Б. Да. Двадцать.

Г. (в ужасе). Двадцать???

Б. (со вздохом). Но многие из них умерли.

Г. (опускаясь на стул, мрачнеет). Такова цена славы.

Б. (с возмущением). Как вы сказали?

Г. Все эти нападки, обвинения... Обезвредить их можно лишь постоянными успехами – построив из них крепость, цитадель. (Подчеркнуто громко, с пафосом). Живу в цитадели своей славы, господин Бах.

Б (доброжелательно). Вот и прекрасно.

Г (тоном, в котором явно проскакивают фальшивые нотки). Совсем не прекрасно, напротив – отвратительно. Ведь это означает одиночество, бесконечное, как вселенная. Главное, уважаемый кантор у Фомы, храните верность родине. Там нет нужды превращаться в чудовище. Можно просто жить и быть счастливым, имея жену и двадцать детей. Не надо все время бороться, все время быть начеку, чтобы тебя не потеснили, - чем я вынужден был заниматься всю мою жизнь. Даже тогда, еще в Гамбурге, при Матиссоне.

Б (прислушиваясь). Матиссон?

Г. Это друг моей юности.

Б. Тот самый известный критик?

Г. Разве он так известен?

Б. Самый известный критик в Германии.

Г. В то время он критиковал, прежде всего, меня. Критиковал жестоко и беспощадно. В моей музыке ему ничего не нравилось. (Со смехом). Хорошо, что вы не попали ему на язычок.

Б (виновато). Он пишет обо мне вполне благосклонно.

Г (в изумлении). Матиссон?

Б. (в легком смущении). Смею полагать, он считает меня довольно хорошим композитором.

Г. Вас? Из всех возможных - именно Вас?

Б (с гордостью). Он называет меня гением.

Г (встает). Он и в ту пору очень любил преувеличивать.

Б. Я мог бы быть гордостью многих народов.

Г (глухо). Гордостью народов.

Б (поспешно). Так говорит Матиссон.

Г. А обо мне что он говорит?

Б. Нечасто в последнее время.

Г (запинаясь). А о «Мессии»?

Б. Ничего, если не ошибаюсь.

Г. Ничего?

Б. Господи, да у этого человека полным-полно важных дел.

Г (шипит). У этого ничтожества?!

Б. Господин Гендель...

Г (расхаживая по комнате). Он хочет вытеснить меня из музыки. Он всегда этого хотел, ничтожный болтун: «Руки прочь от церковной музыки, для этого надо быть набожным. И иметь другого Бога, кроме самого себя»...

Б. Я вас не понимаю.

Г. Это слова Матиссона. По поводу моих первых «Страстей».

Б. Его мнение о моих «Страстях по Матфею» мне неизвестно.

Г. (переходя на крик). Самое лучшее! Наверняка - самое лучшее!

Б. (радостно). Было бы здорово.

Г. Это я-то не набожный? Я – автор «Мессии»? (Шипит) «Пиши оперы. На это тебя хватит» (переходя на крик). И это ничтожество восхищается Вами!

Б. (спокойно). Он обо мне хорошего мнения.

Г. Он - болтун, и больше ничего. Слышали бы вы, как он поет или видели, как дирижирует! А уж что он сочиняет... (Останавливается у клавирина). Взять хоть «Клеопатру». Да еще взял себе партию Марка Антония, этот боров! И мне пришлось дирижировать этой чушью. Что же при этом делает наш Матиссон? Он вдруг обнаруживает в своем великолепном произведении ужасную ошибку.

Б. Какую именно?

Г. За полчаса до конца он ведь должен умереть.

Б. Умереть?

Г. Покончить с собой - как Марк Антоний!

Б. (с облегчением). Ах, вот как.

Г. Таким образом, заключительные аплодисменты должны достаться мне как дирижеру. Что никак не устраивает Матиссона. Он в отчаянии и готов в буквальном смысле покончить с собой. Но потом ему в голову приходит спасительная идея. Вполне типичная для него.

Б (с любопытством). Какая же именно?

Г. Идите-ка сюда. Это нельзя рассказать. Это надо показать.

Б (сконфуженно). Я еще не закончил есть.

Г. Ну, идите, идите же. (Бах послушно встает и подходит к клавирина). Итак, я буду за Матиссона, а вы – за меня.

Б (послушно кивает головой). Я - Гендель.

Г. Итак, вы дирижуете оркестром. Ну-ка, дирижируйте. (Бах имитирует движение рук дирижера. Гендель выходит на середину сцены). Итак, Матиссон стоит на сцене.

Б. (дирижуя). Как Антоний.

Г. (вынимает шпагу и, держа ее как меч, направленный в грудь самому себе, поет свою арию, имитируя, что закаляется). Кончает с собой.

Б. За полчаса до конца.

Г. И вот-вот он должен уйти со сцены.

Б. (продолжая дирижировать). Ведь он покончил с собой.

Г. Но он не уходит с нее, а спускается ко мне в оркестр.

Б (опуская руки). Ко мне?

Г. Ко мне.

Б. Вы же Матиссон.

Г. Совершенно верно (подходит к Баху). Итак, я прихожу в оркестр, а там стоите вы. (Резко и сильно хватая Баха за руку так, что тот испуганно вскрикивает от боли). Я вас отталкиваю в сторону, отталкиваю вас в темноту, чтобы вам не достались апло-дисменты.

Б. (согнувшись от боли) Отпустите.

Г. (отпуская Баха). Он хотел оттеснить меня и дирижировать сам.

Б. До конца?

Г. До аплодисментов.

Б. (в восхищение). Гениально!

Г. Почему?

Б. Потому что аплодисменты, таким образом, достаются ему.

Г. (кричит). Ему! Совершенно верно! А не мне!

Б. (искренно). Как подло.

Г. Почти, мой дорогой, почти так. Но все-таки на том месте стоял я.

Б. (показывая на себя) Я?

Г. Вы - в качестве Генделя. И я вас толкаю (резко толкает Баха). И вы пихаете меня. Ну-ка, пихайте.

Б. (испуганно). Но, господин Гендель...

Г. (переходя на крик). Вы должны оттолкнуть Матиссона: вы же - Гендель (Бах отпихивает Генделя, но не очень сильно). Матиссон замечает, что я физически сильнее его.

Б. Совершенно верно.

Г. И убегает. Я за ним. (Делает Баху знак, и тот бегом направляется к буфету). Мы вынимаем шпаги. Оба. Давайте. (Бах неловко пытается вытащить шпагу из ножен. Гендель поднимает свою, направляя ее на Баха). Он направляет шпагу на меня и колет (колет Баха в грудь, Бах отшатывается назад).

Б. (кричит). Господин Гендель!

Г. (опуская шпагу). Я мог бы погибнуть.

Б. (с трудом дыша). И я тоже.

Г. Это всего лишь игра - с одним из призраков (вкладывая шпагу в ножны). Он хотел оттеснить меня и все еще этого хочет, но никто не сумеет вытеснить меня с моего законного места. Никто! (тяжело дыша, падает в кресло). Я пережил это нападение, как, впрочем, и все другие.

Б. (с благоговением). Просто чудо...

Г. Удар его шпаги пришелся в прыжку на моем сюртуке, но у меня еще долго болела грудь. Она и сейчас болит.

Б. Вы переволновались.

Г. Слегка. Совсем немного. Помнится, вы хотели мне что-то сыграть?

Б. Я - вам?

Г. Так сыграйте же.

Б. Прямо сейчас?

Г. Представьте мне свой гений.

Б. Может быть, Партиту № 4 в редакции Гольдберга? Я написал ее по заказу графа Кейзелинга: по случаю его бессонницы.

Г. (берет бутылку со стола с напитками). Ну, и как: он заснул?

Б. Надеюсь.

Г. (с коротким смешком). От моей музыки еще никто не засыпал (подходя к креслу). Так сыграйте же вашу колыбельную (садится, поднимает бутылку). За графа Кейзелинга! (Пьет).

Б. (неуклюже садится за клавесин, оборачиваясь к нему). Партита № 4.

Г. (отрываясь от бутылки, облизывает губы). «Мускателер».

(Бах начинает играть. Затемнение. Звучит музыка).

СЦЕНА 2

(В темноте звучат «Гольдберг-вариации». Сцена постепенно освещается: Бах за

клавесином, Гендель - в кресле. Он спит. Рядом с ним на полу пустая бутылка. Бах с воодушевлением заканчивает играть и оборачивается).

Б. (торжественно). Партита № 4.

Г. (вздрагивая, поднимает голову). И правда, очень успокаивает.

Б. (вскакивая). Вам понравилось?

Г. Да-да, очень. Очень сложная музыка (встает, торопливо). Вы должны попробовать мускателер (наклоняется за бутылкой и видит, что она пуста: неловкая пауза). Где-то здесь должна быть еще одна бутылка.

Б. (с достоинством). Конечно, это не главное мое произведение.

Г. (тихо). Не главное... (Подходит к двери). Ну наконец теперь можем и поесть.

Б. (испуганно). Опять?

Г. (несколько раз дернув за шнурок у двери). Несколькими устрицами ведь не наешься. Теперь приступим к супу. Изготовленному по моему рецепту (со смехом). Когда композитору не идут в голову новые оперы, он может, на худой конец, заняться супами.

Б. Принцип «вариации», собственно говоря, совсем не сложен.

Г. Не говорите - я очень долго колебался в выборе между розмарином и чебрецом.

Б. Я просто полистал нотную тетрадь своей жены...

Г. Но конце концов, принял решение в пользу чебреца.

Б. ...и нашел там совсем простую арию.

Г. Это придает аромат, знаете ли, такой... определенный аромат.

Б. А потом варьировал эту арию. Все это очень просто.

Г. (делает несколько шагов, в задумчивости). Очень просто.

Б. (со смехом). Столь же просто, как есть устриц.

Г. Дорогой коллега, это самое сложное произведение из всех мне известных (со смехом). Однако, моим лондонцам, им нет смысла предлагать подобное. Им подавай музыку, от которой гудит в ушах.

Б. Здесь «Вариации» принимают довольно хорошо.

Г. (в задумчивости). Здесь, наверное, все-таки совсем другая публика.

Б. Требовательная.

Г. (запинаясь). Вот бы где сыграть «Мессию». Тихим вечером, земляки понаедут из Галле... (откашлявшись, меняет тон на деловой). При определенных условиях, я мог бы решиться на подобную гастрольную поездку.

Б. С вашим «Мессией»?

Г. (сделав неопределенный жест рукой). К примеру...

Б. В Саксонии.

Г. Мог бы дать несколько концертов.

Б. В церкви святого Фомы.

Г. Акустика там, вероятно, хорошая.

Б. Просто отличная.

Г. (тихо напевает). «Аллилуйя, аллилуйя... (с небольшим смешком) Зрители встают, абсолютная тишина в зале. Та самая минута, когда слышно, как бьются сердца.

Б. (слегка растеряно). Есть красивые пассажи, вне всякого сомнения.

Г. (с воодушевлением). Я сам буду дирижировать.

Б. Вы хотите играть в церкви святого Фомы?

Г. За относительно скромный гонорар.

Б. Относительно скромный?

Г. (доброжелательно похлопав его по плечу). Но, поймите же, хороший мой человек (принимает актерскую позу), ведь это сам господин Гендель в церкви святого Фомы.

Б. (тихо). Не рекомендую.

Г. (не веря своим ушам). Не рекомендуете?

Б. Здесь вам не Лондон. Здесь музыка действует не только на барабанные перепонки.

Г. (раздраженно). Мой дорогой, у меня нет отбоя от приглашений со всего света.

Б. За исключением Саксонии, господин Гендель.

Г. Кардинал Отобони, мой старый друг, так он меня просто умоляет еще раз приехать на гастролы в Рим.

Б. (пожимая плечами). Кардинал....

Г. Вице-король Ирландии стоит передо мной на коленях.

Б. Ирландия не Лейпциг, господин Гендель. С этим городом надо еще справиться. Вы еще не знаете местных критиков.

Г. (презрительно). Подумаешь, критики.

Б. Они даже меня не щадят. К примеру, в «Музикусе» - это неплохая газета, я регулярно ее читаю, - можно прочесть, что мое творчество уже устарело. А может, критик и прав?

Г. Критик всегда прав. Он за это деньги получает.

Б. А мои «Страсти по Матфею»? Неплохо сделано, согласитесь. Знаете, что о них говорят тут, в Лейпциге? - Такой музыке не место в церкви. (с горечью) Пусть ее играют в опере. Вот, и исполнили их всего один раз. Один единственный раз (со вздохом). Нет, господин Гендель, чтобы иметь успех в Лейпциге, надо писать отлично сделанную музыку.

Г. (задыхаясь). Они превосходно сделаны.

Б. Вы купаетесь в лучах собственной славы. Громоздите успех на успех, и не можете себе представить, как горьки неудачи, особенно в нашем возрасте.

Г. Не такой уж я и старик.

Б. В этом возрасте не заставить себя легко переносить неудачи (негромко). Я-то с юности привык к ним.

Г. (в ярости). Я тоже! И даже поосновательней, чем Вы в своем уютном садике, дорогой кантор у Святого Фомы. Что знают здесь о настоящих неудачах?!

Б. (удивленно). Разве у Вас тоже были провалы?

Г. Постоянно, и причем – гигантские. Но о них здесь, конечно, не знают. Осведомлены только об успехах где-то там, в большом мире. Никто здесь не догадывается о моих страданиях, о том терновом венце, который вынужден носить каждый истинный мастер. Так что ругань лейпцигских болванов просто позабавила бы меня.

Б. Они бывают даже очень злы.

Г. (небрежно). Такая уж у них профессия. (С коротким смешком). «Музикус» - эту газетенку, пожалуй, и открывать-то не стоит. Но меня ругают не только в Лейпциге, меня ругают по всему миру. «Дейдамия» выдержала всего три постановки, да и то – билеты не были распроданы. А возьмите «Ксеркса»: лондонский архиепископ обвинил меня в безнравственности – разразился

скандал. Но даже это не помогло наполнить кассу.

Б. (под впечатлением сказанного). Настоящая трагедия.

Г. (деловым тоном). И, прежде всего, финансовая (вновь с пафосом). А когда, два года назад, мне пришлось закрыть театр...

Б. (с испугом). Вам пришлось закрыть свой театр?

Г. Прямо в середине сезона мы должны были вернуть деньги за абонементы.

Сушая катастрофа. Первоначально, пока дело еще не дошло до крайности, я направил письма всем нашим владельцам абонементов с просьбой повременить.

К моему великому огорчению, эти попытки не привели ни к чему, а тем временем, расходы мои росли.

Б. (потрясенный, опускается на стул). Какой ужас!

Г. Однако я уверен, что нация, характерной чертой которой является доброта... (перебивает сам себя, подхихикивая) ...доброта. Вот это им понравилось. (Вновь с пафосом). Такая нация испытала бы смущение, если бы позволила погибнуть человеку, который старался ее развлекать.

Б. (со слезами в голосе). Как трогательно.

Г. (к концу реплики почти деловым тоном). «Сдавшие билеты могут получить обратно деньги в доме мистера Генделя на Ганновер-сквер».

Б. Потрясающе!

Г. (с прохладцей). Конечно. Именно поэтому я так и написал. (Потирая руки).

И никто не захотел получить обратно свои деньги. (С драматическим вздохом).

Да, мой дорогой, все это звучит немножко иначе, нежели здешнее шипение, в провинциальном Лейпциге.

Б. (в задумчивости). Деньги... Мне никогда не приходилось их возвращать.

Г. Деньги... А что такое деньги? Речь ведь идет об искусстве. Здесь, быть может, оно и является удовольствием или даже снотворным. Там же, в большом мире, искусство – это вечная борьба.

Б. И Вам удастся выживать в этой постоянной борьбе?

Г. (приняв позу). Я всегда крепко стоял на ногах - даже тогда, когда впервые исполнялась эта «Опера нищих», это бесчестное сочинение, позорное издевательство над моими операми. Вы же знакомы с этой подделкой?

Б. (доброжелательно). Нет.

Г. (потрясен). Вы - первый, от кого я это слышу. (С еще большим пафосом). Это было просто невероятно. Даже убийственно. Вот именно: покушение на мое искусство. Над моим творчеством смеялись, над ним издевались, его оплевывали и истязали - в буквальном смысле. Весь Лондон хохотал - целая буря смеха. Да что я говорю: вся Англия хохотала, весь мир, а я - простирали руки в позе распятого Христа. Именно так я и стоял. Я стал посмешищем эпохи.

(Дверь открывается. Входит Шмит с огромной супницей).

Ш. (торжественно). Вот вам... (Останавливается, удивленно-вопрошающе смотрит на Генделя. Он поражен. Меняя тон, тихо). Вот вам суп.

Г. (опуская руки). Я как раз рассказываю об «Опере нищих».

Ш. (ставит супницу на стол). Да, веселое было времячко.

Г. (подходя к столу). Совсем даже невеселое.

Ш. Как мы все смеялись...

Г. (сядаясь за стол) ...над этим покушением на меня.

Ш. (разливая суп). Правда, очень смешно все это выглядело. Опера в стиле господина Генделя, только действие ее происходит среди нищих и жуликов.

Г. (повязывая огромную салфетку). Какая наглость.

Ш. (подхихикивая). А в финале главный жулик стоит под виселицей и поет точно так, как поют герои в операх господина Генделя.

Б. (расхохотавшись). Жулик?

Ш. Прямо как Ксеркс.

Б. Воистину смешно.

Ш. Безумно смешно. И невероятный успех.

Г. (ударяя кулаком по столу). Хватит!

Ш. (не обращая внимания). Наш повар пять раз ходил на нее, а я даже шесть. И каждый раз с огромным удовольствием.

Б. Будьте добры...

Ш. (услужливо). Что угодно господину Баху?

Б. Можно и мне салфетку?

Ш. Позвольте спросить Вас?

Б. (сконфуженно). Это - мой лучший сюртук.

Ш. Я позволил себе послушать Вашу игру.

Б. Он уже два раза перелицован.

Ш. Вот что значит истинное мастерство. Вы просто обязаны поехать на гастроли в Лондон. Лондон еще не слышал такой музыки.

Г. Исчезни-ка со своим супом.

Ш. Над Вами-то точно смеяться не будут.

Г. Да уйди же ты, наконец (встает и подталкивает Шмита к двери).

Ш. Над Вами - нет. Над вами - нет. (Гендель выталкивает его за дверь).

Ш (заглядывает в дверь). Над Вами точно нет (осторожно закрывает дверь).

(Гендель недоверчиво наблюдает, потом снова принимается за суп. Хлопает дверь).

Г. (вздрагивает, продолжая мрачно хлебать суп). Вы же понимаете: все эти неудачи, провалы, катастрофы – они не имели никакого отношения к моему искусству и ни коим образом не повлияли на мою творческую репутацию.

Б. (доброжелательно). Конечно, нет.

Г. Все это следует воспринимать на фоне большой политики.

Б. Разумеется.

Г. Шмит этого не понимает, но мне все было ясно с самого начала. Мое творчество - часть мирового исторического процесса.

Б. (усердно кивая). Совершенно верно.

Г. Считалось, что я - друг короля, а премьер-министр, этот добряк Уолпол, в свою очередь, был врагом кронпринца. Кронпринц же, являясь врагом своего отца, был, следовательно, и моим врагом (смеется). Вывод можете сделать сами.

Б. Не могу.

Г. Хорошо. Еще раз: я был другом короля.

Б. (старательно). Это я понимаю.

Г. Таким образом, кронпринц - враг моего друга Уолпола - был и моим врагом,

поскольку я являлся не врагом короля...

Б. (старательно) ...а его другом.

Г (с облегчением). Ну, наконец-то, поняли.

Б (простодушно). Нет.

Г. (со вздохом). Вот и я не совсем понял. Последствия, однако, были ужасными.

Б. (отхлебывая суп). Суп вполне вкусный.

Г. Моих лучших певцов переманили.

Б. Моя жена готовит его по тому же рецепту.

Г. А взамен навязали жуликов.

Б. Но без чабреца.

Г. Грозились убить.

Б. Честно говоря, получается даже еще вкуснее.

Г. (с раздражением). У Вас, господин Бах, по всей видимости, нет врагов?

Б. Врагов?

Г. В Вашем тесном мире...

Б. ...хватает врагов.

Г. И они тоже угрожали Вам смертью?

Б. Угрожали увольнением.

Г. Разве это так ужасно?

Б. У меня большая семья.

Г. В таком случае приходится постоянно угодничать, улыбаться, благодарить за каждую ложку супа.

Б. Чаще всего, да. Но иногда я теряю терпение. Например, из-за элементарных ошибок кого-нибудь из органистов. Сначала, вполне доброжелательно, советую ему пойти в сапожники. Потом, конечно, начинаю немножко нервничать, срываю с себя парик (вскакивает, срывает с себя парик).

Г. (в ужасе). Господин Бах!

Б. (спокойно). И правда - без парика удобнее. (Долго и тщательно приводит парик в порядок, после чего вешает его на спинку стула. Продолжает вполне светским тоном). Так вот, в результате, я запускаю его в голову этому сапожнику. А он на это что делает?

Г. Что же он делает?

Б. (с удивлением в голосе). Он? Он принимает это за личное оскорбление. Хотя позже я и объясняю ему, что лично против него я ничего не имею. Речь идет о том, как он играет на органе, но говорить с ним об этом просто невозможно.

Так вот зарабатываешь себе врага, сам не зная, почему (опускается на стул). Или вот Вам другой пример. Однажды я сбросил с балюстрады, где находится орган, одного ничтожного хориста, потому что ему там просто нечего было делать...

Или, вот, был еще человек: он раскритиковал мою лучшую фугу. Естественно, что этот невежа заработал от меня пощечину. Потом мои ученики - все они сущие варвары да к тому же и сапожники (смеется). А недавно, можете себе представить, один из них жаловался, говоря, что я ему снюсь каждую ночь.

Г. В кошмарных снах?

Б. (холодно). И каждый раз он во сне вешается.

Г. (в испуге). Это же так ужасно.

Б. Ну и пусть вешаются, эти сапожники. Ничего лучшего они не заслуживают. Они не заслужили меня. Они не стоят моего искусства.

Г. (он поражен). Но, господин кантор у Фомы...

Б. (встает, продолжает с беспечностью). А теперь выпью еще вина.

Г. Ваш суп остынет.

Б. (подходит к столу с напитками). С чабрецом он мне не так нравится.

Г. (глухо). Вы - чудовище, господин Бах.

Б. Так все говорят.

Г. Настоящее чудовище.

Б. Таким и надо быть, господин Гендель, иначе тебя сожрут звери (берет бутылку отпивает глоток). Однажды в хоре у меня был один такой ничтожный человечешко по имени Гаэрсбах, и я как-то его обидел, назвав подонком или чем-то в этом роде. Так вот, вечером, когда я шел домой (хихикая), кстати, в очень приятной компании, вдруг ко мне подошел этот парень (смеется). Нет, рассказать это невозможно, это надо показать. Встаньте-ка, пожалуйста.

(Гендель демонстративно продолжает хлебать суп).

Г. Я ем, господин Бах.

Б. (не обращая внимания). Итак, я за Гаэрсбаха, а Вы – за меня. Представим себе такую приятную компанию.

Г. (переходя почти на крик). Я еще ем!

Б. (не меняя тона). Ну, хорошо. Тогда Вы будете за Гаэрсбаха, а я останусь самим собой.

Г. (кричит). Я ем!!!

Б. Сидите спокойно.

Г. (вскакивает, сжав кулаки). Господин Бах!

Б. Вот точно так же и Гаэрсбах стоял передо мной (вытаскивает шпагу из ножен).

Вот так я вытащил шпагу и... (Направляет шпагу на Генделя. Тот отшатывается, поднимает руки вверх, спиной наталкиваясь на буфет, в котором падает посуда).

Г. (запинаясь). Господин Бах... (Мгновение они стоят друг перед другом, потом Бах опускает шпагу).

Б. (равнодушно). Извините, это всего лишь игра. Где же мое вино? (Снова подходит к столу с напитками).

Г. (тяжело дыша). Миру нелегко с Вами.

Б. (взяв бутылку). И мне нелегко с ним (отпивает глоток). Это рейнское?

Г. (ворчливо). Арское.

Б. (дегустируя). Букету чуть-чуть не хватает легкости.

Г. Я тоже часто бываю груб. Как говорится, репутация обязывает. Но существуют же определенные границы.

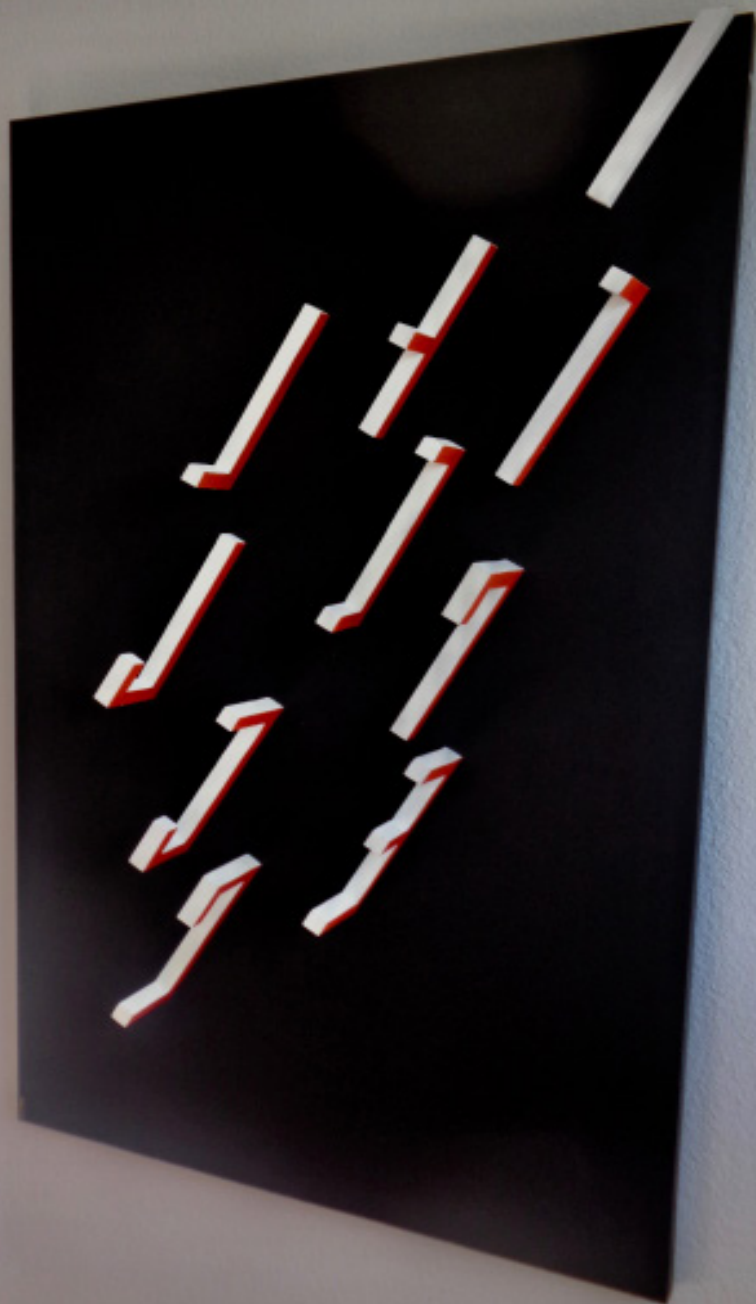
Б. Разумеется. Иначе курфюрст... (Кланяется портрету). Иначе что может подумать обо мне его высочество?

Г. Ему-то Вы не бросаете в лицо парик.

Б. (с ужасом в голосе). Его высочеству?

Г. Так значит, все -таки есть разница?

Б. А как иначе я получил бы свой титул? (Со смехом). Там мне пришлось быть вежливым, поклонять колено, целовать руку и сочинить мессу, которая ласкала бы ухо курфюрста... Я долго вынужден был кланяться, пока получил все, что хотел. Нет, конечно, я имею представление о хороших манерах.



Г. Вы кланчили себе титул?

Б. А Вы - нет?

Г. Это меня обычно просят.

Б. Вам просто везет.

Г. У меня есть отвага - единственное, что котируется у тронов сильных мира сего (смеется). Конечно, будь я маленьким кантором, и мне, наверное, пришлось бы кланчить расположение у власть предержащих. (Продолжает громовым голосом, указывая на портрет). А так, я, как правило, показываю властям голый зад.

Б (обращаясь к портрету, с испугом). И нашему курфюрсту?

Г. Любому князю мира сего.

(Дверь открывается. Входит Шмит с огромным подносом).

Ш. (торжественно). Рыба а-ля Кольбер (замечает осколки). Что здесь произошло?

Б. (возвращаясь к столу). Всего лишь дуэль.

Ш. (испуганно). Дуэль?

Б. (садится) Или игра с призраками.

Ш. (со вздохом). Мне они знакомы.

Г. (раздраженно). Когда принесут поесть?

(Шмит несет поднос к столу, накладывает еду в тарелки).

Г. (преувеличенно смакуя). Рыба а-ля Кольбер. Лучший дар Франции. Сколько раз я угрожал доброму Уолполу переехать во Францию только из-за этого блюда.

Ш. (протягивая Баху салфетку). Ваша салфетка, господин Бах.

Б. Спасибо. И тем не менее, я все-таки сниму сюртук. Так приятнее (встает и вешает сюртук на спинку стула, повязывает салфетку вокруг шеи, начинает шумно есть, то и дело, отхлебывая из бутылки. Шмит, опустившись на колени, собирает осколки с пола).

Г. (жуя). Когда же я в последний раз ел эту рыбу?

Ш. (на коленях). У короля.

Г. (кладет вилку, задумчиво). У доброго Георга. Замечательный человек.

Настоящий друг. Как и его отец. Еще и сегодня я сожалею, что иногда приходилось быть с ним таким грубым. Но только ради искусства. В искусстве старик ничего не понимал. Ну, да ладно. У всех у нас свои недостатки. Лучшему другу все простишь ради дружбы. Она для меня свята. Не правда ли, Шмит?

Ш. Вы ведь довольно долго добивались ее.

Г. (подавшись вперед). Я? Добивался?

Ш. (встав с пола). Ведь король сначала терпеть Вас не мог, но Вы вцепились ему в мантию и так долго стояли перед ним на коленях...

Г. Пошел вон!!!!

Ш. (со смехом). Господин Гендель даже нанял лодку и оркестр, и так долго плыл за кораблем короля, давая ему на барабанные перепонки своей музыкой, что наконец-то у этого бедняги не осталось другого выхода, как...

Г. (вскакивая). Исчезни!! Отрыжка музыканта! (Шмит застывает, потом с достоинством идет к двери, выходит и с грохотом захлопывает ее. Гендель вздрагивает).

Б. (со смехом). Отрыжка музыканта. Именно так и я назвал Гаэрсбаха (берет еще кусок и шумно жует).

Г. (строго). Вижу, Вам понравилось, господин Бах.

Б. (с набитым ртом). Первый раз в жизни ем такую рыбу.

Г. (развязывая салфетку). Это я уже слышал.

Б. (подняв бутылку, любезно). Ваше здоровье! (Пьет).

Г. (смотрит на него с отвращением и говорит, одновременно не торопясь одевая свой сюртук, потом парик, достает из кармана перчатки). Пока ешь эту рыбу в компании короля; а это такая честь: обедать с его величеством - нельзя следить за разговором вокруг, нельзя даже обращать внимания на вкус того, что ешь. Вкусно должно быть только его величеству. И только его величество имеет право расслабиться, снять сюртук и парик, отхлебнуть прямо из бутылки. Оно имеет право на все. Остальные же ни на что не имеют права - они должны лишь безупречно вести себя за столом, быть безукоризненно одеты, особое внимание необходимо уделить парикам. И шпага должна быть на положенном месте, ее ни в коем случае нельзя обнажать в присутствии его величества. В противном случае это считается государственной изменой. Максимум, что можно себе позволить, - некую небрежность в перчатках, если таковые, конечно, имеются. (Выходит вперед, принимая позу своего последнего портрета). Вот таким я закажу свой портрет.

Б. (подняв глаза от тарелки). Извините.

Г. (сухо). С удовольствием, господин Бах.

Б. Букету арнского все же не хватает чуть-чуть легкости. А не найдется ли у вас сухого Франкского, но не слишком сухого?

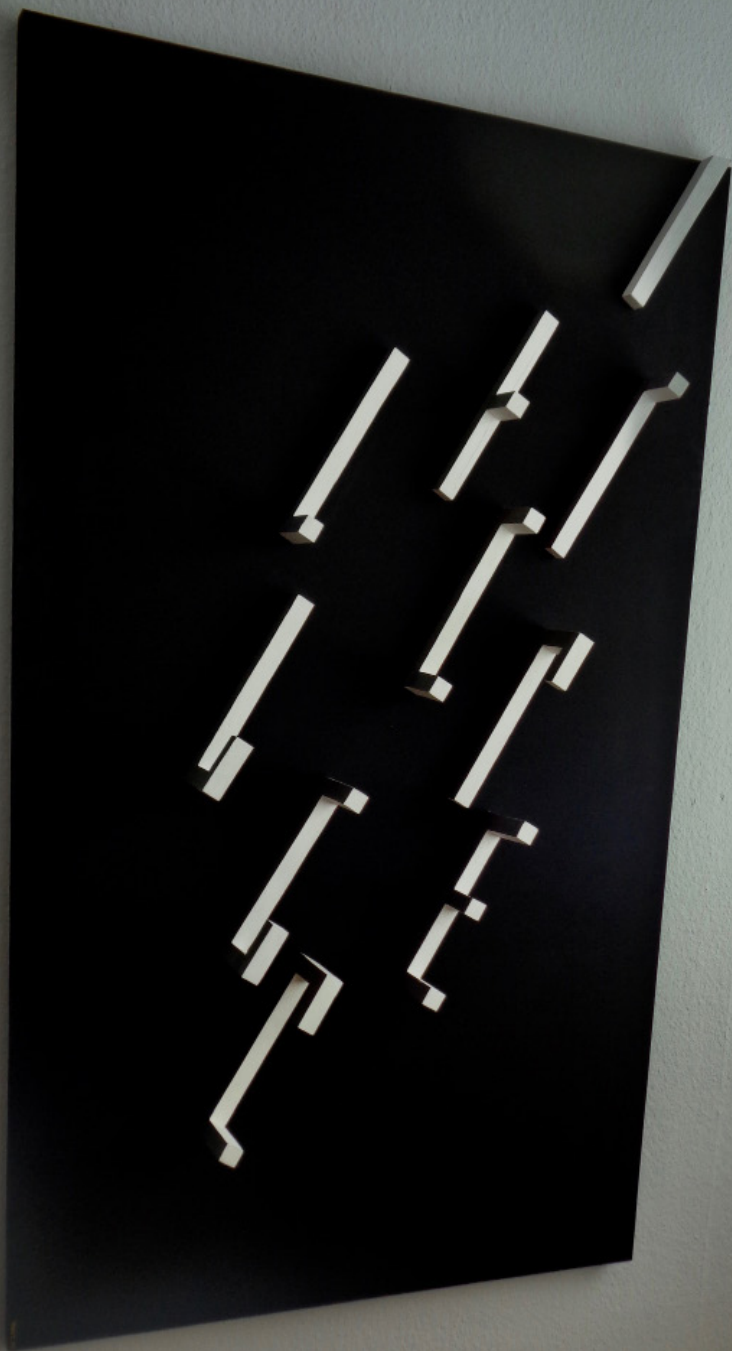
Г. (сглатывает от неожиданности, но отвечает подчеркнуто вежливо). Пожалуйста (направляется к столу с напитками и долго наливает из бутылки в стакан.

Бормочет под нос). Вцепился в мантию. Стоял на коленях перед королем, потом поехал за ним. Да, так я и делал. И еще многое другое. Но я должен был это делать. Ради искусства. Ему не обойтись без власти, а власти, в свою очередь, без него.

Только она об этом не подозревает, вот и надо говорить, надо кричать об этом - в самое ухо кричать ей об этом, пока она не поймет (возвращаясь к столу, подносит стакан Баху). Вот сухое франкское, господин Бах.

Б. (дегустируя вино). Сорок второго года?

Г. Сорок третьего.



Б. (оценивающе, качая головой). И все же слегка... букет почти...

Г. Но ведь не слишком сухое, согласитесь?

Б. Сорок второго все же лучше. Впрочем, и сорок третьего вполне приемлемо (поднимая стакан). За Ваше гостеприимство, господин Гендель. Ваше здоровье! (Пьет).

Г. (резко обернувшись, начинает рассказывать по комнате, бормочет под нос). Мое здоровье, мое здоровье... оно никого не волнует, а меньше всех – самого меня (громко). Мое дело - искусство, а не здоровье. Я готов на все ради искусства (почти кричит). На все, господин Бах (тише). Клянчить у князя титул - это даже смешно. Какая польза от этого князя? Ему нужны ценности. Лучше всего, отдать самого себя или свое искусство. Я позволил вице-королю Неаполя написать ничтожные стишки для «Агриппины» только для того, чтобы он разрешил мне поставить ее в своем театре.

Б. (с уважением). Разумно.

Г. Я сочинил музыку к дню рождения королевы, хотя ни к чему я не был более равнодушен, чем ко дню рождения этой старой девы.

Б. (наморщив лоб). Не слишком достойный поступок.

Г. Зато двести фунтов и поручение написать «Утрехтский Тедеум».

Б. (с уважением). Ну, тогда другое дело.

Г. Я и понятия не имел, при чем тут, собственно говоря, Утрехт. Но выполнил заказ за два дня.

Б. Вы трудолюбивы.

Г. Я прославлял трусов, делая из них героев, поражения превращал в победы и вместо мира воспевал войну.

Б. (с упреком). Пожалуй, Вы зашли слишком далеко.

Г. (переходя на крик). Да, я зашел слишком далеко. Я всегда захожу слишком далеко – в деньгах, в еде, в отношении самого себя. Но ни в чем я не зашел так далеко, как в игре со властью. Своим искусством я покорила власть. Я заключил ее в объятия. И в этих сладострастных объятиях мы совокупаемся на грешной кровати, название которой – музыка. (Бах шокирован, он откашливается). Все это далось мне не так-то легко, но зато я – король музыки. Поначалу были и другие, так называемые, «короли» - эти бандиты от музыки, от которых за версту несет пивом. Но первый стал моим другом, и второй тоже, а третий еще будет моим другом.

Б. (деловым тоном). Связи имеют значение, при определенных условиях.

Г. Однако, все неприятности, связанные с этими бандитами, меркнут перед тем ужасом, который внушает мне публика. Публика - вот истинная и единственная власть, перед которой нельзя не дрожать всю жизнь.

Б. (с отвращением). Отвратительно.

Г. Чистое варварство. Эта свора требует корма и получает его, а мы и есть этот самый корм. Нас бросают на съедение этой своре. Важно лишь одно: будет она нас есть или нет.

Б. (брезгливо). Воистину, отвратительно.

Г. (глухо). Этот страх преследует меня от перед каждым представлением. И я ничего не могу тут поделать. Только бы не выдать себя, потому что свора уже наготове. Приходится бороться и побеждать... Аплодисменты, очередной триумф, крики «да здравствует милый саксонец!» После чего чувствуешь себя легко и

свободно. И так до следующего раза.

Б. (глухо). Как в аду.

Г. Все мы подобны шлюхам, господин Бах. Так же навязываем себя, и, если вдруг кто нас не захочет, впадаем в панику: караул! мы пропали! все кончено, и обратно в канаву – до следующего выступления.

Б. (запинаясь). Такого мне не пришлось пережить.

Г. Поэтому Вы и остались всего-навсего кантором у святого Фомы.

Б. (спокойно). Уже кое- что.

Г. (переходя на крик). Маленький кантор у святого Фомы!

Б. (кладет вилку и нож, отталкивает тарелку, долго вытирает рот салфеткой и тщательно ее складывает). Очень вкусная рыба. А теперь позвольте...

Г. Что Вам теперь угодно?

Б. Трубочку. Единственную роскошь, которую может себе позволить кантор у Фомы (встает, достает из кармана штанов табак и трубку и набивает ее. Набивая трубку). Для этого не стоило ни вцепляться в мантию, ни гоняться за бандитом, от которого воняет пивом (подходит к подсвечнику на стене, раскуривает трубку от пламени свечи). Ему безразличен день рождения королевы, он может позволить себе ни на что не обращать внимания, особенно на публику. (Выходя вперед). Моя музыка принадлежит только мне.

Г. (шипит). И где же она звучит?

Б. (стучит пальцем себе в грудь). Здесь, господин Гендель.

Г. (со смехом). Довольно простой театр.

Б. Зато хорошо посещаемый (одевает сюртук и парик). Сiju я в комнате у Святого Фомы – там, где обычно работаю. Откуда-то издалека доносятся крики детей, жена распевает песню, а я играю и чувствую себя счастливым, работая над каноном или над арией. Какое удовольствие! Какое небесное наслаждение! А Вы, господин Гендель, играете просто так, ради удовольствия?

Г. Я не ребенок.

Б. (выходит вперед, попыхивая трубкой. Гендель рассказывает по комнате). А я иногда позволяю себе быть ребенком. Никто не рисует меня с головой свиньи, а людям все равно, чем я питаюсь и кто я такой. Порой им, возможно, и не нравиться моя музыка. Но с политикой это никак не связано. Мировая история не интересуется мной, и я мало ей интересуюсь, а мои враги – они лично мои враги. А когда мне нужно взять крепость, я поступаю очень просто: клянчу себе титул у курфюрста. Он мне не друг. Друзей я выбираю себе сам. И среди них нет ни одного бандита, от которого несет кислым пивом.

(Гендель, останавливаясь, в упор смотрит на Баха).

Б. Я не валяюсь на грешной кровати, и никому не навязываюсь. Зато я сiju за органом у Святого Фомы, и во мне звучит моя музыка - мои «Страсти по Матфею». Я вижу Храм, Крестный путь нашего Господа, я слышу крики «осанна!» и «распни его!», и в тот момент я нахожусь там, на Голгофе. И это не имеет никакого отношения к моему ничтожному гонорару. (Гендель в ярости отворачивается. Бах, вынув трубку изо рта, продолжает с мрачным видом). Конечно, это не приносит денег, ни гроша. (Неожиданно переходит на крик). А знаете, сколько я получил за «Страсти по Матфею»? Ничего я не получил, господин Гендель. Ни копейки.

Г. (оборачивается, указывая пальцем на Баха). Потому что Вы - дилетант, господин Бах.

(Застывают в своих позах, как в стоп-кадре. Резко и громко звучит «Аллилуйя». Занавес быстро опускается).

СЦЕНА 3

(Звучит «Аллилуйя». Занавес поднимается. Оба персонажа находятся в прежних позах. Музыка обрывается. Гендель опускает руку, трет глаза. Бах подходит к столу и вытряхивает трубку на тарелку).

Г. (неторопливо). Извините, я выразился совсем не в том смысле. Конечно нет, Вы не дилетант, напротив, - большой талант, гений. Прошу простить меня.

Б. (протягивая ему трубку). Трубочку хотите?

Г. (почти робко). Так Вы извиняете меня?

Б. (засовывая трубку в карман). Дилетант - это еще что. Ректор богадельни Святого Фомы – так тот меня называет просто шарманщиком.

Г. (глухо) И меня тоже.

Б. (в ужасе). Наш ректор?

Г. Все. И причем, постоянно. К примеру, мой отец любил повторять: «Ты же не хочешь стать шарманщиком?». И сегодня точно так же шепчутся за нашими спинами. Даже если кардиналы и короли встают, приветствуя нас. Шарманщик (смеется). Нагромождаешь успех на успех, выжимаешь из каждой ноты лишний пфеннинг и, наконец, становишься богаче, чем дорогой папаша в любой момент его жизни. Зато имеешь работу и ничего, кроме работы, а глаза уже не так хорошо видят, и постепенно слепнешь. Так что, в конце концов, остаешься всего-навсего маленьким музыкантом.

Б. (доброжелательно). Когда подадут следующее блюдо?

Г. Я больше не хочу есть.

Б. (идет в глубь сцены). Зато я хочу.

Г. (задумчиво). Так, значит, Ваши предки родом из Богемии?

Б. (дергает за шнурок). Уже двести лет.

Г. И мои тоже.

Б. (еще раз дергает за шнурок). Оттуда вышло много музыкантов.

Г. И все - шарманщики.

Б. (дергает за шнурок). Веселая профессия.

Г. (тихо). Я всегда восхищался Вами, господин Бах.

Б. (выходя на середину сцены). Мной?

Г. Я знаю каждое Ваше произведение. Почти каждую ноту. «Гольдберг-вариации» - просто гениально!

Б. Так они Вам известны?

Г. Я их часто играю, чтобы успокоиться. А когда мне весело, играю Вашу танцевальную музыку.

Б. Я не пишу танцевальную музыку.

Г. Гениальная танцевальная музыка (напевает несколько тактов из Бранденбургских концертов).

Б. Бранденбургские концерты. Затея юности.

Г. Ваша музыка для фортепиано - партиты, кантататы...

Б. (с удивлением). Так Вы все знаете.

Г. А «Страсти по Матфею» - просто невероятно!

Б. (стесняясь). Кое-что я взял из Вашей «Альмиры».

Г. Как будто видишь все своими глазами, слышишь «осанну» и «распи его», стоишь на Голгофе... (со смешком). В один прекрасный день Вы станете на нашей родине святым, пятым евангелистом, а я так и останусь человеком света, человеком этого света. Так и будут обо мне говорить, даже на том свете. (Неожиданно с яростью). А я ведь написал «Мессию». (Взяв себя в руки) Вам нравится франкское?

Б. (тоном знатока). Пить можно.

Г. (подходит к столу с напитками, отпивает глоток. Неторопливо). Вы, наверное, не боитесь того света?

Б. Я и этого, собственно, не боюсь.

Г. Ну, а ослепнуть - боитесь?

Б. Нет, не боюсь.

Г. Не боитесь?

Б. Чего?

Г. Остаться совсем одному?

Б. У меня есть семья.

Г. Не видеть жену.

Б. Я знаю, как она выглядит.

Г. В темноте, в тишине.

Б. Мои дети достаточно шумные.

Г. Без работы.

Б. Работы мне хватало всю жизнь.

Г. (с бутылкой в руке подходит к столу). Сидите в своем кабинетике, где -то шумят дети, жена поет (опускается на стул, ему становится жаль себя). А я, старый и слепой, сижу один в своем огромном доме, при мне только Шмит, и он хлопает дверьми... все прошло, нет больше ни успехов, ни провалов – ничего больше нет. Нет театра. Все кончено. Только тишина. Ни жены, ни детей...

Б. Человеку надо быть предусмотрительным.

Г. (неожиданно резко и громко). Бах!

Б. (испуганно). Что, господин Гендель?

Г. (тоном приказа). Вы поедете со мной.

Б. В Лондон?

Г. Мой дом достаточно просторный.

Б. Вы хотите, чтобы я копировал Вам ноты?

Г. (вставая). Для этой цели у меня есть Шмит. Нет, мы будем помогать друг другу, будем общаться, возможно даже, будем вместе сочинять. Почему бы нет? Один раз я так уже делал, двадцать лет назад. С этим итальянцем, Бонончини. Один акт писал он, другой я. Это была сенсация. Вещь, правда, получилась дрянная, но касса была полна.

Б. Господин Гендель...

Г. (рассказывает взад-вперед по комнате. Видно, что эта идея ему нравится). Но самое главное, я научу Вас быть деловым человеком. Написать «Страсти по Матфею» и не заработать на этом ни пфеннинга – просто позор. Искусству не к лицу такой позор.

Б. Господин Гендель...

Г. Для начала напишите ораторию. Вы должны будете тщательно выбрать текст. В нем не должно быть слишком много христианства, а то евреи не придут слушать. И не слишком много нравственности, а то дамы не придут.

Б. (очень громко). Господин Гендель!!!

Г. Но самое главное - продажа нот. От этого вся выгода. Я познакомлю Вас с моим издателем. Он, конечно, жулик, как все издатели, но - честный жулик. И не такой чопорный, как Ваши издатели здесь, в Германии (протягивает ему руку). Ну, господин Бах, согласны?

Б. (видя руку, протянутую Генделем, отворачивается от него и, опираясь на стол, говорит, растягивая слова, чуть ли не со злостью). Слишком поздно, господин Гендель.

Г. (убирает руку, с досадой). Никогда не бывает слишком поздно.

Б. (тихо). Такое бы предложение лет двадцать назад, и я согласился бы, даже копировать Ваши ноты.

Г. (неторопливо). Ну же, ну.

Б. (неторопливо). Если бы я тогда познакомился с Вами...

Г. Тогда мы не познакомились.

Б. Но мы могли бы.

Г. (слегка нервничая). Я не слишком часто бывал в Германии.

Б. Достаточно часто. Например, семнадцать лет назад Вы были в Галле. Я тогда отправил к Вам одного из моих сыновей и передал через него просьбу встретиться, но Вы не приняли его.

Г. Тогда только что умерла моя мать.

Б. И двадцать четыре года назад.

Г. Тогда я гастролировал по Европе. И мог оставаться на родине всего несколько часов.

Б. (садится на стул, лицом к спинке). И потом, в первый раз, кажется, в 1716 году. Вы уже пользовались известностью и приехали в Германию как известный всему миру господин Гендель. Успех был у Вас в кармане. (С тоской). Тогда, тогда бы увидеть Вас и поговорить с Вами хоть разочек.

Г. Почему Вы этого не сделали тогда?

Б. Как всегда, Вы не приняли меня.

Г. Мне кажется, что тогда...

Б. (участливо). Тогда, кажется, умер Ваш отец?

Г. Нет.

Б. Может быть, сестра или любимая тетка?

Г. Тогда... тогда... но что-то ведь было тогда.

Б. Ничего не было.

Г. Нет, было, было.

Б. Был только господин Пах.

Г. (поправляет его). Бах.

Б. Маленький шарманщик.
Г. У меня не было времени. Мне его никогда не хватает.
Б. А сегодня есть.
Г. И сегодня нет. Я давно уже должен был быть в Дрездене.
Б. Но Вы здесь.
Г. (тихо). Да, здесь.
Б. И у Вас хватило времени пригласить на ужин маленького кантора.
(Нетерпеливо оборачивается к двери). Где застряло жаркое, хотел бы я знать?
Г. (задумчиво). Будет пафлет из дичи.
Б. (радостно). И к нему выдержанный «токай».
Г. (медленно). Мне было просто любопытно, я хотел увидеть Вас, я должен был Вас увидеть, я просто должен был понять, почему такой гений как Вы, чей талант чуть ли не превосходит мой....
Б. (протестующе). Я Вас прошу..
Г. ...Почему такой гений, как Вы, не пользуется никаким успехом.
Б. (с досадой). Я только что получил заказ от прусского короля.
Г. Будьте с ним осторожны. Он очень неаккуратно платит.
Б. Ну, значит, в таком случае, я жертвую в пользу музыки.
Г. (с коротким смешком). Типично по-баховски (тихо), типично по-баховски.
Б. (вставая). Может, еще раз позвонить?
Г. (тихо). Все эти годы я боялся.
Б. (поражен). Меня?
Г. Вашей фамилии. Фамилии Бах.
Б. Разве она такая ужасная?
Г. Просто распространенная здесь, на родине. И довольно известная.
Б. Семья у нас большая.
Г. Огромная.
Б. Просто нас все знают.
Г. Знают, как музыкантов. Ведь каждый Бах – музыкант.
Б. Да, мы очень музыкальные люди.
Г. Куда ни ткни - Бах, и обязательно музыкант.
Б. Это у нашей семьи в крови.
Г. А у моей – нет. Семья Гендель - немусикальная семья.
Б. Зато Вы - музыкальны.
Г. Я первый и последний, единственный. У меня нет детей, нет наследников. Мой отец хотел вышибить из меня музыку при помощи палки. А за каждым органом в этой стране было по Баху. Достаточно было носить такую фамилию, чтобы быть музыкантом. Каждую ночь я молился только об одном: как бы мне стать одним из Бахов.
Б. (поражен). Вы об этом молились?
Г. (с растущим волнением). Как им везет, этим Бахам, - думал я. Ни богатых предков, ни огромного дома, ни отцовского наказа непременно стать юристом.
Б. А вот я бы охотно стал юристом.
Г. Только музыка. Их жизнь – сплошная музыка. Одна только музыка.
Б. И бедность.
Г. Как Вы сказали?
Б. Мы были бедными, господин Гендель. Я и сейчас беден.

Г. Беден снаружи, но как богат внутри.

Б. Так говорят все богатые люди.

Г. Я, вот, не был бедным. И я не был Бахом, но хотел стать музыкантом. Но меня звали Георг Фридрих Гендель, а вокруг были сплошь Бахи. Вот, я и убежал в чужие края, где никто из музыкантов не носил имя Бах. Я бежал на север, туда, где их не было. И где моя музыка могла звучать все громче и громче, чтобы заглушить эту фамилию, чтобы ничего больше не напоминало мне о ней. Бывало, возвращаясь на родину, я посылал вперед кого-нибудь, заранее узнать, где Вы – с тем, чтобы избежать возможной встречи. Я принимал всех, всех - кроме человека по фамилии Бах. Я приказал вычеркнуть эту фамилию из всех списков посетителей. Вычеркнуть жирными черными чернилами. И только ночью, в одиночестве и тайком я читал Ваши ноты. Ваши гениальные произведения. И я все еще молюсь по-прежнему: только бы мне стать Бахом (упирается кулаком себе в лоб). Эту фамилию не изгнать отсюда – она у меня, там, внутри. Как кошмарный призрак, который преследует меня в темноте. Я был уверен, что так и будет всю жизнь (опускает руки). Но вот вдруг, это приведение исчезло (переводит взгляд на Баха). Его место занял человек. И этот человек - Вы, господин Бах. У него плохие манеры, он не пользуется успехом, самый лучший сюртук его уже два раза перелицован: вот кто будет теперь являться мне по ночам. И если я так и не смогу избавиться от фамилии Бах, то теперь я всегда буду видеть перед собой Вас - беднягу, который в первый и последний раз в своей жизни ел рыбу у меня за столом. Буду видеть маленького кантора из церкви святого Фомы.

Б. (после паузы). За этим Вы и приехали в Лейпциг.

Г. Теперь моя молитва будет звучать так: благодарю тебя, Господи, за то, что я Гендель, всего лишь Георг Фридрих Гендель. Зато - мировая знаменитость.

Б. (медленно). Именно об этом я частенько прошу в своих молитвах.

Г. О чем?

Б. Чтобы оказаться на месте всем известного Генделя.

Г. Вы молитесь ему?

Б. Королю музыки.

Г. (с поклоном). Который, в свою очередь, склоняется перед королем.

Б. (смотря на него очень холодно). Еще ниже, господин Гендель.

Г. (выпрямляясь). Господин Бах...

Б. (презрительно). Я знаю Вашу музыку. Вплоть до мелочей. От ее грохота гудит в ушах.

Г. Вы, кажется, невысоко цените ее?

Б. Разве что «Альмира, еще куда ни шло.

Г. (запинаясь). Куда... ни шло...

Б. Подстать моим «Страстям по Матфею».

Г. (потрясен). Вы говорили, что восхищаетесь моей музыкой.

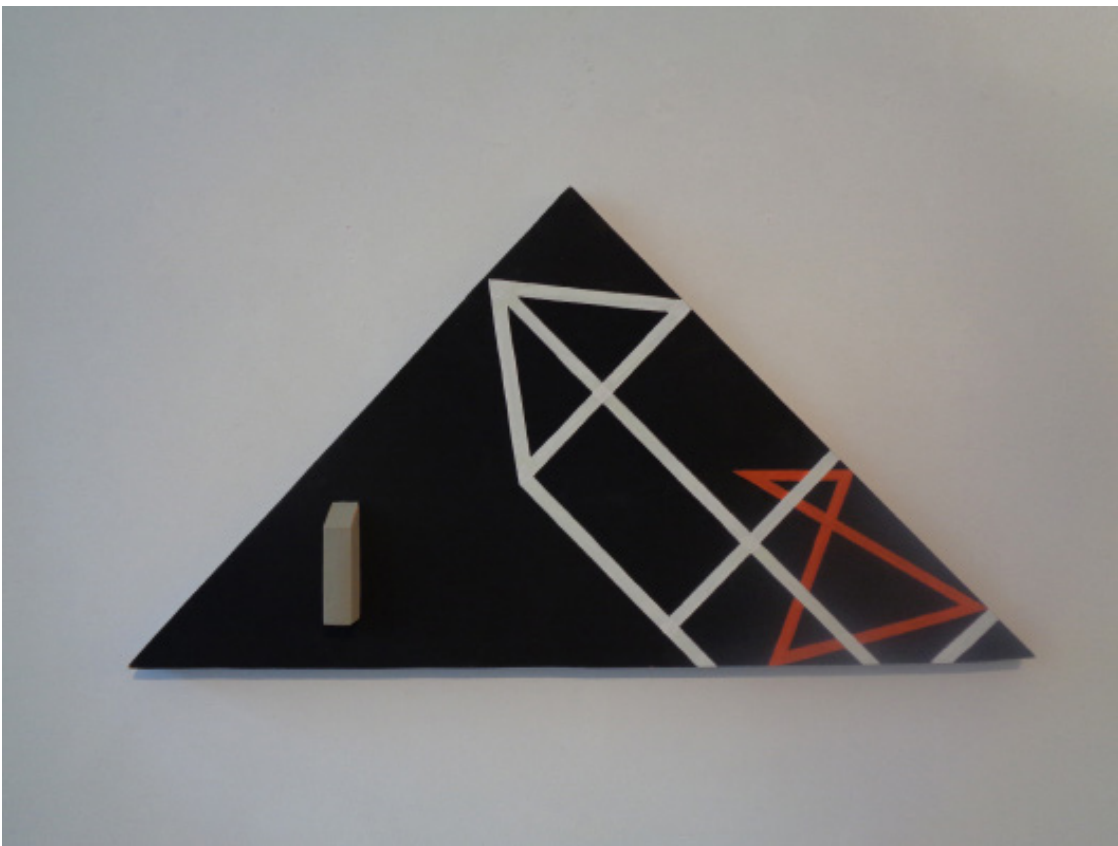
Б. Восхищаюсь Вашим успехом.

Г. Но Вы искали встречи со мной, хотели говорить.

Б. Мне было любопытно. Я хотел видеть, я должен был увидаться с Вами, чтобы просто понять: почему такая посредственность, как Вы, пользуется таким огромным успехом.

Г. (обиженно). Господин Бах...

Б. (с тоской). Хотя бы раз - такой успех, как у Вас. И чтобы называли королем



музыки. И чтобы хоть раз обняться с властью и дать ей обнять себя, поваляться с ней на грешной кровати, которая именуется успехом...

Г. (громче). Господин Бах!

Б. Только разочек послужить приманкой для публики и услышать ликующее: «Да здравствует милый саксонец Бах!».

Г. (переходит на ор). Господин Бах!!!

Б. От этого зверя, от этой своры...

Г. (глухо). Господин Бах...

Б. (кричит). Хотя бы раз!! Такой успех и такая ничтожная музыка!

Г. (подходит к столу с напитками). Выпью водки.

Б. Сидишь в так называемом кабинете, шум по всему дому, дети орут, жена весь день напевает одну и ту же песню. Я затыкаю уши и убегаю в свои смехотворные занятия...

Г. (поднимая стакан с водкой). За Ваш гений! (Выпивает стакан до дна).

Б. (тыкая себя пальцем в грудь). «Страсти по Матфею» исполняются только здесь. Все время только здесь, а Ваша музыка... ее играют во всем мире.

Г. (осушает еще один стакан). За мою музыку! (Наливает снова).

Б. Вот у него успех, у этого Генделя. Об этом я всегда думал. И том, как ему хорошо живется. В тишине и покое. Без жены и детей. А если он ослепнет в один прекрасный день, как и я... если он, действительно, ослепнет, тогда утешением ему будет то, что он повидал весь мир, а я-то вообще нигде не был. Маленький кантор у Фомы... Хотя я гораздо гениальнее его.

Г. (возвращается к столу со стаканом водки). Хотите выпить?

(Бах жадно хватает стакан и выпивает до дна. Поперхнулся и сильно закашлялся).

Г. Выходит, Вы мне завидуете?

Б. (кряхтит). Я... я... я...

Г. (хлопая его по спине). Ну же... ну...

Б. (кряхтит). Я... я... я...

Г. Глубоко вздохните и поднимите руки.

Б. (поднимает руки, глубоко вздохнув). Я сгораю от зависти.

Г. (сияет). Лучший комплимент за всю мою жизнь.

Б. (как бы выходя из транса). Опускает руки). Извините, я потерял самообладание. Простите. Мне лучше уйти.

Г. (удивлен). С какой стати?

Б. (запинаясь). Так будет лучше. Ну, я пошел.

Г. Вы же хотели поесть.

Б. Я всегда хочу есть.

Г. (доброжелательно, но твердо). Значит, будем есть.

Б. Вы не обижаетесь на меня?

Г. (идет вглубь сцены). Мы квиты, господин Бах (дергает за шнурок). Я восхищаюсь Вами, а Вы мной нет (еще раз дергает за шнурок). Вы - маленький кантор у Фомы. Я - великий Гендель. И точка (еще раз звонит). Ясно как день. Все очень просто. Тут могут быть любые вариации (выходит вперед, подходит к клавишину). Я больше не стану бояться Баха, который так сгорает от зависти ко мне. Я не боюсь его фамилии (импровизирует мотив «Аллилуйя». Со смехом).

Еще вчера у меня из-за него был припадок ярости (играет все более энергично). Вот, приезжаю я на родину в последний раз, проезжаю через Галле, могу еще раз осмотреть город, останавливаюсь у собора, поднимаюсь к органу, хочу немножко поиграть, взять несколько тактов из своего «Мессии», а вижу перед собой Лондон: как там люди встают, приветствуя меня, и король в первую очередь. И вот, я играю, играю, а сзади подкрадывается служка и стоит сзади, а я продолжаю играть...

Б. Вероятно, слишком громко.

Г. (играет еще громче). И вот он говорит, этот служка - в моем родном городе он смеет открывать рот в моем присутствии. Он говорит (дверь открывается, входит Шмит с паштетом, смотрит в сторону клавирина).

Ш. (радостно). Как прекрасно Вы играете, господин Бах.

Г. (вскакивает, кричит). Подонок!

Ш. (от испуга роняет тарелку). Господин Гендель?..

(Гендель бросается на него, хватая его за горло и старается вытолкнуть за дверь. Бах бросается к ним, разнимает. Возвращается с Генделем).

Г. (задышавшись). Эта фамилия все-таки, по-прежнему, не дает мне покоя.

Б. (с упреком). Вы хотели задушить Шмита.

Г. Только спустить с лестницы, как того служку.

Ш. (выходит вперед, тяжело дыша, но стараясь сохранить достоинство). В последний раз, господин Гендель.

Б. (желая их помирить). Он не нарочно.

Ш. Очень даже нарочно.

Б. Всего лишь недоразумение.

Ш. Я очень хорошо понимаю господина Генделя.

Б. Внезапный приступ.

Ш. И так все тридцать лет.

Б. Господин Гендель сожалеет о случившемся.

Ш. Ни о чем он не сожалеет, этот мистер Хандель. Он всегда был таким, не умел владеть собой. Чудовище. Типично для человека, привыкшего к успеху. Слишком много успеха, слишком много денег и слишком много славы...

Б. Успокойтесь.

Ш. (кричит). Когда человек получает все, что ни захочет!

Б. Хотите водки?

Ш. (тихо). Вы совсем другой, господин Бах - бедный, но порядочный. Это заметно и по вашей игре. Вот это искусство. Оно такое же доброе и порядочное, как Вы сами (бросает ядовитый взгляд на Генделя). Впрочем, мне стоит серьезно подумать о том, чтобы бросить эту работу.

Г. (вздрагивает, боязливо). Шмит...

Ш. Желаю приятного аппетита, господа (с королевским достоинством направляется к двери и подчеркнуто медленно и тихо закрывает ее за собой. Бах и Гендель, не отрываясь, смотрят ему вслед. Хлопка двери не последовало).

Г. (тихо). Даже дверью не хлопнул (падает в кресло). Если вдруг он уйдет навсегда... Он единственный, кто у меня есть. Когда буду старым, беспомощным, слепым...

Б. (утешая его). Он останется.

Г. (кивает). Наверное, скорее всего. По крайней мере, до сих пор он каждый раз оставался: после каждого объявления об уходе.

Б. (направляется в глубину сцены). Паштета жалко.

Г. (пытается встать). Надо бы убраться...

Б. Ничего, я сам.

Г. Я вызову Шмита.

Б. Он как раз пишет заявление.

Г. Не трудитесь.

Б. Я привык к работе (собирает остатки паштета).

Г. (снова садится в кресло. Тихо). Слишком много успеха, слишком много денег, слишком много славы. Шмит прав: я чудовище. Это заметно и по моей музыке.

Б. Она пользуется успехом.

Г. (боязливо). Но сама по себе не так уж и плоха, Вы не находите?

Б. Гомковата слегка.

Г. (упрямо). Но только не в «Мессии».

Б. Как раз-таки в нем – взять хотя бы «Аллилуйя».

Г. В вашей музыке мне тоже не все нравится.

Б. Она не бывает слишком громкой.

Г. И моя не бывает.

Б. Ваша – всегда.

Г. (переходя на ор). Так говорят только мои враги !!! (Вздрагивает).

Б. Вот, Вы и опять разволновались (кладет остатки паштета на тарелку, пробует).

С миндалем. Право, жаль.

Г. (с трудом поднимаясь с кресла). Шампанского хочется.

Б. (с жаром). Настоящее шампанское?

Г. (направляясь к столу с напитками). Мой любимый напиток.

Б. И мой.

Г. Я позволяю его себе каждый день.

Б. (со вздохом). А я себе - никогда.

Г. (берет бутылку, со смехом). Бедный, но порядочный.

Б. (мрачно). Так будут говорить всегда, во все времена: бедный и порядочный господин Бах. Что заметно и по его музыке.

Г. А о том, сколько я выпил шампанского, будут рассказывать даже тогда, когда навсегда забудут мои оперы.

Б. (с досадой). А у меня ведь тоже есть танцевальная музыка.

Г. (с досадой). А у меня - «Мессия».

Б. (подходит к клавишину). Поклонников это не заинтересует.

Г. (с жаром). Защити нас, Господи, от поклонников.

Б. (садится за клавишину). Разумная просьба.

Г. (со вздохом). Увы, лишь просьба.

(Бах негромко импровизирует на мотив «Аллилуйя»).

Г. (вслушиваясь). Из моего «Мессии».

Б. Совсем неплохо.

Г. Погромче, пожалуйста.

Б. И так достаточно громко.

Г. Разве так можно хоть что-то услышать? Давайте-ка я сыграю (ставит бутылку из-под шампанского на клавишник, садится за инструмент и начинает очень громко играть один из Канонов Баха). Вот так это должно звучать. И только так.

Б. (вслушиваясь). Мой Канон.

Г. Замечательно.

Б. Потихе, пожалуйста.

Г. Он должен быть слышен.

Б. Он и так слышен - тому, кто хочет слышать.

Г. Мы всегда слышим лишь то, что хотим услышать: только Бах либо только Гендель. Либо Гендель, либо... (останавливается). Вот, если бы музыка каждого из нас пользовалась успехом у всех... тогда бы в мире звучала самая прекрасная музыка (встает, берет бутылку шампанского и подходит к креслу). Но, увы: тот, кто любит кантора у святого Фомы, тот ненавидит чудовище, а кто восхищается чудовищем, не разбирается в музыке кантора у Фомы. И так будет всегда: для кого-то один из нас будет истинным гением, а для кого-то – другой.

Б. Всегда: либо один, либо – другой.

Г. Вечно – одно и то же.

Б. Вечность...

Г. Она превратит нас в непримиримых врагов (открывает бутылку). За нашу вечную вражду, господин Бах.

Б. Прошу Вас, господин Гендель.

Г. Георг Фридрих.

Б. Простите?

Г. Меня зовут Георг Фридрих.

Б. (запинаясь). А меня Иоганн Себастьян.

Г. (вставая). Кого вечность осудила к вражде, тот хотя бы в этом мире должен дружить. Ваше здоровье, Иоганн Себастьян.

Б. (стесняясь). Ваше, господин Гендель.

Г. Георг Фридрих.

Б. Мне бы тоже глоток (останавливается, потом продолжает решительно), Георг Фридрих.

Г. (на мгновение запинается, потом торопливо). Конечно, разумеется, сейчас, господин Бах.

Б. (с достоинством). Иоганн Себастьян.

Г. Именно это я и хотел сказать (подходит к столу с напитками).

Б. (облизывая губы). Настоящее шампанское.

Г. (наливая два стакана). Это замечание про самую лучшую музыку я уже слышал. Только давно: так говорили про меня и Бонoncini.

Б. Великий композитор.

Г. Средний. Но наша дуэль, и правда, была великолепна.

Б. Вы...

Г. (напоминая). Иоганн Себастьян.

Б. Ты снова дрался на дуэли?

Г. С Бонoncini? Да, но оружием были наши оперы. Он писал одну, и я одну, потом опять он, потом опять я, и так это продолжалось сезон за сезоном. На моих операх присутствовали его друзья, чтобы освистывать их, а на его приходили мои враги, чтобы выражать ему свое восхищение. Но все было очень весело. Театр

всегда переполнен. И полный сбор. Им восхищались, мной восхищались (резко обрывает речь).

Б. (испуганно). Что с тобой?

Г. (медленно). Мной восхищаются. Тобой восхищаются.

Б. (печально). Мной - нет.

Г. А мной - все реже. Но если бы мы с тобой решились на дуэль...

Б. Георг Фридрих...

Г. ...как тогда я и Матиссон. Представляешь, тогда весь город собрался на его занудную «Клеопатру».

Б. (с опаской). Я не хочу никакой дуэли.

Г. С нашими операми в качестве оружия.

Б. Я не пишу опер.

Г. Этому можно научиться. Очень даже просто. Любовь – в мажоре, смерть – в миноре. А в финале обязательно хор.

Б. В Лейпциге нет оперного театра.

Г. В Лейпциге? Твои оперы будут ставить в Лондоне, в Париже, в Венеции. И каждый раз – сразу после моей оперы. А между ними оратория, это успокаивает.

Б. (посмеиваясь). Право, не знаю.

Г. Давай, сразимся на дуэли. Пока еще это нам выгодно. И вечность тут не при чем.

Б. Ну, если ты так считаешь...

Г. Искусство - борьба. Жизнь - дуэль. Давай, поборемся. Нашим общим оружием. Для начала исполним «Страсти по Матфею»...

Б. (с восхищением). В Лондоне.

Г. (в раздумье). В сюжете, правда, много христианских мотивов. Так что евреи, пожалуй, не придут. А нравоучения не понравятся дамам (пожимает плечами). Ну, да ладно, ничего, справимся и без них. Вставлю туда «Гимн королю».

Б. А я здесь исполню «Мессию».

Г. В церкви Святого Фомы?

Б. Или в Галле.

Г. (тихо, с тоской). У меня на родине.

Б. (в раздумье). Конечно, музыка скорее светского характера, к тому же напоминает оперу.

Г. (протягивая ему стакан). Твой стакан, Иоганн Себастьян.

Б. (принимая стакан, с уверенностью). Спасибо, Георг Фридрих.

(Пьют на брудершафт, потом торжественно приветствуют друг друга со стаканами в руках. Выходят на авансцену: один - в левый угол, другой - в правый. Затемнение. Лучи прожектора направлены на каждого из них. Говорят, обращаясь в зал).

Г. Как жаль, что наша встреча так и не состоялась, Иоганн Себастьян.
Б. Она была невозможна, Георг Фридрих.
Г. Наш звездный час...
Б. Он не состоялся.
Г. (со вздохом). Жаль все-таки.
Б. Такая досада...
Г. Что здесь не играют «Мессию».
Б. А в Лондоне - «Страсти по Матфею».
Г. (смакуя каждое слово). Самая чувственная музыка, какую я знаю.
Б. Здесь, после первого же «Аллилуйя», ты был бы объявлен святым...
Г. Евангелистом.
Б. Шестым.
Г. (громко запевая). «Аллилуйя! (окрыленный, уходит в темноту. Вступает хор «Аллилуйя» из «Мессии»).

БАХ (поднимая руки, со вздохом). Опять слишком громко (хор набирает силу).

ЗАНАВЕС ОПУСКАЕТСЯ

Перевод с немецкого Александра Сергеевского

ПОСЛЕСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Пауль Барц (1943-2013): немецкий писатель, журналист и драматург. Автор девятнадцати книг прозы и пятнадцати театральных пьес, также активно сотрудничал на радио в качестве автора и составителя целого ряда программ и передач. Перу Пауля Барца принадлежат, в частности, романизированные биографии корифеев немецкой музыки эпохи Барокко – Баха, Генделя, Шютца, а также Моцарта. Неудивительно, что самым известным из его драматургических произведений как раз и является пьеса «Возможная встреча». За тридцать лет, прошедших после первой постановки, она ставилась на сценах более чем ста двадцати театров во многих странах мира, и была переведена на четырнадцать языков. В первый год заключительного десятилетия прошлого века она появилась в репертуаре МХАТа (тогда еще руководимого великим Олегом Ефремовым, который, кстати, сыграл в том спектакле роль Генделя), а в 1999 году по ней снял телефильм (под названием «В четыре руки») Михаил Козаков. Однако, печатная ее судьба начинается с данного перевода. Пьеса Пауля Барца привлекла меня, во-первых, потому что я давно, еще с отроческих лет, люблю музыку великих композиторов немецкого барокко, прежде всего, конечно, Баха и Генделя; хотя, замечу попутно, в давние советские времена пластинок с записями их произведений было на перечет, и достать их было куда как не просто. Во-вторых, в самом конце 80-х, когда пьеса случайно попала мне в руки, она уже с успехом шла в театрах самой Германии (вернее, в тогдашней ФРГ) и в других европейских странах. Однако, перевод не смог бы реализоваться без неоценимой помощи, которую оказала мне Андреа Гютцес, немецкая славистка, как раз в то время приехавшая с группой коллег в Москву на длительную стажировку- время было уже глубоко перестроечное, и с иностранцами из западных стран стало возможным общаться без оглядки на «всевидающее око» соответствующих служб. Перевод, кстати, делался под заказ Драмтеатра им. Станиславского, но в конце года я уехал, а пьесу уже позже и в другой словесной «интерпретации» поставил МХАТ.

Москва, 1989 – Рим, 2019

АЛЕКСЕЙ ТУМАНСКИЙ

DIE KUNST DER FUGE



*Вся моя музыка, принадлежит Богу,
и все мои способности Ему предназначены*

И. С. Бах

Что может сказать о музыке простой меломан, не ошарашивая профессиональных музыколобов откровениями из области сольфеджио? Нечто по сути, ибо музыка – всечеловеческий язык, не нуждающийся в перетолмачивании или сурдопереводчике, кроме, если вдруг, дирижера. Но важнее, что он, этот самый нон-специалист, способен в музыке услышать? Умению слушать и слышать душевным слухом сокровенные голоса и логосы не учат в учебных заведениях, это – дар для возделывания души (в соработничестве с Богом). Может ли душа услышать другую душу в звучащем тексте, может ли услышать, по выражению А. Давыдова², самую душу музыки? Несомненно, может, если слух ее довольно предуготовлен и изощрен упражнениями по расшифровке, скажем, словесных кардиограмм. Сему способствует, между прочим, и молитвенный опыт, раскрывающий органы души для тонких постижений. Коль скоро речь о музыке и если сущность мира, как сказал Шопенгауэр, музыка, то усердно употребим вслушивание. Не стану, нацепив двухколесные очки, объяснять велосипедистам устройство бициклета, то бишь, доказывать, что музыка открыта всякой душе, способной слышать, ибо говорит от сердца к сердцу, как можно выучить на слух чужой язык, пребывая в иноязычной среде. Так оно и есть! Знание музыкальной грамматики – для подданных филармонии не за страх, а за совесть – не строго необходимо (обмениваю волчьи билеты «музыкалки» на демисезонный абонемент-индულгенцию в Большой зал МК). Во многом ее незнание восполняет интуиция, хорошо произрастающая на внутренней культуре. Да возрадуются со мною все не музицирующие поклонники Ангелины Музиковской с арфой! Мы не изгнаны с пиршества поющих гармоний! Это, собственно, предисловие к «музыковедению для чайников» и – из чайника.

«Искусство фуги» – произведение монументальное. Это своего рода баховский Eregi monumentum (*Я – памятник себе...* Гораций), но не коренной обелиск на кладбище тщеславия, а словно столп, восставленный в небо молитвы. Это прощальное послание согорожанам мира, предсретенское обращение к Зиждителю Небесного Града с мольбою о даровании входной визы. Можно бы сказать, что это духовное завещание композитора, во всяком случае, уж точно одно из последних его произведений. В вопросе, что считать его «последним

1 «Искусство фуги», BWV 1080 (Здесь и далее *Авт.*).

2 См. публикацию А. Давыдова в этом номере.

словом», последним музыкальным высказыванием, нет согласия. И это достаточно принципиально, так как ответ предопределяет модус существования «полифуги» в мировом фоне до того момента, как будет преодолен звуковой барьер и настанет окончательное беззвучье, диктует исполнительское решение по составу произведения (нотопись – это, так сказать, эйдос музыки, которая есть текст звучащий и лишь через исполнение воплощается вполне; концерт – живорождение музыки).

Подготовленное сыновьями Баха первое издание «Кунстфуги» вышло в свет в 1751 году, спустя 2 года после смерти Гроссмастера. Это цикл, состоящий из 18 пьес – 14-ти фуг, в тексте наименованных автором контрапунктами, и 4-х канонов. Все они написаны на одну тему в тональности ре-минор. Однако вместе с ними в простой организм первоиздания были включены Fuga a 3 soggetti и хорал «Wenn wir in höchsten Nöthen», («Когда мы бедствуем», BWV 641). Соответствует ли это авторскому замыслу и волеизъявлению, вот в чем вопрос! На последней странице нотописи есть пометка, сделанная Карлом Филиппом Эммануэлем Бахом (сыном Иоганна Себастьяновича): ««Über dieser Fuge, wo der Nahme B A C H im Contrapunct gebracht worden, ist der Verfasser gestorben»».



Что в переводе с немецкого означает буквально следующее: «Во время работы над этой фугой, в которой нотация B A C H была введена в теме противосложения, композитор скончался»³. В музыке первые восемь букв латинского алфавита, как

3 <https://morgann-a.livejournal.com/171175.html>: <https://burrru.livejournal.com/56756.html>

известно, обозначают ноты: А – ля, В – си-бемоль, С – до, D – ре, Е – ми, F – фа, G – соль, Н – си. Таким образом, в этой фуге Бах оставил свой последний, нотный автограф, как бы запечатлевающий завещание, точку в котором поставил не Бах, а Бог.

Если кто и пожелает усомниться свидетельство сына, то это пустое дело, так как у него нет, полагаю, ни единой причины лжесвидетельствовать, но не нарушает ли неоконченная фуга целокупность полифонического корпуса, по недоразумению превращая цикл в сборник? Как сказано выше, «Кунстфуга» – творение весьма однородное, написанное в единой тональности, внутренне монолитное – как вариации на одну основную тему с модификациями, притом, что недописанная фуга совсем иная по строению и привносит в систему элемент анизотропии. Достаточно ли этого, чтобы считать, что публикаторы сделали ход конем за восьмую горизонталь? По выражению одного аутентичного коносьера, неоконченная фуга – по замыслу квадрупель, в котором последовательно разворачиваются три темы, чтобы соединиться в итоговом синтезе. Однако финальная часть не была записана: контрапункт обрывается на 239 такте. Специалистов и поныне будоражит неосуществленная концовка: известно не менее 20 вариантов ее дописания (примечательно, что, скажем, Г. Гульд с его новаторским мышлением не отделял спорной фуги из гипертекста, заканчивая фортепьянинг на 233 такте). В литературе это было бы странно: словесный текст самодостаточен и самобытен – не нуждается в декламаторах! Никому не пришлось в голову досочинить «грифельную оду» (В.Ходасевич лишь высказал предположение, каким мог бы быть апофеозис записанного восьмистишия) или, скажем, 10-ю главу Евгения Онегина. И это характеризует более вольное – нет, свободное! – отношение к нотному тексту в музыкальной традиции – особенно эпохи барокко – по сравнению с изысканной словесностью. Здесь авторский текст незыблем и неприкосновенен как некоторый абсолют. А в музыке барокко понятие окончательного текста размыто, вариабельность запрограммирована в нем, и под одной обложкой могли сосуществовать разные версии одного опуса, что считалось нормой, как и то, что исполнительная импровизация (каденция) де-факто претендовала, образно говоря, на равноправие с авторской заготовкой. Вот почему, предполагаю, последняя баховская фуга вдохновила столь многих к сотворчеству с Несравненным: что не запрещено – разрешено! А пророс, для переложения с одного «инструментального языка» на другой в словесности есть, конечно, точнейший адекват – перевод. Не аналог ли довавилонического праязыка – музыка?

Итак, последним в строгом смысле произведением Баха должно считать именно неоконченную фугу, и не все специалисты – как видим, не без причины – усматривают обоснование включать ее в каноническое собрание «Кунстфуги». Ослепший перед смертью композитор диктовал ее зятю, Иоганну Кристофу Антиколю, а слепотствующие ученые изобретают все новые факты! Лепо ли? Достопочтенный А. Швейцер в весьма художественной форме изобразил нам, как Бах трудился над так наз. «предсмертным» хоралом «Vor deinen Thron tret ich hiermit» («Пред престолом Твоим стою»; BWV 668), который таковым не является. Международная Баховская академия 1989 года в Штутгарте присвоила Messe h-moll статус opus ultimum. Этот разброс мнений по сравнительно ясному

поводу, как представляется, доказует, что в неточных науках художественного мира нет «объективных», общеобязательных истин. Но это не значит, что истина относительна...

Не подобно музейному анахронизму, «Кунстфуга» продолжает активную концертную жизнь, ее, в перспективе, мафусаилов век исчисляется по лучезарным кольцам на лазерных дисках, пополняя аудиографию. О ней сочиняют статьи и монографии (в XXI веке явились уже три), так что вместе запросто заполнили бы условный стеллаж во всемирной библиотеке (на смешанных носителях). И это не диво, учитывая ее опережающую сверхценность и велелепие; если говорить об источниках нашего метареализма, то Бах один из основоположников его. Но тут еще задача для размышления: творение не надписано, то есть не обозначен «титульный» инструмент, и потому его усваивают на равном основании клавесину, органу, фортепиано и камерному составу (есть эксклюзивная версия для четырех баянов), не считая и компьютерной клавиатуры, порождающей «транслитерацию» нот в размышления о музыке. И каждая звукореализация нотного текста создает новый слой в стереофоническом образе «полифуги», навроде фотошоп-сэндвича, накапливающего оболочки, дополняющие одна другую. Однако идеальное, платонически чистое звукотворчество – только на небесах! Бах, как никто иной, знал это... «Кунстфуга» со временем лишь обрастает лепестками новоявленных нюансов, а вернее, каждый подход проявляет новые оттенки смысла в не ветшающем оригинале, но некоторые прочтения (в частности, Г. Гюльда и Р. Баршая) существенно изменили звуковой облик фугического цикла, как бы пересформатировали его. Из числа сравнительно свежих музификаций обратил бы внимание на фортепьянную работу Вадима Холоденко. Не знаю, как оценивают ее знатоки, а незнайке все дозволено!

Когда бы в точности не произошел «обрыв пленки»⁴, по смыслу и интенции «Кунстфуга» – неоспоримое завещание, ведь и завещание, как правило, составляют не на последней минуте основного времени (Бах работал текст фуги на протяжении последних семи лет жизни). Но что сказано в нем? В чем послание? Это послание с обратным адресом: Залетейск, до востребования. Что это значит по существу? Если суть уяснить, все прочее второстепенно, и даже численность эпизодов в нотном последовании – оставим полемические камни прозекторам музыки! Уподоблю *opus extremum* вневременной улитке, чей изысканный музыкальный дворец фасадом своим обращен к смерти и к ее победителю Христу. Вот что существенно важно! Без этого мы ничего тут не поймем, вступая на зыбкую почву произвольных толкований и интерпретаций, среди которых есть весьма причудные. Ведь вот и «Искусство фуги» толкуют как пифагорейское произведение. Но эзотерическая герменевтика, – и нумерология, и комбинаторика, – как думаю, не вполне соответствуют «субстрату»: Бах был честным протестантом и его творения исчерпывающе прочтываются в Евангельском контексте. Что же касается математической стройности, то не математика порождают музыку, а музыкальные гармонии высказывают и проявляют себя в математических закономерностях, – и чем гениальнее творец, тем явственнее превосходят их! – как и законы естественные, действующие в материальном мире. Наилучшим образом сын Баха,



Филипп Эммануэль в письме Форкелю (от 13 января 1775 года), сказал о своем отце: «Покойный был — точно так же, как и я, да и все настоящие музыканты, — не охотник до сухих математических материй»⁵.

Иным «Кунстфуга» представляется экстрактом изощренного интеллектуализма: усматривают в ней лишь холодное совершенство и как будто вовсе не слышат страдальческого сердца гения, облеченного в звуки! И это мне удивительно, ибо вся музыка Баха — из сердца его, а совершенная, виртуознейшая техника — инструмент вдохновения, содействующий выражению невыразимого, озвучиванию безмолвного, инфонизации самых сокровенных тишизн, наконец. Это сердце — чаша чувств преизобильных, причем глубоких, ясных и сильных, весьма отличных от туманно-романтического образа чувствования, чуждых поверхностной, но бурной сентиментальности. В некотором смысле баховская музыка интроверсивна, эта музыка, так сказать, имманента сама себе и предстает аудитории как бы облаченной в дорогие, шитые финифтью ризы — нечто противоположное состоянию души нараспашку. Я бы сказал, что сердцу, чувствующему глубоко, сердцу, скорбящему не свойственно слишком экспонировать себя. Такому сердцу свойственна некая особая стыдливость и несловохотливость, любовь к молчанию, оно и говорит, как бы обволочнувшись молчанием, чтобы скрыть источники слезные. Музыка тоже — высказывание сердца.

Убежден, что душа с душою договорится без посредников, изыщет доступ в грудную клетку напрямик, чем через голову — посредством хитросплетенных толкований и всякого рода наукообразной казуистики, если те образуют непроницаемую прокладку между композитором и слушателем. Глухари-наставники блуждают в темноте и наперсников своих вводят в лабиринт недоумений и там бросают. Поистине горе от ума! А Бахиану надобно прочувствовать, продумать, прожить! Но притом и компетентный проводник = толковый толковник! — насущно необходим новичку в незнакомом еще Бахбурге. Посвященные слухачи открывают несведущим неслышимое, расширяют диапазон восприятия, и я лично всегда рад поучиться у вышестоящего по знанию, но не всякому можно ввериться без оглядки, и не должно принимать всерьез вещания лжеименного разума. В смежной дисциплине это расширительно называется «сохранять критику». А то ведь проиндуцируют и заблудишься, и узришь в «Кунстфуге» — такой случай известен! — музыкальное доказательство метемпсихоза. Оно якобы содержится в самой структуре вещи. Будто бы тема, каждый раз, словно перевоплотившись, возобновляется в последующем контрапункте, тем самым изображая стадии возрождения души в новом «формате» (прочие странности данной концепции обсуждать здесь не место). Есть впечатление, что почтенный автор приступил к изучению Баха после долгосрочной стажировки у Бахуса!

По структуре «Кунстфуга» подобна широкошумному дереву, произрастающему из зачатка-темы, которое растет от простого к сложному и разветвляется, и ноты небесные вызревают на нем семенами вечной жизни. Основная тема проста, но столь пронзительна и проникновенна, что душа при первых тактах словно бы выскакивает из тела и глядит на все уже из потудани очами бестелесными, из добавочного измерения слушает и внимает бесплотными ушами (эти выходы в

метареальность совершаются вообще-то проще, чем принято думать).



А там все вроде, как в эмпирической действительности, но какое-то все инаковое, бицарное, «остраненное» и притом аудиовизуальные образы становятся насыщеннее, так как зрение и слух заострились, когда отняли заглушки и отomezдили сетчатку. Возможно, эта развораживающая «диатема» обладает каким-то транспозитарным, экстатическим потенциалом, особенно ощущаемым в момент остановки течения в первой фуге (допускаю, что это – личный закидон в никуда или попросту мухоморов объелся, но один американский философ, ставший впоследствии православным монахом, подтвердил экзистенциальную достоверность данного опыта). Тот продленный *aposiopesis* – решающий момент души, словно бы замершей на пороге вечности... И, наконец, решившись, уходит странница, отдавая концевку якоря, в инобытие, таинственное и неотразимо-притягательное, ибо кто сумел воспротивиться притяжению его? Ибо энтелехия этой музыки, как и всякой разумной души – запредельность. Она вся обращена и устремляется за грань гроба, за горизонт земли.

Пересказывать музыку – все равно, что на примере эпоксидки с сахаром рассказывать вкус меда человеку с зашитым от рождения ртом. Ее нужно вкушать гомеопатическими дозами, как вкушают невещественные брашна на трапезе духа, впитывать, как веснеющая зелень вбирает солнечный свет в контражуре. Подобный метод, не побоюсь сказать, медитативного вслушивания открывает дверь во внутреннюю клеть, где творится молитва и зарождается музыка. Мне представляется, что «Кунстфуга» – сплошной плач, молитвенный плач души, стоящей на последнем земном рубеже, сбросившей с себя все, кроме веры (Бах задолго предчувствовал холодящее дыхание ангела смерти и как христианин приготавливал себя к этому великому и страшному таинству). Это псалмические воздыхания, а вернее, омузыкатворенный хорал без слов, последовательность хоралов, подчиняющаяся циклической логике молитвенных восклицаний: когда мы нестерпимо скорбим, душа не удовлетворяется единократным призыванием Господа Своего чахлым и скупым прознесением «Господи, помилуй!», в котором совокупляются все прошения и упования, но плачет и вторит, плачет и вторит. Там в хорале, чей высший прообраз – псалмы, покаяние и исповедание, и мольбы, и моления, и скорбь, и надежда, и рыдания, и ламентации, и тоска, и томление духа, и утешение, и славословия, и тихая благодарность. Картины оставленной земли, растворяющейся в никудалях, и прощание с землей, и переход в потусторонность, и образы загробной жизни. Молитва заводит наперсника своего далеко, в области, откуда нет возврата! Так заводит увлечение борзописца – в невозвратное! Он не аристократ духа: ори сто крат – не поклонится правде, не признает своего умственного поражения.

Кривое зеркало – не совет! Пусть всякий себя в нем опознавший, как я, по крайней мере потщится объективировать свои бредни сопоставлением с неканонизированным образцом высокого штиля в баховедении (имя автора умолчу, дабы не ставить его в позицию беспардонно почитаемого кумира): «Излюбленная сфера творчества Баха – медитативность, границы которой простираются от раздумья гнетущего, по складу своему скорбного, до возвышенно-просветлённого, от углубленно-философских погружений мыслящего духа, пребывающего “в себе”, до настроений легкой задумчивости в тонах светской непринужденности и подчеркнутой элегантности изъяснения (см. эти разноплановые ракурсы в хоральных прелюдиях). В любом случае, определяющими качествами остаются безусловная одухотворенность состояния, строгость и сосредоточенность выражения, которому обычно сопутствуют интонации рассуждения и которое чаще всего выдержано в движении неторопливого шага (как бы напоминая о генезисе аристотелевского перипатетизма). Особенно притягательны баховские медитативные элегии (см. некоторые хоральные прелюдии). Их фактурное решение всегда единообразно: мерное движение голосов в глуховатых нижних регистрах, над которым словно сквозь туманную мглу плывет ностальгическая мелодия хора. За этой мыслительной материей, возносящейся в далекие выси, угадывается неизбывная грусть о бренности земного бытия, мудрая меланхолия понимания преходящей сущности многого в человеческой жизни. В тихой молитвенности состояния нередко открывается нечто глубинно-сокровенное, с оттенком несколько мистической таинственности». Эти сентенциозные пароксизмы мысли, превыспренние тропы обличают центростремительную поэтичность слога – как бы воздушный шар с обрезанными стропами (нездоровая эмфатичность изложения, пасквильные остроты, туповатые суждения, притянутые за язык метафоры, нарочитые сравнения, вымученная лексика, сомнительные неологизмы, запутанный синтаксис и прочие продукты замутненного сознания – его содержимое). Как легко убедиться, дистиллированная эта заумь посредством индукции применима к “Кунстфуге”, где явственно преобладает окрыленная надеждой молитвенность в сочетании с чем-то неземным! Это именно медитативные элегии, в которых нечто угадывается, нечто, несомненно существенное для всех...

Музыка Баха вообще как будто не касается земли, но подобно катеру на воздушной подушке, скользит над поверхностью житейского моря, не омываясь в нем. А “Кунстфуга” – аэроплан, вернее – крылатая ракета! Земнородным не уняться за нею, они и взлететь-то не могут, пригнетаются к земле узами греха и гравитации. Притом незадолго до смерти Бах сказал: “Только теперь я постиг внутренний дух музыки и хотел бы его заново исследовать”»⁶. И это – нотабене! – сказал о себе непревзойденный художник, сам ставший как бы олицетворением музыки, творивший во всех жанрах, достигший всего и все в музыке познавший! Вот признание подлинного величия в союзе с непритворной скромностью! Это-то христианское величие, чуждое гордыни и самомнения как бы не видит своих заслуг и свершений, всегда мыслит себя лишь вступающим на путь души, на каждой новой ступени лестницы совершенства находит себя лишь начинающим, но не достигшим. И молит: «Пред престолом Твоим днесь стою. Боже, не

отврати Лица Твоего от меня, бедного грешника!» Это четверостишие из так наз. предсмертного хорала – достойное исповедание набожной жизни (перевел свойственным для церковно-славянской гимнографии прозаизированным верлибром, опуская обычные протестантским песнопениям атрибуты регулярного рифмованного стиха) поставил бы эпитафией к «Искусству фуги».

Это небольшое сообщение не претендует на новизну. Все значимые открытия и закрытия по данному предмету, как представляется, уже сделаны, пожалуй, проблема состоит в том, что их чересчур много. Некоторые очевидности – ушеслышимости! – со временем начинают казаться слишком тривиальными и надо пустить, так сказать, часы ракоходом (нем. krebsgang), чтобы стереть с них пыль, да явятся в своей первозданной простоте. Одухотворённая простота для нас труднодоступна, истинному же невежеству всегда присущ молодецкий задор и непочтительность к авторитетам.

АЛЕКСАНДР ДАВЫДОВ

ЗАМЕТКИ О МУЗЫКЕ ЧЕЛОВЕКА ЛИШЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
СЛУХА



ЗАМЕТКИ О МУЗЫКЕ ЧЕЛОВЕКА ЛИШЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
СЛУХА

Для человека напрочь лишенного музыкального слуха я до странности люблю музыку, которую ощутил поздно, лет двадцати пяти, но полюбил крепко. О том напишу с возможной краткостью, ибо любовь всегда сокровенна. Молодым я охотно пел, понятно дело, что не на подмостках, а в дружеских компаниях. Друзья затыкали уши, уверяя, что я не могу попасть ни в одну ноту. Я им верил, но, когда, по моде того времени, мы на кухне затягивали песни Окужавы, Галича или блатные романсы, мой вокал в общем разноголосом пьяноватом хоре, пожалуй, особо не выделялся в худшую сторону. У него даже находились поклонники. «Зато с душой поет», - говорили чуть иронично. Не скажу, что я слишком переживал этот слуховой дефект, но в глубине души, все же, видимо, считал какой-то личностной нехваткой. Изживая данный комплекс, мы с приятелем (таким же безухим, как я) основали капеллу, куда принимались только лишенные и голоса, и слуха. Преувеличенно дурными голосами мы импровизировали какие-то дикие поурри, типа:

- Мать твою, мать твою так-перетак, -
Ей скажут, она зарыдает,
А волны бегут от винта за кормой,
Последний парад наступает.

Спорадические кухонные выступления нашей капеллы даже пользовались некоторым успехом. По крайней мере, ржали слушатели от души. Такие вот юношеские развлечения. Но это шуточки, комическая сторона моих взаимоотношений с музыкой, если же говорить всерьез, они всегда были драматичны, глубоки и целомудренны.

Недавно перечитав свои мемуарные сочинения, я убедился, что все они пронизаны музыкальными метафорами и впечатлениями. Буду их цитировать, чтобы не подменить прежнюю свежесть чувства нынешней рассудительностью.

Собственно, вся моя жизнь мне виделась в музыкальном образе. Вот что я писал больше полутора десятилетий назад: «События жизни перекликаются издали, сочетаясь по смыслу, - так рождение откликается смерти. То есть память близка не литературе, а музыке...» Но дальше следует: «...той самой, что в детстве раздирала мою душу...» Сразу - претензия к музыке, даже обида, свидетельствующая, что мои с ней отношения завязались рано и, как уже говорилось, драматично. Начиналось они так: «Музыку я отвергал упорно и долго. У нас в доме она звучала по целым дням, буквально разрывая в клочья мою неокрепшую душу. Я заслонялся от нее глухотой. Звуча, она словно б для меня не звучала, но все равно, не разъясненная словом, еще неизвестно, что натворила в моей душе ее темная иль светлая стихия. Принял я музыку лишь через годы и сразу расслышал и узнал откуда-то знакомые

мне образы духа. Бетховен же, мнимый богоборец для меня прозвучал самым божественным глаголом, оттого и не обращенным молитвой, что не оставлял во вселенной никого, к кому можно и должно воззвать. Я и сейчас готов заслониться от музыки, которая слишком остро проигрывается на моих душевных струнах, а в моей детски незрелой душе возвещенная ею полнота бытия отзывалась лишь слезливостью. От музыки у меня в детстве слезились глаза, как от аллергии». То есть она мне виделась (слышалась) чем-то неуместным, ибо несоразмерным еще толком не освоенной жизни, многократно превышая мой мизерный опыт, и лишь растравляла детскую чувствительность. Вот еще повтор: «Я сопротивлялся музыке, как мог. Она была слишком уж значительна и разнообразна. Чересчур уж тревожила душу, размыкала почти до беспредельности уютный мир моего жилья».

Музыка моего детства была навязанной и неотвязной, несмотря на мои комично наивные попытки ее дезавуировать: «...пытаясь укротить музыку, я сделал из простенькой отцовской вертушки карусель для своих солдатиков»¹. Однако она предвещала, смутно указывала, на потом мне открывшиеся духовные образы, которые были совсем чужды тогдашней скудной действительности. Разумеется, в детстве я не ведал даже приблизительно ни их имен, ни местоположения (откуда?) Однако много лет спустя музыка мне стала видеться целиком теологичной, не то чтобы добром, а вселенской схлесткой мирового добра и зла. Надо сказать, что она мне всегда чуялась в подоплеке слова: никогда не мог поверить, что мыслю словами. Не оттого ли мое всегдашнее влечение к музыке чистой, не замаранной лингвистикой, что сводит тончайшую, мистичную, чуть вибрирующую связь слова с музыкой к их столь профаническому слиянию? По моим понятиям, она предшествует слову и не должна искать в нем поддержку. Я так и не смог полюбить оперу, в общем-то, и балет, да и любой музыки хоть как-то тяготеющий к артикуляции. Такая музыка на мой слух не создавала вселенского объема, была помещена, если и не в коробочку, то в роскошный ларец, ограничена стенами и потолком, потому не рождала иных видений чем театральный зал с чересчур удобными бархатными креслами, и полет валькирий мне представлялся их парением на цирковой лонже. Однако и в не приправленной словом музыке многих создателей знаменитых опер и балетов, мне, как правило, чувствовался пыльный запах кулис. То есть себя ощущал не соучастником музыки, как рокового события, а где-то в стороне от нее, и самую музыку - не пророчеством, а публичным действием: ее трагизм не пугал, счастье не обнадеживало.

Может быть, поэтому я, при всем почтении, довольно равнодушен к русской музыке, как любое искусство в напитанной литературой России, тяготеющей к слову. Здесь для меня исключение – Шостакович. Какая уж литература? Тут вопль восторга (в раннем), позже переходящий в вопль ужаса, а иногда в их переплетение. (Конечно, не говорю о вынужденно конъюнктурных сочинениях). Подлинные пляски смерти, в отличие от блистательных стилизаций мощного, но слегка кокетливого Листа, и тем более, обаятельного Сен-Санса. У него же именно, что смертная тоска, перемежаемая глумливо-циничной радостью (палачей?) А его фортепьянный квинтет, где трагизм, вроде бы, смягчен, напоминает уже пост-трагедию: бдение при покойнике. Пусть в меня дружно плюнут композиторы, музыканты и меломаны, но для меня Шостакович и

1 Все предыдущие цитаты из воспоминаний «49 дней с родными душами» // А. Давыдов «49 дней с родными душами», М., Время, 2005. (Здесь и далее *Авт.*).



замечательно красивый Прокофьев, которого слушаю с удовольствием, это как Моцарт и Сальери. Один сочится кровью, другой блистательно сочетает звуки, творя, может быть, даже и гениальную, но имитацию. Наверно, потому Прокофьеву легче, недраматично давалась конъюнктура.

Мне и вообще претит откровенная (или слабо прикрытая) искусственность и искусственность, не пускающая внутрь музыки, мешающая к ней отнестись с роковой серьезностью. В меня уж точно плюнут, если признаюсь, что, нисколько не подвергая сомнению продуктивное новаторство Скрябина, я в «Поэме экстаза» не ощущаю экстаза, а в «Поэме огня» не чувствую огня. Лишь только их схемы.

Такова прихоть вкуса или, скорей, восприятия человека лишенного музыкального слуха. Но нет ли тут частицы истины?

Однако вернусь пока в мое детство, когда музыка была лишь тревожным звуком и растравой души, притом, что «свое разрушение, как и созидание, творила где-то глубоко внутри, а так - была привычна, как постоянный музыкальный фон нашей жизни». Музыка еще и выражалась материально, предметно, в странной, громоздкой, избыточной, как и она сама, почти неприменимой мебели – концертном рояле «Бехштейн», нам доставшимся в результате исторических превратностей. Это был самый ценный предмет в квартире. Надо признать, что довольно скромное жилище было его недостойно. Потому казалось, что он заносчив, нахально аристократичен, подавляет и будто себе подчиняет все окружающее пространство. В своих воспоминаниях я не экономил строк, чтоб задним числом свести счеты с давно утерянным в результате, на этот раз, житейских превратностей «Бехштейном» (ни разу о нем не пожалел): «Явственно ли его облик намекал на возможность музыки? Ну, разве что, он слегка напоминал по форме скрипичный ключ, столь поразивший меня своим изысканным очертаньем, что стоило мне разжиться кусочком мела, и я принимался прилежно изрисовывать асфальт кривобокими скрипичными ключами. Станным казалось, что невесомость и сокровенность музыки овеществилась в массивном и неудобном предмете не без нахальства пребывающем в комнате, искривляя ее пространство своим волнистым боком. И пасть его была словно у зверя, с пожелтевшими, зубного цвета клавишами. В каждой из них жила как бы музыка разъятая, - не возвышающее слияние звуков, где каждый по отдельности неразличим и где они не ноты, а пение души. Тут каждый звук пребывал на своем пространственном месте. Он предоставлял раскрыть себя, был всегда готов прозвучать серебристо мерцающим звуком, извлекать которые было радостью, впрочем, скоро наскучившей. Я пытался подчинить непокорный предмет не игрой на нем, а игрой с ним. Забравшись под его обширную крышку, строил свои башенки и расставлял там своих солдатиков. Рояль тихо, но упорно сопротивлялся моим играм, зачем-то постоянно напоминая о своей материальности и отстаивая занимаемое им изощренно выкроенное пространство. Не став для меня полноценным местом игры, - не было ли в том смешения двух ее смыслов? - рояль стал для меня орудием пытки. Я раз за разом бился головой о его жесткое днище, познав на собственном затылке сопротивление материала творчества. Но главные мучения разразились, когда меня попытались научить музыке. На меня разом навалилась вся маята художества и овладения мастерством. Меня поразило, как жалко воплотилось ожидание музыки: долгожданная музыка звучала хаосом обрывистых, ненужных звуков». К

счастью, пытка музыкальным обучением продолжалась недолго: родители вскоре убедились в моей полной музыкальной глухоте (см. начало).

Перечитав свои давние воспоминания, я даже удивился степени своей неприязни к этому изысканному и дороговому предмету. Теперь рояль мне помнится вовсе не злым гением детства, а будто основой ностальгического интереса моего первого в жизни жилища. В детские годы и улица была для меня полна музыкальных метафор. Я чувствовал музыкальность архитектуры, пытаюсь «прошлое читать по партитуре застывшей музыки».

В соседнем здании бывшей Мариинской больницы (где родился и прожил ранние годы Достоевский, что, как мне казалось, придало всей округе пасмурно-элегическую тональность) мной «ощущалось упорство непроистекающего времени, неподвижного, словно застывшая музыка». А на его древней решетке можно было разыграть целую сюиту или, как я назвал, музыкальную драму (правильней, музыкально-визуальную): «Вот зачин - колышек ровный. Еще один ровный, другой, третий. Жизнь легка, колышки ровны и как бы все вместе, пики уперлись ввысь. Вот колышек без верхушечного острия, уже тревога, сбой, нецелостность. Снова ровные, восстановлен ритм, который даже и прозвучит, если проходя тряхать по ним, как по ксилофону, деревянной палочкой. Вот гнутый стержень, еще один выгнутые в разные стороны. Нарастает предощущение драмы. Вот и вовсе дыра, как щербина во рту. То ль кто-то выломал его, то ль он сам отлучился, предав целое забора и равномерность жизни. Подступает жуть. Однако ж, ритм забора тверд. Он восстанавливает себя и вновь бойко тряхает по нему палочка. И вот конец музыкальной драмы. Завершается старый забор четвертушкой солнца с торчащим в разные стороны чутунными лучами. То - плавное закругление жизни, но и указание на множество последующих путей. Забор заканчивается безвозвратно. Дальше путь без забора и ритмичного тряханья палочки. Ненужная, она летит в грязь».

А потом «нет уже прямого пути вдоль однообразных нот и разнообразных ритмов. Драматизм окружающих пространств не вскрыт, он не звучит и невыявлен. Возможно, музыка их еще богаче и глубже, но невнятна. Оттого и тревога». Впрочем, небольшая, но гулкая площадь перед чудовищного облика Театром Советской Армии (не знаю, как он теперь называется), куда я, обычно, и держал путь вдоль больничной решетки, тоже была отчасти музыкальной, не всегда звучащей, но готовой принять музыку: «Площадка перед Театром была безусловным местом праздников, тем сосудом, куда он вливался естественно и просто. Тут, случалось, армия являла себя в блеске и мощи: прямо у стены военный оркестр играл бравурные марши или щемящие военной, то есть мужской и мужественной грустью. Когда раскатывалось по гулкой площади прощание славянки, уж не бессмысленным и не мучительным становилось грозное здание. Я словно вступал с ним в музыкальное единство силы и жизни... Площадь умножает музыку, как, впрочем, подпевает ей даже угрюмый Театр, об стены которого музыка бьется, отскакивая или распластываясь по шершавым глыбам. Оркестр при полном параде, трубы сияют, дирижер с аксельбантом взмахивает белыми перчатками. Вселяя ликование в душу, бьют литавры. Военные марши царят в округе».

И дальше – парк ЦДСА (моя бабушка его по старинке называла Александровским), который в праздничные дни тоже исполнен музыки: «Прохожу

мимо оркестра, и музыка бьет мне в спину, толкая к Парку, к будущим еще более ярким удовольствиям праздника. Вхожу в Парк и словно б уже отрываюсь от музыки, звучащей сзади. Меня уже манит другая, поют все динамики Парка, передавая меня от музыки к музыке. Каждая музыка была бодра понимаемой мною бодростью... Я знаю: если от прудика свернуть налево там будет карусель. Это, пожалуй, и есть центр праздника, ось его круговерти и головокружения. Вокруг этой оси ты скачешь на деревянном коньке по бессмысленному кругу. Звучит музыка и ты словно тот самый солдатик на пластинке».

Кроме музыки городских строений и пространств, я был способен ощутить и загородную: «С природой дикой, или хотя бы полудикой, мне редко приходилось встречаться в детстве. Когда же это случалось, то ее музыка бывала, пожалуй, столь сильна, что оглушала»². Видимо, поэтому о «музыке природы» я вспомнил так кратко.

Вообще-то, музыкальная тема была связана с моим отцом³, причем во всей гамме чувств от восхищения до обиды, что истинная отрада для психоаналитиков. В моем отце мне всегда чуялась тайна, которой он не желает со мной (как и ни с кем) поделиться. «Возможно, она была как-то связана с музыкой, уж не знаю, каким образом, - соседствовала с музыкой? питалась ею? По крайней мере, отношения моего Отца с музыкой тоже были сокровенны. Помню, сколь особым было отцовское лицо, когда он слушал музыку, лежа на диване. Мне чудилось нечто жутковатое в его важности и отрешенности, почти смертной. Он был словно б уже не здесь, будто оставил нас. В такие минуты мне не полагалось его тревожить, к чему я привык не сразу. Мне-то, наоборот, хотелось его окликнуть, вернуть к себе. У нас в семье не культивировалось священного отношения к отцовскому делу, вроде: “ходи на цыпочках, папа пишет”. Но отрывать его от музыки почиталось кощунством. Тут, возможно, завязывалось наиважнейшее, лишь одним из следствий которого становились стихи. Не в музыке ли таился исток его гармонии и упорного оптимизма? Не в ней ли Отец находил свои небеса и прообразы неземных чувств? Не исключаю, что она была его религией и мистикой, тропинкой к вечному для него, отрицавшего другие пути. Возможно, музыка спасала Отца от конечного отчаянья, в ней невозможного. По крайней мере, в той музыке, которую Отец любил. К музыке он относился столь же целомудренно, как к тайному душевному порыву. Говорил о ней редко, как мне казалось, застенчиво и не вглубь. Отец любил Баха, Моцарта и Шуберта. В стихах он упоминает Гайдна, но не хочется верить, что Отцу была интимно дорога его роскошная пустозвонность...»

Ну вот, походя задел Гайдна. Должен признать, что он меня и теперь раздражает. Не сомневаясь (хотя и не могу оценить) в его огромном вкладе в музыкальное искусство, я, справедливо или нет, всегда считал, что именно он окончательно увел композиторов из храма в бальную залу (откуда потом величайшие хищно вырвались в мир ему на благо и на беду). У композиторов барокко даже танец или музыкальные упражнения звучали молитвой (невольно сравниваю с их возвышенной простотой чрезмерно экзальтированную духовность,

2 А это всё из текста «Ключик. Учебник по географии моего детства» // А. Давыдов «49 дней с родными душами», М., Время, 2005.

3 Поэт Давид Самойлов. Кстати, на его стихи написано порядка двухсот песен (на некоторые стихотворения даже и по несколько). Правда, в основном бардовских, плягеров всего три-четыре.

форсированную на мой слух эзотеричность Мессиаана), а салонная музыка была скромна и ненастойчива – легкий досуг, а не соблазнительно роскошное действо. И Моцарт мне всегда виделся божественным, ибо лишь под мудрым и благожелательным Божиим приглядом можно себе позволить столь полную и одновременно возвышенную беспечность. Понимаю, что в моем отношении к Гайдну присутствует занудство. Нет, чтоб расслабиться и получить удовольствие, купаясь в пленительных звуках... Впрочем, он иногда все же меня пробивает, к примеру, его знаменитая «Курица» своим радостным задором. Однако в целом его бесчисленные симфонии и концерты на мой слух при всем их блеске утомительно однообразны, слушать их подряд довольно тяжелое испытание. Я когда-то сделал такую ошибку, возможно, именно тем и набив оскомину на всю жизнь.

Теперь, сведя личные счета с великим композитором, наконец продолжу оборванную цитату: «...В музыке мы с Отцом разминулись. Не припомню, чтобы он заговорил со мной о ней. Когда же, единственный раз, заговорил я, Отец не поддержал разговора. Возможно, к музыке он был столь же ревнив, как к женщинам, полагал, что вся она целиком принадлежит только ему. Так же точно Отец и к вниманию женщин ревновал каждого...»

Но кого же мой отец все-таки мог удостоить беседой о музыке? Он дружил с Борисом Чайковским, Давидом Кривицким, общался с Пикайзенем, соседом по даче в городке Пярну (с другим своим кратковременным соседом, Ойстрахом, ему познакомиться не довелось). Может быть, их. Но, если верить стихотворению, то и безымянного ночного сторожа, бывшего музыканта:

Однажды мы с ним разговорились
О Гайдне, о Моцарте и о Глюке...

(Отмечу, что опять Гайдн. Видимо, в его оценке мы с отцом решительно расходились). Что касается сторожа, то, не исключая, так и было, а возможно, это литература.

Но цитата еще не закончена, теперь завершу: «Отец и заразил меня музыкой, и отвратил от нее, но не приохотил»⁴.

Кажется, это несправедливо (хотя сейчас мне трудно понять свою прежнюю диалектику: заразил, но не приохотил?) Ведь, разъехавшись с моей мамой, он оставил мне свою огромную фонотеку: порядка 1000 пластинок с каталогом. Тогда еще чуждый музыке, я не раз ему предлагал забрать их: мол, только занимают место и пыль собирают. «Пусть будут у тебя», - всякий раз говорил отец, тоже отчасти таинственно, никак не разъясняя. Видимо, нечто подсказывала ему интуиция, столь же глубинная, как и все в нем, соприкасавшееся с музыкой.

Хорошо помню день (также и миг), когда невесть с чего, каким-то мгновенным порывом я наудачу выскреб одну пластинку из плотного пыльного рядка и ее водрузил на тоже providенциально мне оставленную отцом старенькую радиолу. Удача мне определенно сопутствовала: это был «Первый Бранденбургский концерт». Его слушая, на минут двадцать я будто выпал из мира (иначе не скажешь), только помню смутный образ реющей чайки. Я даже знал ее (его) имя: Джонатан Левингстон. Я был изначально литературоцентричен, и мостик к другим искусствам мне всегда прокладывала именно литература. Затем его

4 Это вновь цитаты из «49 дней...»



надлежало спалить дотла, чтоб «другое искусство» для меня существовало в его истинном качестве. Тут мостик оказался довольно скромным, великой музыке во мне откликнулись не Данте, не Гёте, но образ чайки и впрямь не наваян ли Бахом его, вроде бы, дальнему потопку и уж точно однофамильцу? Сейчас подумал: нет ли тут противоречия, коль я признался, что чуял музыку в подоплеке слов? Тогда получается, что в данном случае, предшествующая словам едва различимая музыкальная вибрация, вышла навстречу музыке откровенно явленной. Но об этом не сейчас: здесь тема для отдельного размышления.

С тех пор в течение лет трех-четырёх я упивался музыкой, в почти истерическом раже неопитства прослушав, наверно, всю тысячу отцовских пластинок (а подобраны они были очень толково). Иногда вспоминая о своей безухости, я придумал утешительную теорию, что для чувства музыки слух даже помеха, ибо отвлекается на звуки, мешая ощутить самую душу, ее сердцевину. А может, так и есть?

Впрочем, через некоторое время я излечился от своей музыкальной болезни. Потребность в музыке стала являться только изредка. Вернулась она лишь через несколько десятилетий и все же не в такой острой форме. Но и в, казалось, потерянные для музыки годы, она во мне подспудно, однако явственно, существовала. Вернувшись к слову (опять виток сложной диалектики), она питала мое письмо. Читая Гессе, я заподозрил, что в его сочинения заложена музыка. Не как звукопись, что пропало бы в переводе, а в самом движении сюжета, мысли, образа, их тонком переливе. Не желая учиться у собственно литературы, я старался освоить эту его затаянную музыкальность (надо сказать, что симфонии Андрея Белого мне чужды откровенностью приема и, на мой слух, грубоватостью стилизации). Редко пытался воспроизвести тем самым, внутренним движением конкретный музыкальный опус, как, например, шубертовскую «Аве Марию» или какой-нибудь органнй концерт Баха, но в процессе письма у меня (где точно, не скажу: в голове? в душе? а может, даже и вибрацией самой пишущей руки) звучало разнообразное попури: сначала больше из Бетховена, дальше – из всех эпох: бывало, из Моцарта, Генделя, Шуберта, Пахельбеля, Свелинка, Шестаковича, Шёнберга... Отчасти, видимо, мои старания были успешны, поскольку эту музыку ощущали немногие в наше время подробные читатели. Критики, разумеется, никогда⁵. Не исключаю, что именно эта «музыкализация» письма и отвратила меня на некоторое время от звучащей музыки.

В своем совсем недавнем очередном заходе на мемуаристику, я неожиданно для себя заявил, что хотел бы стать не писателем, а композитором ибо «...постоянно чувствую всю недостаточность слов (уже говорил, что не верю в их первичность в отношении мысли и чувства: по моему понятию, мысль, напитанная чувством, выходит встреч словам, но может с ними и разминуться), чтобы выразить музыку мне всегда слышащуюся в подоплеке жизни, словно манящий гуд сокровенной истины на разные лады... Композиторы – счастливицы, в сравнении с ними себя чувствуешь косноязычным недоделком. А коль, бывает, сладкоязычным, так еще, наверно, хуже»⁶. Конечно, бредовая мечта, учитывая мой слуховой дефект, но

5 Рад, что ошибся. Как раз сегодня прочитал рецензию на себя, где эта «музыка» уловлена. Впрочем, автор в первую очередь поэт, а критик по совместительству. См. http://www.ng.ru/ng_ex-libris/2019-04-04/13_977_music.html

6 «Исповедь любимого пасынка века: ранние годы» (пока не опубликована).

все ж, выходит, она хоть в каком-то виде осуществилась.

Ностальгически вспоминаю начало моего романа с музыкой. Я ее тогда воспринимал с полной, несомненной серьезностью. Не как слушатель из зала, а именно соучастник. Музыка до явления Бетховена, по моим понятиям, почти всегда так или иначе отсылавшая к храму, отмывала душу и дарила надежду. Для меня она служила отрицанием смерти, возможно, своей раз и навсегда данностью, воспроизводимостью многократно. С Бетховеном, оторванные от цели, места и ситуации исполнения музыкальные жанры приобрели опасную мощь (недаром многолетнее доминирование симфонии). Не то чтобы злая и непременно разрушительная, однако потерявшая прежнее благодущие (конечно, знаю многие исключения, но я говорю о вершинах), непомерно избыточная, потому будто неприкаянная и хищная, эта музыка стала много обширней всей нашей жизни, которой, если не выпало ни суммы, ни тюрьмы, ни войны, хватит лишь на одну простенькую песенку. (Будто уже не она для нас, а мы для нее). Я уже тогда понимал, что это музыка войны или другого трагического катаклизма, предвестие будущих, отголосок свершившихся трагедий, вольно или нет питающая мечты наций о кровавом величии. Но, собственно, и попросту трагедии неизбежной смерти, открытой любому из нас, которую (и свою, и чужую) мы, однако, не способны пережить с достойной ее ответственностью и напряжением чувства.

Нет, я несколько не отрицал Бетховена, как и следовавших за ним великих трагиков. Наоборот, как сказано, упивался ими, замороженный мне открывшимся масштабом существования. Теперь я уже не способен переживать музыку так остро и лично. Однако в той же «Исповеди пасынка» к своей жизни целиком я применил именно музыкальную метафору: «Теперь больше ценю не верность жизни какому-либо идеалу, а точность ее динамики и музыкальную гармонию ее тональностей. Бывало, что она превращалась в какофонию, но иногда звучала чисто и мощно, симфонией или даже хоралом. Каков, интересно, будет ее финальный аккорд? Верю, что он не станет для меня самым уже последним разочарованием». На этом закончу, не опошляя музыкальную тему лишним многословием. Как-то ведь написал, что не менее важна, чем звуки, многозначная тишина, следующая за последней нотой. Всегда чутко прислушивался и к паузам. Сейчас пустоватое время, именно то, что я когда-то назвал «нулевой эпохой», коих мне пришлось пережить несколько. Я считал их теми пустотами, на которых «история выбивает свою барабанную дробь, подчас оглушительно»⁷. Но, где музыка, пусть только барабанного боя, там нет безнадежности. И ни одна эпоха не бессмысленна коль ее ошутить в общем ритме истории.



АНДРЕЙ БАНДУРА

ТАЙНА «ПРЕДВАРИТЕЛЬНОГО ДЕЙСТВА»



ТАЙНА «ПРЕДВАРИТЕЛЬНОГО ДЕЙСТВА»

14 апреля 1915 года в Москве скоропостижно скончался Александр Николаевич Скрябин. Композитору шел 44-й год, его музыка, несмотря на тяготы мировой войны, звучала по всему свету. Среди первых поэтических откликов на кончину гения выделяются строки Константина Бальмонта:

Он чувствовал симфониями света,
Он слиться звал в один плавучий храм -
Прикосновенья, звуки, фимиам
И шествия, где танцы как примета...

Близкий друг Скрябина хорошо знал о замыслах великого музыканта-мистика, который собирался осуществить небывалый в истории искусства синтез. Составными частями скрябинской «Мистерии» должны были стать не только традиционные искусства (музыка, поэзия, живопись, архитектура, танец), но и еще не существующие, фантастические, из которых композитор описал:

1. Симфонию света – «Я хочу, чтобы были симфонии огней... Вся зала будет в переменных светах. Вот тут они разгораются, это огненные языки, видите как тут и в музыке огни... Свет должен наполнить весь воздух, пронизать его до атомов. Вся музыка и все вообще должно быть погружено в этот свет, в световые волны, купаться в них». (Здесь и далее слова Скрябина приведены по книге Л. Л. Сабанеева «Воспоминания о Скрябине», М., 1925);

2. Симфонию запахов – «Тут все есть: и симфония световая, и симфония ароматов, потому, что это будут не только столбы светов, но и ароматов»;

3. Симфонию вкуса – «у меня в “Действии” будут также и вкусовые ощущения»;

4. Симфонию прикосновений – «К концу мистерии мы уже не будем людьми, а станем сами ласками»;

5. Симфонию взглядов – «Надо фиксировать не только линию жестов, но и взоров. Вот такие скользкие взоры, как их записать? Это совершенно особенное ощущение, если, например, взор следит за своим собственным жестом, как бы лаская его»;

6. Симфонию мыслеобразов – «Я хочу в Мистерии внести такие воображаемые звуки, которые не будут реально звучать, но которые надо себе представить».

Введение в сферу искусства всех органов человеческого восприятия было, разумеется, не самоцелью, а лишь частью грандиозного скрябинского замысла по преобразованию Вселенной. По его мнению, наша цивилизация (Пятая Раса, по теософской доктрине) находится на тупиковом пути технотронного самоуничтожения: человечество может погибнуть, так и не пробудив спящие в нем божественные энергии – психические силы. Композитор принимает решение выстроить и реализовать альтернативный путь эволюции.

По его плану, в далекой Индии, на берегу зачарованного озера, из драгоценных камней, фимиамов и красок заката должен быть построен храм для исполнения Мистерии. Он, Скрябин, даст только первый импульс к включению фантастических причинно-следственных цепей. В небе над Гималаями зазвонят мистические колокола, и на их зов все населяющие Землю народы пойдут в Индию, чтобы принять участие в исполнении величественной симфонии Преображения. На седьмой день грандиозного синтетического действия объединенная мощь ментального поля мыслящих существ должна была пробить экран мировой Иллюзии. В лучах всемирного художественного экстаза человечество вырвалось бы из тенет материи и «проснулось в небо» сияющим вихрем неуничтожимой, бессмертной и всемогущей мыслящей энергии...

Мысль о «Мистерии» пришла к Скрябину еще в 1903 году и окончательно откристаллизовалась через два года, после знакомства с трудами Е. П. Блаватской. С этой поры все его творчество, – музыкальное, философское, поэтическое, – было лишь этапами подготовки этого всемирного праздника Воссоединения Духа и Материи. Поглощенный своим замыслом, композитор охотно рассказывает о нем друзьям, строит развернутые планы и пишет большое количество эскизов будущего магического акта (в сущности, эскизами к нему являются все поздние скрябинские сочинения). Последним – «полномасштабным» – эскизом «Мистерии» должно было стать «Предварительное Действо» к ней, о котором композитор говорил:

«Это будет еще не Мистерия, но уже в таком духе, и в ней и синтез искусств будет и уже оно будет *зотерично*... Это все-таки художественное произведение, хотя в нем уже будет совсем иное, будет очень много *настоящей магии*... В нем будет мистика разбавлена некоторым символизмом, и это именно обусловит возможность многократного исполнения». Скрябин начал работу над «Предварительным Действом» зимой 1913 года, за два года до кончины, но никто, кроме ближайших друзей, так и не услышал этого загадочного опуса. Композитор не успел занести готовую музыку на бумагу и она погибла вместе с ним, – случай в музыкальном мире не единственный, но в судьбе Скрябина приобретающий символическое значение.

Казалось, что все видимые и невидимые обстоятельства жизни великого музыканта мешали ему завершить магическую партитуру. Именно в последние годы композитор лишается поддержки меценатов и вынужден часто и надолго уезжать на гастроли с сольными концертами. Время, которое уходит выкроить для творчества, он отдает работе над поэтическим текстом «Предварительного Действа», для чего ему приходится осваивать технику стихосложения. Но ни финансовые затруднения, ни груз семейных проблем не стали основной причиной гибели главного сочинения Скрябина. Через три дня после похорон, ученик композитора Марк Мейчик писал:

«Он не умер, его взяли от людей, когда он приступил к осуществлению своего замысла, недаром существует изречение, что на небесах следят за тем, чтобы деревья не вросли в небо. Через музыку Скрябин узрел много такого, что не дано знать человеку, и хотел к этому многому приобщить людей... Он дерзновенно хотел ввести людей в самое царство богов и потому должен был умереть!»

Действительно, многие события «земной» жизни композитора в свете его замыслов приобретали «трансцендентный» оттенок, причем не в области легенд,



а как реальные события.

Скрябин неоднократно и спонтанно демонстрировал способности к ясновидению в пространстве и времени: он мог найти нужного человека в толпе, не зная его в лицо, рассказывал о событиях истории давно погибших цивилизаций. Он смотрел на солнце в зените, не мигая, а потом легко читал мелкий шрифт. Он обладал способностью вводить своих слушателей в галлюцинаторное состояние, мог своим биополем изменить структуру звука в пространстве, отчего многие писали о «фантастических, неролевых» тембрах исполняемых им произведений. Контракт на аренду своей последней квартиры (Б.Николопесковский переулок, 11) он заключил 14 апреля 1912 года сроком на три года – в точности по день своей смерти (к слову, именно в этот день – правда по другому стилю – потерпел крушение символ «технического могущества» того времени: трансатлантический лайнер «Титаник»). Странная связь с судьбами человечества проявилась также в «мистике дат» жизни Скрябина, который родился 25 декабря 1871 года (ст. стиль), на Рождество Христово, а умер на второй день Пасхи.

Сам Скрябин, по словам Сабанеева, «все мистическое мыслил материально», всегда находя простые (с его точки зрения) разъяснения загадочных событий. Основным ключом к трансцендентному он считал свое искусство. «Музыка – путь откровения, – говорил Скрябин. – Вы не можете себе представить, какой это могущественный метод познания. Все, что я теперь думаю и говорю – все это я знаю через свое творчество». В своих последних произведениях он превращает музыкальные структуры в магические символы, которые, по-видимому, начинали воздействовать на ход событий реального мира (что и было запланировано в «Предварительном Действе»). Свои фортепианные миниатюры он описывает как «живые организмы» (энергоинформационные структуры, наделенные «слепой жадной жизни», т.е. самостоятельным бытием) и видит в них «среду обитания» существ из параллельных миров. «Он играл “Странность”, – вспоминает Сабанеев, – причем все его лицо и жесты действительно очень наглядно изображали эту идею крылатого, членистого, “женского” существа, не то женщины-эльфа, не то насекомого, “вдобавок склизкую” и необычайно кокетливую». «Это не могло быть игрой воображения, – утверждал Скрябин. – Я их определенно вижу, как дающихся мне извне. Притом я там *познакомился* с некоторыми из этих существ: они попадались мне по несколько раз, всякий раз более или менее одинаковые».

Пространство, заполненное музыкальными волнами, становится, таким образом, пространственным тоннелем в иные миры, где условия бытия и течение времени весьма отличны от наших. Композитор утверждал, что «музыка заколдовывает время, может его вовсе остановить», иногда доказывая это «на практике». Сабанеев – один из немногих, кому посчастливилось услышать «Предварительное Действо» от автора в фортепианном варианте, вспоминает:

«Это были таинственные, полные какой-то нездешней сладости и остроты, медлительные гармонии... Нежная, хрупкая звуковая ткань, в которой звучало какое-то острое, до боли знойное настроение... Казалось, что попал в какое-то зачарованное, священное царство, где звуки и света как-то слились в один хрупкий и фантастический аккорд. И во всем этом лежал колорит какой-то призрачности, нереальности, сонности, – такое настроение, будто видишь звуковой сон...

“Это у меня, когда появляется смерть”, – сказал пояснительно и тихо А.Н. “Это смерть, как то явление Женственного, которое приводит к воссоединению. Смерть и любовь... Смерть – это Сестра. В ней уже не должно быть элемента страха перед нею, это – высшая примиренность, *белое звучание*”.

А.Н. сам казался потрясенным своим творением, столь для него необычным. “Здесь бездна”, – проговорил он таинственно.

Музыка «Предварительного Действа» утрачена, к счастью, не полностью. В числе последних записанных Скрябиным Пяти прелюдий соч.74, 2-я и 4-я имеют, по Сабанееву, несомненное сходство с услышанными им «гармониями смерти». Прелюдию №2 сам Скрябин называл «астральной пустыней» и говорил, что «в ней такое впечатление, точно она вечно звучит, миллионы лет»; Четвертая же изображала «экстаз в мире белых лучей», т.е. саму Смерть. Композитор рискнул исполнить ее публично единственный раз в жизни, на своем последнем, дополнительном (т.е. незапланированном) концерте в Петрограде 2 апреля 1915 года. У многих слушателей возникло тогда жутковатое ощущение присутствия подкрадывающейся к Скрябину смерти. И действительно, вернувшись в Москву, через 12 дней после рокового концерта гениальный композитор умирает в возрасте 43 лет, – от странной и внешне незначительной причины. Сохранившаяся история болезни изобилует многочисленными нестыковками и противоречиями, как и диагноз – «заражение крови от инфекции, попавшей в прыщик на верхней губе».

«Я поймал себя на мысли, – вспоминает Сабанеев о последних днях жизни автора “Прометея”, – что надо его просить поскорее записать все незаписанное из музыки “Предварительного действия” скорее, – пока не поздно... Неужели все это пропадет, и тот гениальный эпизод о смерти... *О смерти?* Да ведь и теперь тут у них в доме именно *эпизод о смерти...*»

Скрябин был убежден, что открываемые им гармонические структуры обладают магической мощью, что музыка способна изменять законы времени и пространства, что звуковое поле его сочинений проникает в параллельные миры и позволяет общаться с населяющими их существами. Смерть была одним из этих существ, причем контакт с нею композитор считал важнейшим условием преображения человека. Как и Моцарт, Скрябин называл ее «сестрой» или «божественной невестой», мистическое бракосочетание с которой раскрывает познающему тайны времени и пространства. Завершение «Предварительного Действа» ознаменовало собой тот момент в жизни композитора, когда открытые им звуковые структуры начали воздействовать на судьбу своего создателя.

Догадывался ли Скрябин об опасностях, подстерегавших его на этом пути? Ответ мы читаем в заключительных строках стихотворения Бальмонта:

Проснуться в Небо, грезя на Земле,
Рассыпав вихри искр в пронзенной мгле,
В горенье жертвы был он неослабен.
И так он вился в пламенном жерле,
Что в Смерть проснулся, с блеском на челе,
Безумный эльф, зазыв, звенящий Скрябин.

ИГОРЬ ВОРОБЬЁВ

ЗАПИСКИ И ВОСПОМИНАНИЯ
ОТРЫВКИ



Человек не рождается сразу же строителем своей судьбы, а лишь носителем инерции судеб своих предков. А это значит, что момент созидания себя совпадает с моментом преодоления этой инерции, чаще всего в юности («трудный возраст» и т. п.). Так что жизнь человека никогда не может быть построена по законам классической сонатной формы. Иными словами, она никогда не начинается с экспозиции, а сразу же – с разработки. Вопрос заключается в том – возникнет ли когда-либо в ней главная партия...

Забегая вперед, замечу, искусство компенсирует обозначенную невозможность. Классическая модель, например, в музыке, воссоздает то, чего в природе человека нет, но чего он страстно жаждет: совершенства. Неслучайно в современном мире публика тянется к классике, а не к современному искусству, основанному на преодолении «иллюзии» совершенства. Подчеркну, не от непонятности современного языка это происходит, как думают некоторые. Просто художники и в XX-м, и в начале нынешнего века слишком увлечены подражанием жизни и разрушением классических утопий. А люди не любят смотреть на себя в зеркало. С годами это все очевиднее.

Можно ли представить себя сейчас таким, каким я был в детстве? Жаль, но в эту игру уже не сыграешь, хотя в общении, например, с женой или с родителями иногда что-то такое проскальзывает...

Или, пожалуй, нет! Сыграешь! В искусстве мы можем запустить машину времени и превратиться на миг в детей, постигающих мир в его первозданности, в сумме его первичных ощущений. Творчество дает возможность отслоиться от себя нынешнего, вернувшись в чистоту и восхитительную наивность прошлого. Почему? Потому что искусство существует в пространстве представлений, материализуя мечты и надежды в действительности игры. В своих записных книжках В. Гаврилин процитировал как-то Л. Пантелеева, выразив тем самым свое творческое кредо: «Искусство – возвращенное детство». Смысл этого высказывания не только в том, что искусство представляет собой концентрированное выражение игры, основанное на стремлении к новизне при одновременном подражании образцам. Детское восприятие предполагает заведомо открытое и позитивное отношение к миру. Каким бы противоречивым и сложным ни было это отношение, его основной импульс – доверие и надежда.

Однажды, будучи в диалоге с одним известным радиоведущим, я услышал: «В наше время похвала вроде – он сочинил хорошую мелодию (если это не касается популярной музыки) – выглядит анахронизмом». Я был категорически с ним не согласен, хотя и понимал, что современное представление о движущих силах музыкального содержания и развития базируется на иных

основаниях. Соноренность и внемузыкальный подтекст: вот общепризнанная опора современной музыки. Намеренно упрощая проблему, все-таки я посмел возразить – соноренность – локальный аспект музыкальной ткани, всего лишь одно из средств формирования образа, а не сам музыкальный образ. Что же касается внемузыкальной идеи, так это и вовсе выходит за рамки художественного инструментария собственно музыкальной образности. Внемузыкальный подтекст – не первопричина музыкального образа, а его следствие (даже у романтиков). Мелодия же – имманентно присущий музыке способ выражения, основополагающая музыкальная идея с древнейших времен. Едва ли не главный способ донести до слушателя эмоциональный посыл и мысль автора, поскольку для большинства слушателей, ассоциирующих музыкальное искусство с миром мотивов, а не отдельно взятых тембров, созвучий, шумов и ритмов, именно мелодический потенциал произведения, как правило, обладает главной эстетической ценностью. К тому же (и это понимает любой далекий от музыкальной профессии человек) научить искусству тембровых синтезов – благо для этого существует целый арсенал современных технических средств – или генерации внемузыкальных идей не так уж трудно. Это технология. А вот научить мелодическому мышлению – нельзя. Точнее, нельзя объяснить, как написать хорошую мелодию, готовую увлечь собой слушателя. Это дается, как говорится, свыше. И именно это отличает композитора от сочинителя, овладевшего ремеслом.

Хоровое училище

В 1972 году я поступил в Ленинградское Хоровое училище. Если сравнивать это учебное заведение с точки зрения его значимости для отечественной культуры (в сфере музыкального искусства) и одновременно - типа уклада воспитательного процесса, то напрашивается наиболее очевидная параллель: Царскосельский лицей. В советскую эпоху наше училище являлось одним из редких учебных заведений закрытого, элитарного типа. В нем, конечно, как в Лицее, не готовились будущие военачальники, дипломаты, государственные деятели. Из него не вышли революционеры и великие поэты. Но его стены воспитали многих и выдающихся, и просто крупных деятелей российской музыкальной культуры: симфонических и хоровых дирижеров, педагогов, музыковедов, композиторов. Кроме того, Хоровое училище, в котором мне посчастливилось пройти 11-летний путь, было явлением, уникальным еще по двум признакам (кстати, также роднящим его с пушкинским Лицеем). Воспитывались в нем только мальчики. Воспитание было фактически индивидуальным, поскольку количество воспитанников в каждом из 11 классов колебалось от 9-ти до 25-ти человек. В первый класс зачислялось, как правило, двадцать пять, на выпуске в актовом зале в разные годы стояло уже не больше шестнадцати юношей (мы дошли к последнему классу именно в этом количестве). Этот индивидуальный ракурс значительным образом корректировал советские образовательные стандарты, поскольку для своих учителей мы становились едва ли не родными детьми, и над каждым хлопотали до десяти «дядек» и «нянек», передающих нам свой опыт и знания, а не содержание учебных планов. Кроме того, профессиональное

образование в училище рассматривалось в качестве доминанты, поэтому всякого рода издержки традиционного идеологического воздействия мы как-то на себе не испытывали. Мы совершенно легально, на основе договоренности дирекции и вышестоящих инстанций, не участвовали в городской пионерской и комсомольской жизни, не ходили на демонстрации и субботники. Здесь же пролегает еще одна узнаваемая лицейская параллель. Укорененный с незапамятных времен быт, нацеленный на формирование творческой личности, а не мифического строителя коммунизма, рассеивал в длинных аркообразных коридорах училища дух «тайной свободы» и своеобразной исключительности, позволявшей нам глядеть на мир и на самих себя по-своему, по-особому. И мы повзрослели поэтому очень рано. Ведь с первых шагов приходилось вместе с особостью осознавать и всю меру самостоятельности. Судите сами. С первого класса – шестидневка. Дневные занятия, перемежающие общеобразовательные дисциплины с хором и с музыкально-теоретическими студиями, сменялись индивидуальными вечерними: в начальных классах это были только уроки фортепиано, в старших: фортепиано, дирижирование, гармония, чтение партитур, композиция (по желанию) и т. п. Параллельно этому ритму двигалась концертная жизнь – менее интенсивная в начальных и старших классах, и необыкновенно активная в пору расцвета мальчишеских голосов. Каждая неделя: концерты и репетиции. В лучших залах Ленинграда.

Сообразаясь с этим ритмом, каждый класс в училище делился на городских и интернатских, то есть тех, кто каждый вечер возвращался домой, и кто жил в интернате и дома бывал только на выходных. Я был интернатским. (Надо сказать, что круг друзей на первых порах обучения во многом определялся этим невольным расслоением). Однако, как мне кажется, и городским, и интернатским жилось одинаково нелегко. Все были в одной упряжи, в одном режиме. К 9-ти на занятия. Заканчивались они, как правило, около 3-х дня. Потом ожидание индивидуальных занятий. Или концерт. Большинству детей приходилось самостоятельно, без родителей, возвращаться домой. В свою очередь, в интернате существовала железная дисциплина, полувоенный режим дня с физзарядкой, подготовкой домашних заданий, внеклассным чтением и т. п. В общем, приходилось привыкать к этой муштре, помноженной на крайне высокие требования к успеваемости. Замечу, что многие не выдерживали и забирали документы.

Но в той училищной жизни был такой свет, который неустанно согревал нас, который компенсировал всю тяжесть и болезненность процесса. Музыка. И рядом с ней – Вера, Надежда, Любовь. Не как христианские символы. А как важные человеческие качества, вселенные в нас Музыкой. Музыка была разной. Конечно, репертуар хора мальчиков в то время изобилывал массовыми песнями (причем первоклассными) о советской родине, нахимовцах, крейсере «Аврора», Ленине и т. п. Пели мы их на так называемых правительственных концертах и в концертном зале «Октябрьский», и в московском Дворце съездов, и много еще где. Но был и тот репертуар, который и меня, и всех моих одноклассников воспитывал как музыкантов. Это и фрагменты из мотетов Баха, концертов Бортнянского, это музыка Глюка и Моцарта, это, наконец, гимн лицеистов, который мы воспринимали как свой гимн (хотя у училища был настоящий свой гимн, и я помню, как его традиционно исполняли выпускники у Александрийского

столпа на Дворцовой площади). Духовные композиции, находившиеся под официальным запретом в те годы, исподволь, осторожно включались в репертуар Ф. М. Козловым. Все, кто в 70-80-е пел в хоре мальчиков, помнят, как неизменно в день памяти Пушкина на Мойке 12, хор пел «Вскую прискорбно» Бортнянского, а наш любимый Федор Михайлович потом рассказывал, что именно этот концерт Бортнянский слушал перед своей кончиной.

Музыка нам дарила свет не только на сцене. Окна училища выходили во двор капеллы. И музыка каждый вечер поселялась там. Мы, как воспитанники, могли беспрепятственно, за редкими исключениями, посещать все концерты, проходившие здесь. Впрочем, в старших классах мы бегали и в другие залы. Думаю, ни одно крупное музыкальное событие в городе не проходило без появления в зрительном зале нас, воспитанников-капеллан. Мы были свидетелями славного заката Е. Мравинского, блестящего дебюта в Большом зале филармонии В. Гергиева, мы были слушателями замечательных программ Ю. Темирканова, К. Мазура, И. Маркевича, Г. Рождественского. Мы переслушали едва для не весь репертуар Малого и Кировского театров. Мы не пропускали ни одного хорового вечера В. Чернушенко (для всех было потрясением первое после почти полувекового забвения исполнение «Всенощной» Рахманинова: кстати сказать, на тот концерт попали мы по крыше анфилады, а проще сказать, просто пролезли в окно). Это какое-то истовое желание насытиться всей существующей в мире музыкой вело к ежедневному, особенно в старших классах, прослушиванию пластинок и увлечению ансамблевым чтением с листа. Благо фирма «Мелодия» издавала тогда классику в невероятных количествах и по невероятно дешевым ценам, а магазин «Рапсодия» регулярно распродал старые клавиры и партитуры классиков. После, а иногда и между уроками на сэкономленные от обедов деньги мы шли в «Рапсодию» на ул. Желябова. Удача чаще всего сопутствовала нам либо перед открытием магазина, либо после обеденного перерыва, когда на прилавок выносились очередная партия старых нот и книг, среди которых можно было найти даже концерты Бортнянского (запрещенные, поскольку содержали церковные тексты) и клавиры «Жизни за царя» (разумеется, с подлинным либретто).

О композиторском творчестве...

Музыка, как свет, изгоняет из нас страхи, в том числе, и страх небытия. Пока мы слушаем или исполняем музыку, мы как будто бессмертны. Может быть, именно эта иллюзия, не осознанная, но просто данная как благодать, направила меня на музыкальную стезю и удержала на ней...

Жизнь творца терниста. Не все выдерживают испытания славой или, наоборот, бесславья. Со временем я все больше убеждаюсь в правоте Сохора¹, чье высказывание справедливо для всего музыкального мира: «Хороший композитор – это не тот, кто не пишет плохой музыки. Хороший композитор – это тот, кто написал хотя бы одно хорошее произведение». Отдаю дань толерантности и мудрости незаурядного музыковеда и педагога.

¹ Арнольд Наумович Сохор (1924-1977) – музыковед, доктор искусствоведения, профессор. (Здесь и далее *Ред.*).

Композитор должен быть один. Он не должен чувствовать себя, в отличие от оркестранта, артиста хора, солиста оперы или даже дирижера, частью коллектива. По статусу призвания ему это должно быть чуждо. Композиторам поэтому противопоказаны всякого рода стайные объединения, как-то: товарищества, ассоциации, союзы и пр., в которых должна существовать иерархия. Исключением здесь может быть только творческое содружество, созданное на основе единства эстетических предпочтений. Но даже такое содружество («Могучая кучка», «Шестерка», нововенцы и др.) – крайне непрочно, поскольку связано краткосрочными планами или только личной приязнью. И это замечательно!

Не помню кто, но кто-то из знаменитых проницательно заметил: «Дальше всех идет одинокий путник». Конечно, это не формула успеха! Но это путь к счастью в искусстве, цель которого, достижение совершенства! А совершенство – это всегда индивидуальный результат. Скажут – а как же коллективные формы творчества? Я имею в виду не исполнение замысла: оно может быть и коллективным. А его творение. Никто не мог придумать, как построить купол собора Дуомо во Флоренции. Один Брунеллески.

Если честно признаться, в студенчестве жгучей потребности писать музыку я не испытывал. Так чтобы ни дня без строчки! Вот стихи писал почти каждый день. А музыку... В пределах программы. Почему? Во-первых, сказывалось отсутствие инструментального опыта, а также необходимых знаний (издержки хорового прошлого). Отсюда работа с материалом занимала очень много времени. Во-вторых, что являлось следствием первого обстоятельства, сильно мешал «комплекс неполноценности»: а вдруг напишешь глупость! В будущем я понял, что боязнь сказать «не то» имеет две стороны: вредную и полезную. Конечно, в целом она вредна для тех, кто выбрал публичную профессию, поскольку лишает нас легкости и непринужденности в процессе творчества. Ведь творчество – увлекательная игра, которая должна заражать других людей. А чем может заразить «косноязычие», вызванное рефлексией? Вместе с тем, если боязнь «сморозить глупость» не перерастает в болезнь, то она имеет высокую ценность. Именно она способна определить степень необходимости любого творческого высказывания. Не внешняя критика, не реакция публики. А твоя личная убежденность в необходимости обратиться к слушателю. Распространенная у коллег мотивация: написал/должно быть исполнено – для меня крайне сомнительна. А зачем исполнять? Испытать на прочность? А что – сам композитор не знает, что он написал? В этом отношении примером творческой этики и одновременно примером отношения к экологии культуры для меня была и остается Галина Уствольская². Вслед за ней стараюсь придерживаться правила: не засорять окружающую среду отходами своей деятельности. Таким образом, следует помнить, что любой психологический комплекс может стать нашей сильной стороной. Если, разумеется, выдерживать баланс...

В консерваторские годы технические фокусы, входившие в моду, я не оставлял без внимания, с интересом вслушиваясь в причудливую звуковую вязь Лютославского, железобетонные блоки Пендерецкого, брутальную поэтику

Тищенко, полистилевые парадоксы Шнитке или Щедрина, медитативные блуждания минималистов. Но привлекательность внешних эффектов все же не могла полностью компенсировать недостаточность внутреннего содержания многих произведений, которыми я даже одно время увлекался. Точнее говоря, музыка эта проигрывала классикам по всем параметрам. А сама по себе новизна приемов в результате вызывала лишь кратковременное восхищение. Как если бы в прибрежных волнах мы увидели блистающий в размытых лучах солнца камень, но, подняв его со дна моря, обнаружили бы, как тускнеет и гаснет его казавшийся драгоценным свет, поскольку это был просто булыжник.

Наше поколение воспитывалась в эпоху «после и без Шостаковича». По существу, этим все сказано (сказано, кстати сказать, Е. А. Ручьевской³, если не ошибаюсь). Отечественная инструментальная музыка со второй половины 1970-х все более и более заходила в тупик. И никакие «миксты» техник, никакая адаптация западных, опять же технических, откровений не могла ее спасти. Отдельные взлеты не изменяли общей картины, поскольку одно или два хороших произведения не определяют тенденции, не определяют стилового вектора. Хотя ценность таковых остается несомненной. Правда, сейчас я не назвал бы и десятка, а во времена моей юности этих предпочтений и вовсе не было. Представляете, как трудно было жить на перепутье эпох молодым людям, у которых не было кумиров!

Постараюсь разобраться, почему их не было. Ну, к примеру, Шнитке! Сегодня это признанный классик, казалось бы, на территории 80-х занявший место Шостаковича (в том числе, и по масштабам международного признания). Размышляя над результатом творчества этого, несомненно, большого мастера, я прихожу к выводу, что его музыка – яркий пример того, как творчество художника отражает время. Да, это зеркало (как деятельность Толстого в интерпретации Ленина – «зеркало русской революции»). Это зеркало эпохи, потерявшей ориентир, выражением чего в музыке самого Шнитке становится отсутствие яркого узнаваемого авторского стиля, равно как и единого стилового стержня. Компенсирующую (то есть организующую) функцию в его музыке начинает выполнять сумма драматургических приемов, выстраивающих стилевые контрасты и противоречия в последовательность, которую легко интерпретировать посредством внемузыкальных аллюзий, следовательно, содержания, находящегося за пределами музыкального текста. Здесь метод Шнитке соотносим со стратегиями актуального искусства, в частности, с объектами Кабакова, столь же агрессивными с точки зрения своей публицистической информативности, сколь ограниченными в плане своей собственно эстетической ценности. Что ж! Это художники одного времени. Оба – зеркало. Но ведь художественное творчество не ограничивается и не может ограничиваться этой «зеркальной» функцией. Главная функция искусства – вневременная. Чтобы завтрашний человек узнал в этой музыке не вчерашний день, а себя. Я убежден, искусство не может быть классическим или современным. Подлинное искусство всегда классично, ибо о нем можно сказать: «Это сочинение написано словно сейчас».

3 Екатерина Александровна Ручьевская (1922-2009) - музыковед, доктор искусствоведения, профессор).



То, что новизна художественных решений в XX веке стала одним из важнейших критериев творчества и, вместе с тем, состоятельности, даже ценности произведения искусства – общеизвестный факт. Свидетельство тому – изобилие индивидуальных техник композиции и непомерное разрастание арсенала выразительных средств. В конце советской эпохи, когда падение железного занавеса, в том числе и в сфере культуры, привело к стремительному заполнению пустовавших технологических ниш, этот критерий был поднят на щит, в том числе, и теми музыкантами, творчество которых в силу их западничества (для русской культуры – знак определенной эстетической традиции, иногда и политический уклон) в 60-70-е находилось в оппозиции к официальному курсу эстетики или вовсе являлось своеобразным андеграундом, то есть способом декларирования асоциальной, полуанархической позиции. Этот критерий в переломные годы обладал несомненной актуальностью. Ведь страна жила в предвкушении перемен. Обновления требовала и эстетика. Искусство, как и все общество, стремилось к новизне. Вот еще один яркий пример публицистичности. Можно предположить, что любая авангардная модель в искусстве публицистична. Вне зависимости от того – первичен или вторичен ее образ. Об авангарде я порассуждаю в свое время. Здесь же оговорюсь: «новизна» 90-х и начала нового века – вторична, поскольку опирается на модели авангарда 1-й и 2-й волн. Но, так или иначе, критерий новизны стал входить в обиход как критиков, так и самих авторов в качестве инструмента рецепции. Немалую роль в процессе формирования новых эстетических требований сыграли Денисов и Губайдулина. Насколько позитивна или негативна эта роль – рассудит время. Но, например, идея Губайдулиной о том, что музыка XX века в его конце вступила в логически детерминированную и обусловленную историческим процессом фазу сонорности, представляется мне симптоматичной. Сама по себе идея о конечности фаз в развитии художественного языка и эстетики заслуживает серьезного внимания. Собственно говоря, об этом догадывались все великие с начала XX века (вспомним Римского-Корсакова: «искусство вступает в новую, непонятную для меня фазу»). Немало интересных, хотя и дискуссионных страниц, обнаружим мы по этому поводу, например, в работах Владимира Мартынова (эпоха «opus posth»). Но Губайдулина, опираясь на диалектическую закономерность жизнедеятельности любой системы, обязательно приходящей к самоуничтожению, стремится абсолютно умозрительно утвердить свойства тембра в качестве основы нового языка, новой языковой культуры, новой музыкальной эстетики. Выглядит красиво с логической точки зрения! В основе классической музыки: мелос и гармония. То есть, звуковысотные связи. В первую половину XX века – крен в сторону ритма. Стравинский, Мессиян, джаз, наконец. И далее – вторая волна авангарда инициирует поиск в сфере чистого тембра (Пендерецкий, Штокхаузен, Ксенакис, Лигети, Шелси), что приводит в конце одного и начале другого века к кристаллизации музыкального словаря на основе чистого тембра (спектральная музыка и т. п.) Красиво! Но напминает методы формальной логики. А еще больше – ненавидимую советской интеллигенцией ленинско-сталинскую диалектику о смене общественных формаций и доминирующей роли внутри них того или иного класса.

Искусство может развиваться и существовать только в рамках того или иного стиля, сущность которого в максимальном ограничении выразительных средств. Данное ограничение способствует созданию «словаря», позволяющего говорить о существовании языка, стремящегося к синтаксически упорядоченному выражению мыслей и чувств. Способ же синтаксической организации есть метод, позволяющий материалу (то есть, сумме единиц стиля), обрести адекватную драматургическую форму.

У сонорики нет перспектив в плане стиля, поскольку варианты сочетания красок стремятся к бесконечности и в силу этого свойства не могут образовать материал, способный к развитию. Вот почему лучшие произведения сонорного плана – не более чем миниатюры, колористические картины, в чистом виде звукопись. В них экспозиционность подавляет идею развития. И всякий, кто пытается на сонорном материале выстроить композицию, опираясь на принципы симфонической драматургии, терпит фиаско. Не представляют здесь исключения ни Губайдулина, ни даже Лютославский (мы ведь неизбежно будем сравнивать их симфонические и концертные опусы с Бартоком, Шостаковичем, Прокофьевым, и уже вовсе не будем в силу абсурдности сравнения – с Брамсом, Чайковским или Малером).

Особое отношение у меня сложилось к музыке Галины Уствольской, чье творчество именно в 80-е близилось к закату. Музыка Уствольской – музыка особого состояния души. Если Гаврилина можно слушать, как говорится, и «в горе, и в радости», то Уствольская открывает свой мир только тогда, когда ты способен настроиться на созвучную ей состояние. И это крайне трудно. Так же трудно, как различить серой петербургской осенью с вершин Пулковских высот купол Исаакиевского собора. Все сливается в мутной дымке. И то, что прежде сверкало золотом, сейчас в лучшем случае чернеет вдали расплывчатым пятном. Но музыка Уствольской совершенна в своей труднопостижимости, жестоковыйности. Она открывается только тогда, когда ты сам готов страдать вместе с музыкой. Я много раз затем ловил себя на мысли – что метод Уствольской сродни методу античных трагиков: выжженное поле финала трагедии рождает катарсис.

О хоре...

Мне посчастливилось петь в хоре почти тридцать лет. Сначала в Хоровом училище, затем в студенческих хорах. Позже, уже работая в консерватории, еще долгое время я не мог расстаться с хоровым пением, официально являясь артистом различных коллективов (в том числе, Капеллы и Мариинского театра). Оглядываясь на свою хоровую биографию, я думаю не столько о том, что мне, как композитору, дало пение. Конечно, знание традиций, проникновение в хоровую материю и т. п. Но главное, пожалуй, не это. Хор научил чувствовать всем телом, всей душой смысл музыкального творчества как универсального инструмента, объединяющего людей. Хор позволил осознать, что нет ничего удивительней и прекрасней, чем физическое ощущение причастности к общему творчеству, к какому-то истоку всех начал. Может быть, к тому, что следовало бы в религиозном смысле определить, как Веру и Любовь. Ведь человек, который поет в хоре – дышит музыкой, говорит на языке музыки, создает музыку – чем-то равновелик

творцу. И значит в это момент, момент музыкального единения, он далек от злых дел и помыслов.

Вот почему писать для хора – одна из самых трудных задач. В сущности, овладеть хоровой фактурой, мелодической и гармонической пластикой не так уж сложно. А вот научиться чувствовать хор как некий инструмент, говорящий с людьми и, хочется сказать, с Богом, – как правило, результат долгого опыта, иногда всей жизни.

Другая сложность. Выбор языка. Хор, возможно, самый капризный из всех исполнительских организмов. Он наиболее чуток к неестественности музыкальной интонации. И то, что можно сгладить, например, посредством оркестровых красок, никогда не будет затушевано певческими. Здесь-то и возникает характерное заблуждение у многих авторов, стремящихся найти баланс между выразительностью звучания и художественной новизной в ущерб последней. При этом они опираются на расхожее мнение, что хор по своей природе консервативен, и хоровой музыке противопоказаны новшества. В результате возникают сочинения, пронизанные квазитрадиционализмом, в которых тиражируются уже известные качества шедевров прошлого. Совершенно очевидно, что тот, кто приходит к такому результату – попадает в тупик. Поскольку ложная легкость написания и даже выразительность звучания – не что иное как иллюзия творчества. Поиск же истинного баланса художественного содержания и средств выражения – путь трудный и долгий, требующий, как и любое искусство, самоотверженности и самоотдачи.

*О современном искусстве
(комментарии, предшествующие рассказу)*

В течении многих лет я занимался проблематикой авангарда. Авангард был для меня и предметом исследования, и даже способом самовыражения (в ряде свих ранних сочинений я использовал технику, а также сюжеты, рожденные левым искусством). Авангард первой четверти XX века восхищал меня духом свободы и революционной романтикой, равно как и удивительной способностью отражать содержание и смысл своей эпохи. Впрочем, не только. Я увлекся левым искусством в 1990-е, когда тема авангарда была вдвойне актуальной: и с точки зрения восстановления исторической справедливости и непрерывности, и с точки зрения исторического резонанса. Перемены в постсоветской России явно отсылали к революционным 1920-м.

Но взгляды меняются. Мое сегодняшнее представление о пути и целях авангардного искусства уже не обладает такой же однозначностью, как в 1990-е. И это легко объяснить. За прошедшие четверть века было переосмыслено значение русской революции, изменились представления о ее якобы неотвратимости, исторической детерминированности и, наконец, позитивном результате.

Одновременно изменилась трактовка всей советской истории, поставившая на чашу весов ее как положительный, так и отрицательный опыт.

А ведь авангард был рожден революцией. Он – плоть от плоти революционной утопии, парадоксальным образом выразивший романтическую веру в прекрасное будущее человечества посредством антигуманистической, агрессивной идеологии, в основе которой – антитрадиционализм и утверждение однополярной

эстетической доктрины.

В свое время в ряде своих работ я указывал на несколько отличительных особенностей авангарда, позволивших ему, с одной стороны, обрести неповторимое лицо, с другой – оказать существенное влияние на развитие искусства в XX веке. К этим особенностям относятся: художественный нигилизм («эстетика отрицания»), антиромантизм, футурологическая нацеленность (вобравшая революционные утопические интенции), праздничность мироощущения и социальная детерминированность. Прежде все эти характеристики представлялись мне априори объективными и позитивными. И в 1990-е, находясь под обаянием недостаточно изученной темы, я еще не подвергал рефлексии очевидные оценочные неувязки. Теперь же, обобщая как свой, так и чужой исследовательский опыт, а также наблюдения над современным искусством, продолжающего путь авангарда, добавлю к перечисленным особенностям те, которые позволяют взглянуть на авангард с его теневой стороны, и которые, на мой взгляд, объясняют, почему в XX веке была разрушена издревле существовавшая коммуникация: современное искусство – современное общество.

Итак, что же включает в себя теневой, отрицательный опыт авангарда?

1. Революционизм, в течение определенного времени необоснованно представлявшийся выражением прогрессивных тенденций. Именно он лег в основу разрушения традиционных эстетических, а в итоге и духовных и ценностей.

2. Антигуманизм, сделавший образ человека в искусстве соразмерным ординарной вещи, предмету.

3. Инфантильность, идущая от эгоцентризма, и в свою очередь порождающая агрессивность как способ воздействия на аудиторию.

4. Социальная безответственность, основанная на апологии личной свободы как вседозволенности.

5. Антиакадемизм (как его результат – в подавляющем количестве случаев антипрофессионализм), приведший к продуцированию артефактов вместо произведений искусства.

6. Аклассичность, базирующаяся на необязательности диалога как с традицией, так и с аудиторией.

7. Подмена художественного содержания информативностью.

8. Редуцирование действительности под углом зрения ее априори деформированности, уродливости, дисгармоничности.

Сказка «Карапуз»⁴ – это попытка выявления деструктивных сторон авангарда как в прошлом, так и в настоящем.

Почему «Карапуз»? Потому что язык авангарда так и не обрел (намеренно, между прочим) общезначимых свойств, в результате чего созданное век назад по-прежнему называют современным искусством. Те же, кто подражает в современности стратегиям столетней давности – не впадают ли в старческое слабоумие, как Карапуз, который всю жизнь прожил в *коротких штанишках*, но так и не овладел человеческой речью, то есть речью искусства? При этом Карапуз – мастер создания (посредством использования интертекстуальных ассоциаций) *артефактов*, как Малевич или Кейдж, к творчеству которых

4 См. в «Детской комнате».

сказка-памфлет недвусмысленно отсылает. *Сестренка* Карапуза, появляющаяся одновременно и улетающая в концертное турне – это рок-культура, с которой авангард в 60-е годы связывали протестные методы адаптации эстетических программ. *Паровоз* – с одной стороны, это урбанистическая утопия, к созданию которой авангард был причастен, с другой – это сама история, которую авангард в своих утопических проектах виртуально опережал. Однако в эпохи как исторических катаклизмов, так и исторических прорывов, искусство авангарда реагировало на них сравнительно аморфно (пример - «Плач по жертвам Хиросимы» Пендерецкого, наглядно демонстрирующий характерный для авангарда метод отстраненного иллюстрирования события). Вот почему Карапуз прячется от паровоза. Упоминание *двух государств* (СССР и Третий Рейх) имеет целью подчеркнуть, что социальная адаптация авангарда не состоялась только в условиях тоталитарных режимов. *Взрослые* в памфлете – это классики XX века, не создавшие устойчивой традиции (*своих детей... не было*) и толерантно относившиеся к авангарду, а иногда, как известно, дававшие лидерам авангарда «путевку в жизнь». Невостребованность «классиков» и профессионалов в наши дни позволяет Карапузу занять их место. С другой стороны, *Взрослые* – это отряд маргинальных критиков и искусствоведов, для которых авангард – инструмент самоутверждения. Что же касается эпизодов с *оголением* задницы, они в наше время, как представляется, уже не требуют никаких комментариев.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ВОПРОСЫ АНТОНА РОВНЕРА ИГОРЮ ВОРОБЬЁВУ О ФЕСТИВАЛЕ «ОТ АВАНГАРДА ДО НАШИХ ДНЕЙ»

Как возник фестиваль «От авангарда до наших дней», и какие у него были задачи?

Фестиваль «От авангарда до наших дней» возник в 1992 году, когда стал изменяться социальный и культурный климат в России. Правда, идея возникла еще раньше. В 1991 году в стенах Ленинградской консерватории было организовано товарищество, собиравшееся заниматься исполнением и пропагандой сочинений молодых композиторов: студентов и аспирантов. Возглавил товарищество, как чуть позже и сам фестиваль, молодой преподаватель, композитор Игорь Ефимович Роголёв. В товарищество вошли: один Евгений (Евгений Хаздан) и три Игоря: Роголёв, Друх и я. Так родилось содружество «Е-ТРИ-И» («Е3И»). Мы организовали в сезоне 1991-1992 годов несколько концертов, даже целый абонемент в Музее-квартире Н. А. Римского-Корсакова. На этих концертах исполнялась не только музыка современных авторов, но и сочинения лидеров русского авангарда – Рославца, Лурье, Мосолова. Идея, связанная с исследованием и возвращением в современный культурный контекст забытой музыки, достаточно

быстро преобразовалась в масштабный фестивальный проект, в котором центральное место должны были занять композиторы авангарда 1910-1920-х годов. И в марте 1992 года состоялся первый фестиваль «От авангарда до наших дней». Это был еще «студийный» фестиваль, организованный без всякой государственной поддержки, при финансовой помощи друзей Игоря Ефимовича, занимавшихся бизнесом. Два концерта прошли в фойе Малого зала филармонии (сам зал находился на ремонте). Один концерт – в Музее Римского-Корсакова. И один – на сцене Дворца Первой пятилетки (на его месте сейчас находится новая сцена Мариинского театра). На этом концерте впервые после долгого перерыва прозвучал «Завод» Мосолова. Также исполнялись несомненно имевшие отношение к историческому авангарду сочинения: «Если бы Шуберт читал газету "Правда"» Игоря Роголёва, «Мадригальный концерт» Антона Яковлева и сюита из моей дипломной работы – оперы «Елизавета Бам» по Хармсу. С этого все и началось. Второй и третий фестивали – это были уже масштабные проекты, развернувшиеся под эгидой мэрии. В их орбиту были вовлечены ЦВЗ «Манеж», Русский музей, Музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербургская филармония, Мариинский театр, ставший одним из учредителей фестиваля. Концерты и спектакли проходили в Большом и Малом залах филармонии, на музейных площадках, и, конечно, в Мариинском театре, в том числе, с участием Валерия Гергиева. Атмосфера тех лет была особая. Отсутствие средств компенсировалось огромным энтузиазмом как исполнителей, так руководителей концертных организаций и театров. На первом плане находилось желание обновить культурную среду, сделать современное искусство живым и нужным людям за пределами официальных форм и сложившихся еще в советское время иерархий. Этот курс фестиваля, а также поддержка его со стороны самых различных деятелей культуры не могли пройти незамеченными руководством Союза композиторов, рассматривавших любое событие современной музыки в качестве собственной прерогативы. Доходило до того, что из секретариата Ленинградского союза поступали звонки в адрес Большого и Малого зала филармоний: «На каком основании, дескать, проводится этот фестиваль?». Ответы были вполне резонные: «У нас же демократия... Почему бы и нет». Короче говоря, с Союзом композиторов у фестиваля отношения сразу же сложились не простые. Казалось бы, конфликта не было. Однако административный ресурс как Союза композиторов, так и кафедры композиции консерватории способствовали быстрому развалу товарищества «Е-ТРИ-И». Студенты и аспиранты вышли из его состава. Я и Игорь Роголёв остались одни. И с той поры организацией фестиваля мы занимались вдвоем, если не считать директора по выставочным программам – художника Олега Яхнина и нашего финансового директора. Игорь Ефимович исполнял обязанности генерального директора и художественного руководителя, я – директора и главного администратора. Со второго и третьего проведения фестиваль приобрел формат, который сохранял на протяжении всей своей четвертьвековой истории. Он превратился из цикла концертов в подлинный фестиваль искусств, в котором принимали участие современные художники, писатели, поэты.

Среди участников фестиваля в разные годы были Александр Кушнер и Яков Гордин, Виктор Соснора и Михаил Чулаки. Была организована встреча с редакцией журнала «Знамя». С авторской программой в ЦВЗ «Манеж» выступил выдающийся актер Алексей Петренко. Проводились масштабные выставки: и не только современных художников. На фестивалях 1993 и 1994 годов в ЦВЗ «Манеж», например, были представлены работы Малевича, Филонова, Билибина, Бакста из собраний ведущих музеев Петербурга. Не оставались в стороне и драматические, прежде всего экспериментальные театры. Среди них «Формальный театр» известного ныне режиссера Андрея Могучего. Разумеется, все последующие годы в программах фестиваля принимали участие ведущие музыкальные театры города. Мариинский театр в рамки фестиваля включил премьеру оперы Стравинского «Соловей» и новую постановку «Саломеи» Штрауса. Театр консерватории ставил в рамках фестиваля «Испанский час» Равеля и «Мавру» Стравинского, театр «Зазеркалье» - «Каштанку» Игоря Пономаренко, театр Санкт-Петербург-Опера – оперу «Пегий пес, бегущий краем моря» Александра Смелкова.

Драматургия фестиваля «От авангарда до наших дней» строилась на контрасте музыки исторического авангарда, классики XX века и современности. Причем особое внимание уделялось сочинениям, никогда не исполнявшимся или же давно забытым. Так, на фестивале в Большом зале филармонии впервые в полной версии прозвучала «Кантата к XX-летию Октября» Прокофьева. Там же состоялись премьеры фортепианного концерта и оперы «Герой» Мосолова. В конце своего пути фестиваль представил на сцене Театра консерватории современную версию оперы Мосолова «Плотина». В ряду ярких премьер: рапсодия «Октябрь» и «Путь Востока» Иосифа Шиллингера, кантата «Октябрь» и симфоническая поэма «Комсомолия» Рославца, Первая симфония Гавриила Попова, первые две части скрябинского «Предварительного Действия», воссозданного Александром Немтиным, опера Владимира Дукельского «Барышня-крестьянка» в авторской редакции Игоря Роголёва и др. Конечно, всегда исполнялась и классика XX века. Здесь и «Счастливая рука» и фортепианный концерт Шёнберга, Пять пьес для оркестра op. 10 Веберна, фортепианный и скрипичный концерты Хачатуряна, Второй и Третий концерты для фортепиано Прокофьева, ряд симфоний (включая наброски первого варианта 9-й симфонии) Шостаковича. Значительными событиями были первые исполнения в Санкт-Петербурге «Реквиема» Караманова и Восьмой симфонии Тертеряна. Особое место в программах фестиваля занимали оперные постановки, организованные силами самого фестиваля. К уже упомянутым операм Дукельского и Мосолова отнесу версию футуристической оперы «Победа над солнцем» (музыку создавали шесть современных авторов) и опера Бартока «Замок Герцога Синяя Борода».

Общей эстетической задачей фестиваля была попытка погружения слушателя, зрителя в полифонический контекст культуры XX века. История музыки XX века, таким образом, представлялась как череда парадоксальных столкновений. Но при этом, как бы это странно ни звучало, мы всегда стремились обнаружить внутри различного некую точку опоры для сегодняшнего дня. Ретроспектива музыки словно проецировалась в будущее,

обнаруживая скрытые связи и взаимообусловленность явлений. И в 90-е, и в начале 2000-х эта задача была чрезвычайно актуальна, поскольку культура в это время переживала мучительный процесс осознания предшествующего опыта. Особенно востребованным в те годы на концертных площадках была музыка исторического русского авангарда, поскольку динамизм происходящих в стране изменений соответствовал революционному тону этого направления. Впрочем, в дальнейшем на фоне всеобщей социальной стабилизации интерес к авангарду постепенно стал ослабевать, что вполне естественно. Пустующая ниша культуры постепенно заполнилась. Фестиваль выполнил в этой части свою просветительскую миссию. И можно было идти дальше. Но мы гордимся тем, что в разные годы мы исполнили целый ряд как крупных оркестровых и кантатно-ораториальных опусов русских авангардистов (к уже перечисленным добавлю «Завод» Задерацкого, «Industrializazione» Животова, Пролог к «Книге жизни» Обухова), так и малоизвестные камерные сочинения. Среди последних: Третий струнный квартет и Четвертое фортепианное трио Рославца, вокальные и фортепианные произведения Артура Лурье, Трио Голышева, Струнный квартет и Пятая соната для фортепиано Мосолова, Септет и Большая сюита для фортепиано Попова, Вторая соната для фортепиано Сергея Протопопова, фортепианные произведения Вышнеградского и многое другое. Программы фестиваля за прошедшие годы образуют целую антологию русского авангарда.

Что касается музыки современников, то она также звучала постоянно. С первых фестивалей, кстати сказать, установилась традиция авторских вечеров и встреч с известными композиторами. В первом ряду были авторы, чье творчество уже рассматривалось как классика. Так на фестивале состоялись авторские концерты в Большом зале филармонии Георгия Свиридова и Валерия Гаврилина, в Малом зале филармонии – Гии Канчели, Кшиштофа Пендерецкого, Валентина Сильвестрова и Александра Кнайфеля, на других площадках – Сергея Слонимского и Бориса Тищенко. К этим встречам примыкали авторские концерты и программы Рейна Лаула, Владимира Мартынова, Александра Смелкова, Георгия Портнова, Анатолия Королева, Станислава Важдова, Сергея Осколкова, Дмитрия Толстого, Геннадия Банщикова, Исаака Шварца и других. Будучи с Игорем Роголёвым учениками Бориса Арапова, мы достаточно часто включали в концерты фортепианные сочинения этого композитора.

Можно сказать, что в течение 25 лет мы с Игорем Ефимовичем как композиторы росли вместе с фестивалем. В каком-то смысле, вместе с фестивалем менялись и наши стилевые предпочтения, причем в разных направлениях. И звучавшие на фестивале наши сочинения как раз и раскрывают историю этих стилевых метаморфоз. Из крупных произведений Роголёва на фестивале были представлены Симфония для альта, женского хора и оркестра, концертштюк «Если бы Шуберт читал газету “Правда”», моноопера «Жалобная книга», вокальные циклы «Ожидание» на стихи Бориса Корнилова, «Подорожник» на стихи Ахматовой, вокальный цикл на стихи Марины Цветаевой, Концерт для двух фортепиано с оркестром, Вторая соната для фортепиано. Впрочем, если останавливаться на проблематике индивидуального стиля Роголёва, то следует подчеркнуть, что влияние

собственно авангарда на его музыку минимально. Многие в его музыке отражает воздействие эстетики новой фольклорной волны и неоклассицизма. Современные же приемы (додекафония, алеаторика) интегрированы в содержательную ткань.

В моей музыке авангард тоже отражался по касательной. Лишь первые сочинения (консерваторские) были написаны под воздействием как исторического авангарда, так и техник композиции, которые стали осваиваться в России в 1980-е. В наибольшей степени в авангардную стилистику вписывались лишь три моих опуса: опера «Елизавета Бам» по Хармсу, «Разговорник» на тексты из русско-английского разговорника и алеаторные «Контррельефы» для фортепиано. Со второй половины 90-х у меня происходит «потепление» стиля. Появляется иной языковой ракурс, связанный с тем направлением внутри ленинградской школы, которое развивалось под влиянием эстетики Валерия Гаврилина. Основным вектор этого направления – искренний и эмоциональный диалог со слушателем, требующий сердечного резонанса. К нему же примыкает и собственно стилевой вектор: жанровая основа, вокальная природа мелоса, национальная традиция, преломляющаяся сквозь призму фольклорных аллюзий. Но именно аллюзий, поскольку если говорить о самой модели (в частности, гаврилинской), то она зиждется на общеевропейских основаниях (вспомним о «русской европейскости» Глинки и Стравинского). Среди моих сочинений, прозвучавших на фестивале ораториальные Реквием и Stabat Mater, фортепианный концерт, вокальная сюита «Плачи», ряд вокальных циклов, которые исполняла моя жена, прекрасная камерная певица Ольга Воробьева. Не могу здесь не упомянуть и безвременно ушедшего из жизни Игоря Урьяша, блестящего пианиста, исполнившего на фестивале мои три фортепианные сонаты, вместе с Алексеем Массарским – обе виолончельные и вокальный цикл для голоса, кларнета и фортепиано «Пять романсов и вокализ памяти Валерия Гаврилина» (солистка - Лауреат конкурса П. И. Чайковского Олеся Петрова),

Но вернемся собственно к фестивалю. Одна из его доминант – это выступления выдающихся музыкантов, которые сами по себе становились событиями. Созвездие имен здесь, я думаю, не нуждается в комментариях. Казарновская, Герасимова, Гринденко, Крайнев, Любимов, Штаркман, Пекарский, Монигетти. Уровень петербургской исполнительской традиции представляли Богачева, Кондина, многие солисты Мариинского театра и артисты Петербургской филармонии. Статус дирижеров также был неизменно высок. В фестивале неоднократно принимали участие Валерий Гергиев, Александр Дмитриев, Александр Титов, Андрей Аниханов, Андрей Петренко и др. Можно уверенно говорить, что значительной частью того успеха, которым пользовался фестиваль, например, в 1990-2000-е, он был обязан выдающемуся уровню исполнителей.

Почему фестиваль был переименован сначала в «От авангарда до наших дней. Продолжение», а потом в «Мир искусства. Контрасты»?

В 2011 году прошел XX юбилейный фестиваль. Как я уже говорил, к этому времени актуальность авангардной темы стала угасать. Нужно было менять драматургию. По существу, ресурс был почти исчерпан. Начинали мы с известных имен. Потом фестиваль «держался» на неизвестных произведениях. Потом мы стали придумывать тематические программы: например, «1913 год в музыке», или «Планета Шостакович» к столетию великого композитора. Наконец, после XX фестиваля мы постарались радикально изменить формат и посмотреть, как пойдет. В концертах стали появляться произведения классиков – Малера, Брамса. Вместе с тем, центрообразующим принципом для череды новых фестивалей с «приставкой» ПРОДОЛЖЕНИЕ явились концерты или спектакли-события. То есть, в центре фестиваля – исполнение одного крупного сочинения. Остальные концерты – комментарии. Собственно говоря, в последнее пятилетие существования фестиваля и были представлены «Плотина», «Победа над солнцем», «Замок Герцога Синяя Борода», «Барышня-крестьянка» и филармонический концерт с придуманной Александром Титовым с программой из музыки Задерацкого, Обухова, Лурье и Животова. То, что XXV фестиваль будет последним, мы решили изначально. 25 лет – огромная дистанция. И со сцены нужно уходить вовремя, в тот момент, пока тебя еще провожают аплодисментами, а не участливыми взглядами или бранными словами. Одновременно хотелось перевоплотиться, создать новое пространство, дать дорогу молодым композиторам и исполнителям, постараться решить важнейшую на сегодняшний день проблему – как найти дорогу к уже изменившейся аудитории. Последняя проблема сейчас более значительная, нежели в начале 90-х. Выросло поколение, которое к культуре относится как к коммерческому продукту. И инерции подобного отношения нужно что-то противопоставлять. Ведь искусство – это не инструмент развлечения потребителя. Все-таки его функция значительнее, поскольку адресована воспитанию духовности и самосознания. Так появилась идея нового фестиваля «Мир искусства. Контрасты». Его основная миссия – по-прежнему просветительская. Его драматургия строится на контрастах современного и классического искусства. Слушатель теперь сам становится свидетелем, насколько современный автор способен конкурировать, например, с Моцартом или Брамсом. На первом фестивале в 2017 году концертная программа в Малом зале филармонии «столкнула» мадригалы Джезуальдо, «Четыре строгих напева» Брамса и Вокальный цикл на стихи А. Блока «Навстречу вешнему расцвету» Вадима Веселова, «Трио памяти невеликого художника» Настасьи Хрущевой, Третью сонату для фортепиано Галины Устовской. В Эрмитажном театре состоялся вечер памяти Валерия Гаврилина, на котором прозвучали его «Русская тетрадь», а также поднятые из архива Шесть пьес для двух фортепиано и фортепианные «Двенадцать характерных пьес на одну тему». На втором фестивале в русле принятой за основу драматургии «итальянской темы» в Атриуме Главного штаба Эрмитажа прозвучала оркестровая музыка Чимарозы, Респиги, Стравинского и

Роголёва. А в Малом зале филармонии центральным событием стало первое исполнение фортепианной сонаты Михаила Квадри, друга Шостаковича, яркого композитора, репрессированного в конце 20-х.

МАРИНА КУЗИЧЕВА

РЕЧЬ СОФРОНИЦКОГО



Назначение искусства – не в моментальном выбросе адреналина, но скорее постепенное, в течение всей жизни создание состояния изумления и ясности.¹

Гленн Гильд

«Я не знаю другого пианиста, наделенного столь тонким чувством гармонии. Она была едва ли не главным действующим лицом в его искусстве. Но самым поразительным было то, что на всем его искусстве лежал покров тайны, нельзя было понять, как он это делает. Слушателей не покидало ощущение, что это вот так только сегодня, единственный раз, завтра все будет по-другому, и это чудо никогда больше не повторится...», – так вспоминал Станислав Нейгауз о концертах Владимира Софроницкого. В том, что мы называем чудом, всегда соединены и память, и предчувствие, и ослепительная новизна. Исполнение Софроницкого открывает знакомые пьесы Скрябина, Шумана, Шопена, Шуберта, Листа, Бетховена как формы пластичные, вечно-новые, живые. Мы не увидим его игры, снятой на киноплёнку, но остались студийные и концертные аудиозаписи. За почти шестьдесят лет, прошедших после смерти этого музыканта (а до этого было 60 лет его жизни), стало ясно: то, что им было создано, почему-то не отдаляется, не покидает нас.

Софроницкий был слишком «похож на себя», чтобы отделить в нем музыканта от человека. Он родился 8 мая 1901 года в Санкт-Петербурге, умер 26 августа 1961 года в Москве, где прожил последнюю треть своей жизни. Часть его детства и отрочество прошли в Варшаве, там начались и серьезные занятия музыкой. После окончания Петербургской консерватории (с ним на курсе учились М. Юдина и Д. Шостакович) он женился на дочери Александра Скрябина Елене; в этом браке родились сын и дочь. 1920-е для Софроницкого – это активная концертная деятельность, гастроли в Париже в 1928-1930 годах, дружба с Сергеем Прокофьевым, Николаем Метнером, Всеволодом Мейерхольдом, Генрихом Нейгаузом. В манере игры молодого Софроницкого критики отмечали «романтизм», «демоническое начало» («демон» Лермонтова ли, Врубеля?); о нем писали как о лучшем исполнителе музыки Скрябина. Но главные черты его пианизма – то, что осталось с ним до конца жизни, что делает его игру узнаваемой – были угаданы тогда немногими. «Импрессионизм частностей при каком-то строгом и мудром классицизме в трактовке целого» отмечал в нем критик В. Каратыгин (1924). Внимательным слушателем был Мейерхольд, надписавший свою фотографию Софроницкому так: «Владимиру Владимировичу, поразившему

¹ «The purpose of art is not the release of a momentary ejection of adrenalin but is, rather, the gradual, lifelong construction of a state of wonder and serenity» (Glenn Gould). (Здесь и далее *Авт.*).

меня на концерте 2 декабря 1927 года тем, что он в музыке мыслитель и поэт. С нежностью, Мейерхольд. 1927,7/ХП».

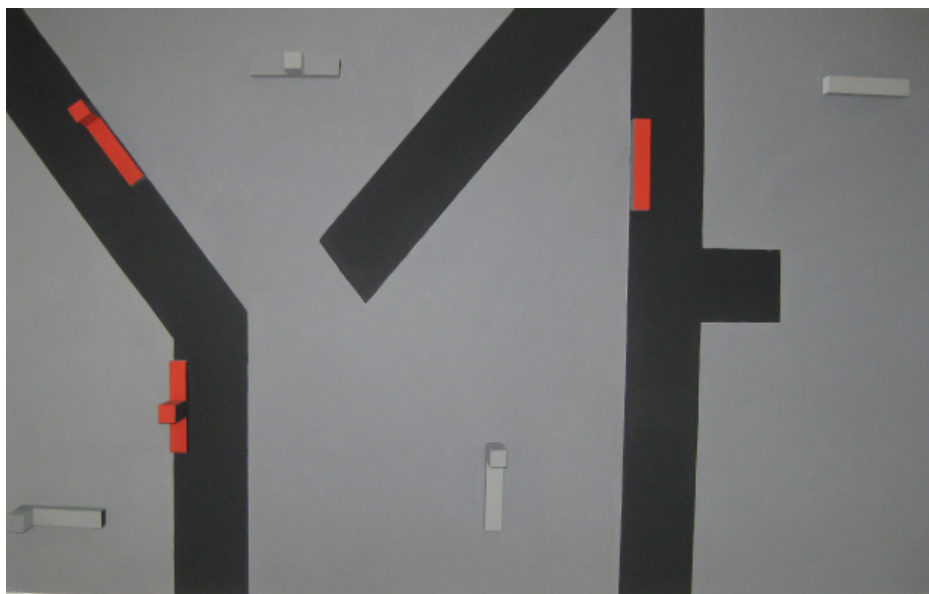
В сезон 1937-1938 Софроницкий дает в Ленинграде, а затем в Москве цикл из 12 исторических концертов. Темное время шло своим чередом, а он возвращал старшему и дарил новому, уже целиком советскому, поколению драгоценный свод европейской и русской музыки: Букстехуде, Бах, Гайдн, Скарлатти, Гендель, Моцарт, Бетховен, Шопен, Шуман, Лист, Глазунов, Скрябин, Метнер, Рахманинов, Шостакович, Прокофьев... «Для тех, кто жил и спасся (это «жил» есть тайна тридцатых годов; как можно было жить, как жили, когда, по слову современника «всех развезло жидкою тундрой»?) – для них Софроницкий был трансценденцией», – замечает Леонид Гаккель. А «современник» здесь – Борис Пастернак, который напишет отцу однажды: «Свой день рождения (в смысле примет) я провел необычайно и вне дома. Я удрал из дому в Камергерский с рукописями (перевода «Гамлета» – М.К.) <...>, а вечером пошел на Шопеновский вечер пианиста Софроницкого...» (14 февраля 1940, Москва).

Войну музыкант встречает в Ленинграде. Провожает сына на фронт. 12 декабря 1941 года дает концерт для защитников Ленинграда в зале Театра им. Пушкина. Он на всю жизнь запомнит нетопленный зал, зимний дневной свет в окнах, и как его слушали, и – «как игралось!». В начале апреля 1942 года Софроницкого, похоронившего отца, в крайне истощенном состоянии вывозят в Москву, и уже 26 апреля в московском Зале имени Чайковского он исполняет Баха, Бетховена, Шопена. Он становится профессором Московской консерватории и выедет за пределы России еще один раз, в 1945 году, чтобы играть для участников Потсдамской конференции.

Последние 10 лет его жизни прошли в маленькой двухкомнатной квартире на Новопесчаной улице, в районе Сокола. Здесь он занимался на своем домашнем Бехштейне, читал, думал, гулял в ближайшем сквере, принимал гостей (одна из учениц помнит «у него в гостях Бориса Пастернака, Генриха Нейгауза, Абрама Эфроса»), работал со студентами. Одно из таких занятий было записано на магнитофон Павлом Лобановым. Это, кажется, единственный случай, когда мы слышим речь Софроницкого, необъяснимо поражающую, – как частица другого воздуха и времени...

В середине 50-х он почти прекратил выступления. На самом деле трудился непрестанно. Варвара Некрасова, его многолетний друг, вспоминает: «Я до сих пор слышу его взволнованный голос: «Я сейчас ищу новых путей, нового отношения к музыке, ищу себя, ищу нового пианизма!». В 1957-1960 годах Софроницкий предпочитал играть в небольших залах – в Малом зале Консерватории, московском Доме ученых. Любимым камерным пространством был музей Скрябина, где прошел и его последний сольный концерт – 7 января 1961 года. Он ушел из жизни дома, на Новопесчаной, после месяцев тяжелой болезни, перенесенных с мужеством и надеждой, в ясном сознании.

«Мой отец – фигура трагическая. <...> Но я не могу себе представить его счастливым и преуспевающим где-нибудь на Западе», – говорит его дочь, Роксана Коган. Он просто жил среди нас в Москве 50-х. Был «затворником»: избегал людных мест, формальных обязательств. Слушал концерты по радио и был в курсе всех новостей, живо ими интересовался. В близком кругу любил декламировать стихи, более всего – Пушкина и Блока, и это было снова – высокое искусство



исполнения, несводимое лишь к эмоции чтеца и четкой артикуляции.

Человек редкой красоты и трудного характера, он был прост, почти беспомощен в быту. Кормил дворовых котов, вообще жалел «братьев наших меньших». В кругу друзей придумывал словесные головоломки, шарады, розыгрыши. Обладал особым, «охватывающим» видением пространства текста. Гордился своим даром составления палиндромов. «Но невидим архангел, мороз узором лег на храм, и дивен он». Хранил в памяти огромное количество партитур и мог работать над произведением без инструмента, внутренне его проигрывая, переосмысляя.

Определение «романтик» сопутствовало ему всю жизнь, но его собственное понимание романтизма было далеко от общепринятого. «Ведь есть и современный романтизм, а не только романтизм XIX века... Это очень серьезная проблема, и она меня очень волнует. Сейчас уже нельзя играть Шумана, Шопена, Листа, Беховена, как раньше», – запомнила слова Софроницкого Т. Г. Шаборкина, тогда директор музея Скрябина. Вспомним, что Блок (любимейший поэт Софроницкого) видел в романтизме «дух, который струится под всякой застывающей формой и в конце концов взрывает ее», «вечное стремление, пронизывающее всю историю человечества, ибо единственное спасение для культуры – быть в том же бурном движении, в каком пребывает стихия» («О романтизме», 1919). Пастернак приписывал схожие свойства реализму – «высшей ступени авторской точности», «той решающей мере творческой детализации, которой от художника не требуют ни общие правила эстетики, ни современные ему слушатели и зрители» («Шопен», 1945). Отвлечемся от терминов: и Блок, и Пастернак видят актуальность в постоянном обновлении «застывающей» формы. Бах и Шопен для Пастернака – величайшие «реалисты». При этом он – в числе преданных слушателей Софроницкого, а значит, его союзник².

Софроницкий в разговорах о музыке был немногословен, но однажды (в интервью А. Вицинскому 28 октября 1945 г.) заговорил о главном: «Для меня работа – это работа над закалкой воли. Тут все: ритм, звук, эмоциональность. Ритм должен быть одухотворен. Вся вещь должна жить, дышать, двигаться, как протоплазма. Я играю – и один кусок у меня живой, наполненный дыханием, а рядом может оказаться мертвый, потому что живой ритмический поток прерывается. Рахманинов, например, умел создавать непрерывную жизнь ритмического пульса. У него была колоссальная творческая воля гения. <...> То же и у Антона Рубинштейна. <...> Воля к слышанию, к ритмической жизни. И еще, самое важное: чем эмоциональнее вы будете играть, тем лучше, но эта эмоциональность должна быть спрятана, как в пандире. <...> Какое-то особое спокойствие должно быть, и когда встаешь от рояля – будто и не ты играл». Здесь все таинственно и связано в один узел. «Будьте спокойнее, но свободнее!», – сказал он ученице однажды. И, в другой раз, К.Аджемову: «Мне хочется играть все проще, строже и свободнее...»

2 «У него был определенный круг слушателей, которые ходили на все его выступления. Среди них были Н. Я. Мясковский, Б. Л. Пастернак, Г. Г. Нейгауз...» (Нина Калиненко). В 1945-м, посылая свой очерк «Шопен» в музей Скрябина, Пастернак просит отправить копию Софроницкому. В свою очередь, последний «восхищался Пастернаком. Помнил многие его стихи. Я слышал, как он читал: «О, знал бы я, что так бывает...», «Так начинают. Годы в два...», «Сестра моя жизнь и сегодня в разливе...» и другие стихотворения. В 1960 году он познакомился с пастернаковским «Августом». «Нет, это уже не поэзия, а что-то большее. – потрясенный, говорил он...» (Игорь Никоневич).

Пианисту Станиславу Нейгаузу исполнение Владимира Софроницкого виделось «черно-белым»: «Его взгляд всегда был обращен внутрь себя, его внимание было приковано к внутренней, духовной жизни человека, а не к внешней красоте мира». Свет и тень, черно-белое письмо. Не твердо-кристаллическая сфера расчисленной вселенной, не самоуверенность концертного экстаза. Иными словами, не сдержанно-интеллектуальный, но и не поверхностно-романтический пианизм. «Ритм должен быть одухотворен». Его игра соединяла центrostремительность и центростремительность, дисциплину знания и стихийную жизнь чувства – в нечто третье, хрупкое, пограничное, интимной «творческой волей» удерживаемое от распада. Можно назвать это третье музыкальной внутренней речью – или переведенным в пластическую осязаемость мышлением. «Что бы я ни играл – мысль для меня главное», – сказал он однажды Якову Мильштейну. И он лепил музыкальную форму для этой мысли, опережая ее (себя), может быть, на доли секунды, то есть, и зная, и не зная, что будет. Пианист Константин Игумнов назвал как-то творчество Софроницкого «полным тревоги». Образ этой тревоги кажется схваченным в одном из стихотворений Осипа Мандельштама:

Дрожжи мира дорогие:
Звуки, слезы и труды –
Ударенья дождевые
Закипающей беды
И потери звуковые –
Из какой вернуть руды?

В нищей памяти впервые
Чуешь вмятины слепые,
Медной полные воды, –
И идешь за ними следом,
Сам себе немил, неведом –
И слепой и поводырнь...

12-18 января 1937

Мандельштам-автор «Разговора о Данте» видит суть поэзии в мгновенном «проясняющем акте понимания-исполнения». Его «исполняющее понимание – отнюдь не пассивное, не воспроизводящее и не пересказывающее» – это цепь вспышек-образов, наращивающих время стихотворения изнутри. Той же природы для Мандельштама и музыкальное исполнительство; даже более, чем музыка, притягивает его внимание музыкант, другое я поэта³. Назвав исполнительский порыв пианиста музыкальной «внутренней речью», мы воспользовались термином Льва Выготского («тоже современника!»), обозначающим скрытую вербализацию мышления – «летучий», полный эллипсисов разговор с собою, невидимое основание которого – все здание живого языка. Для

3 См., например, образ Данте-дирижера и другие музыкальные метафоры в «Разговоре о Данте», а также стихотворения «Флейты греческой тэта и йота», «Как парламент, жующий фронду...» и другие.

музыканта партитура исполняемого – также язык, логичный и проблематичный одновременно. Все «зияния» нотного текста требуют живого прикосновения – и никогда не будут заполнены раз и навсегда. При этом нерв исполнения – внутренняя речь музыканта, физический же звук только вторит ей. Вспомним, как, играя, сам себе подпевал и дирижировал Гленн Гульд. Софроницкий, по сути, делал то же, – но вложив все в звучание инструмента.

Музыкальное мышление Софроницкого уходит глубоко в ощущение тектоники бытия. При этом, мысль его непрерывно разбирает сплетения, развязывает узлы, разделяет свет от тени – исполняет, восполняет, исцеляет. Слушая, нельзя не почувствовать в основании его труда глубинный, неотменимый этос, – ему, этому скрытому голосу, музыкант отвечает, этим разговором исполнение длится. «Играя В-дур'ную сонату (Шуберта, Софроницкий – М.К.), каждый раз останавливался перед второй частью и говорил: «Сейчас пойдет «Музыка вся земля!», – вспоминает И. Никонович.

Возможно, из пианистов-современников в русском советском XX веке более острым и сильным было «послание» Марии Юдиной, более мощным – Эмиля Гилельса, универсальным – Святослава Рихтера, захватывающим – Генриха Нейгауза. Но ни у кого, как у Софроницкого, не слиты так плодотворно мысль и чувство. Эмоция у него «умна», просветлена; мысль расцвечена и усложнена трепетом личного существования.

Отдельно необходимо сказать о событии сложности внутри его поэтики исполнения. Речь не о виртуозной технике и не о «симфоническом», оркестровом звучании – доблестях многих признанных пианистов. Софроницкий, особенно поздний, прост и моно-логичен, но то, что он «произносит» за роялем, расцветает сложностью, разомкнуто к ней. Сложна гармоническая вертикаль; нетривиальна приоткрываемая в каждом «слове» внутренняя форма. И микрокосм – единичный звук – у него жив и дышит. Вот свидетельство Веры Гюрностаевой: «Он очень нетрадиционен – не в том, что играет быстро там, где все играют медленно. Нет – в самом понимании музыки. Понимает ее иначе. ...Тот божественный звук, особый, баритональный. <...> Даже когда он играл верхний голос, чувствовалась его объемность, как это бывает, когда контральто берет верхний звук, и ты ощущаешь, сколько обертонов в нем...».

Вслушаемся в одну из записей 1960 года: Софроницкий играет Экспромт Шуберта №3 ор.90. Первое впечатление: так бережливо, напряженно и интонационно-вольно не исполняют сейчас. Пьеса длится, и становится ясно: сила, вложенная в эту «тесноту ряда», – не властна, не смотрит в упор, но созерцает с нами, омывая нам зрение, добавляя воздух и свет.

Исполнение Софроницкого – это непрерывное, всей личностью, всем телом проживаемое усилие к овитому ритмом движению мысли. Обретение смысла – всегда катарсис. В искусстве, в науке мы идем вдоль такой цепи обретений. Как бы ни был темен и сложен искомый язык-смысл мира, путь к нему прокладывает наш порыв ко внутренней речи. Может быть, Софроницкий не оставил нам прямого урока. Но сам он, весь свод его записей уже присутствуют в будущем как неотменимая реальность. И любой разговор о музыке будет без этой реальности неполон.



ДМИТРИЙ УХОВ

НЕВЕСОМОСТЬ – ПОБЕДА НАД ЧЕРНЫМ КВАДРАТОМ



НЕВЕСОМОСТЬ – ПОБЕДА НАД ЧЕРНЫМ КВАДРАТОМ

Казалось бы, в сравнении с другими великими современниками – Шагалом и Кандинским, - для Казимира Малевича музыка лишь один эпизод: сценография оперы «Победа над солнцем».

Шагал, уже признанный классиком XX века, много работал в музыкальном театре - от «Волшебной флейты» Моцарта до балета «Дафнис и Хлоя» Равеля и «Жар-птицы» Стравинского. Василий Кандинский учился музыке – и написал несколько сценических композиций, чтобы не сказать, либретто, включая знаменитый «Желтый звук». Переписка Кандинского с Арнольдом Шёнбергом, новатором в музыке (и к тому же – вполне профессиональным художником), это настоящая философия музыки.

Начнем с самого начала. Верней, конца – Малевич, авангардист-супрематист, умирал под своей импрессионистской картиной «Пейзаж с желтым домом» над кроватью.

Перед вторым десятилетием XX века Малевич вместе со всем мировым искусством поддался искушению примитивизма – это был как бы разбег перед массовым «скачком в авангард» (как это сформулировал Дмитрий Сарабьянов). В России нео-примитивизм был ярко окрашен местным историческим колоритом: крестьяне у Малевича (и Натальи Гончаровой) – это знаменитые половецкие каменные бабы, исторически «оправдывавшие» почти что кубистское обобщение чисто геометрических форм. (Но после «Скифов» Александра Блока «половецкие» стали условно называться скифскими). В русской музыке – «Весна священная» Игоря Стравинского и «Ала и Лоллий» Сергея Прокофьева, более известная как «Скифская сюита». Хотя принято считать, что после варварской стихии «Весны священной» (кстати, у Белы Бартока – это так и называется «Аллегро барбаро») Стравинский полностью захвачен чуть ли ни этникой («Свадебка», «Байка»). Но танцуют в «Истории солдата» (на сюжет из сборника народных сказок Афанасьева)... марш, танго и рэгтайм. И чуть раньше – менее заметная, но любимая самим композитором «экспериментальная камерная музыка» (Три пьесы для струнного квартета, 3 стихотворения из японской лирики). Дальше почти вся новая музыка переключаются на неоклассицизм - параллель с поздним «русским неопримитивизмом» и даже реализмом Малевича. Но не вся музыка – остаются и - по счастью - не навсегда забытые «авангардисты», как бы супрематисты - Артур Лурье (см. биографию Анны Ахматовой), Николай Рославцев, Николай Обухов, Николай Кульбин.

И, конечно же, Михаил Матюшин – опера «Победа над солнцем». Либретто Алексея Крученых с прологом Велимира Хлебникова (он сам читал его перед открытием занавеса): «Места на облаках и на деревьях, и на китовой мели занимайте до звонка... Будь слухом (ушаст) созерцаль! И смотряка!»

И сценография Казимира Малевича: сцена в виде куба (кубизм!) в обратной

перспективе (той же, между прочим, что и в иконах), занавесом – в виде черного квадрата, разрезанного по диагонали. Наконец. эскизы костюмов, абстрагирующихся от личностного начала, как идолы – «скифские» каменные бабы – все они скрывают лица актеров.

Когда-то считалось, что от музыки Матюшина осталось только 27 тактов, опубликованных в книжке вместе со стихами-либретто Алексея Крученых. Но к настоящему времени восстановлена большая часть партитуры. К сожалению, не восстановлены конкретные шумы: звуки улицы, гудки автомобилей, пропеллер самолета (его крыло в эскизе Малевича просматривается на заднике сцены). Говоря о символике оперы, обязательно вспоминают о символике «Солнца» в эпоху «неслыханных перемен и невиданных мятежей» (Блок). Естественно, в первую очередь, у символистов, старших современников и идейных противников «будетлян» - Малевича-Крученых-Хлебникова-Маяковского.

«Будем как Солнце» в «Книга символов» Бальмонта читалось как «заменит солнце», что равнозначно предчувствию Апокалипсиса (об этом без символов – у Бальмонта в поэме «Марево»). Авангард во главе с футуристами (в т.ч. супрематизм Малевича) это окончательная «Победа над солнцем», Древо жизни своими ветвями соединяет Солнце и тьму, начало и конец «Победы над Солнцем»:

все хорошо, что хорошо начинается
и не имеет конца
мир погибнет а нам нет
конца!

Премьеру «Победы над Солнцем» (начало декабря 1913 года в помещении театра «Луна-парк» на Офицерской улице в Петербурге), как известно, предворяла трагедия «Владимир Маяковский»:

я,
быть может,
последний поэт.

Может быть, и последний, но еще, все-таки, поэт. Дальше – уже пост-авангард: ОБЭРИУ, андеграунд, постмодерн. Поразительное предчувствие Малевича-Гончаровой: языческий миф о происхождении изваяний половецко-скифских баб: однажды жившие на Земле великаны разозлились на солнце и начали на него плевать, за что и были превращены в каменных истуканов.

...

Как известно, Малевич сам всерьез задумывался о том, а что будет после «Черного квадрата»? И отвечал сам себе: «белое на белом», «нуль форм», как это определял он сам. Малевич: «Квадрат, в отличие от круга или креста, в природе не встречается. Эту форму создал Номо sapiens».

«0.10» назвал Малевич выставку супрематистов, которая оказалась последней в истории футуризма (19 декабря 1915 года - 17 января 1916 года). 10 это первоначальное число участников выставки. А нуль... «Наступает беспредметность». Невесомость – между прочим, это слово придумал сам художник, и уже в космическую эпоху оно очень пригодилось. Хотя Малевич



имел в виду нечто другое: «Во всех истинах очевидно существуют практические соображения, цель которых все же невесомость. Инженер беспощаден ко вчерашнему совершенству, как и вся техническая молодежь, она за каждый новый шаг, ее лозунг "Дальше". Обратное явление в Искусстве, там лозунг "Дальше в прошлое, ненавижу завтра". Если искусство познало гармонию, ритм, красоту, познало ноль. Если кто-либо познал Абсолют, познал ноль».

Быть может, главный вклад Казимира Малевича в том числе и в музыку - концептуализм. Призыв Малевича «выйти за ноль творчества к новым величинам» нашел отклик в начале 1950-х годов в Новом свете. «Освобожденное Ничто» Малевича, знавшего принципы буддизма Махаяны, самостоятельно открыл в конце 1950-х годов композитор американский композитор Джон Кейдж. Его «Лекция о ничто» - один из основополагающих текстов о музыке после Второй Мировой войны. Дзен-буддист Кейдж, тогда полный одиночка, нашел единомышленников прежде всего, художника Роберта Раушенберга. В 1952-м году в Школе современного искусства - Колледже Black Mountain (штат Северная Каролина) Кейдж, Раушенберг, пианист Давид Тюдор и танцор Мерс Каннинггэм устроили первый в (западной) истории хеппенинг. Как бы театральная акция «целенаправленной бесцельности» («purposeful purposelessness»). В качестве декораций с потолка свисают «Белые картины» Раушенберга - просто чистые холсты в рамках.

Комментарии излишни. Остается добавить только, что один из самых влиятельных музыкантов современности Кейдж сочиняет свою знаменитую пьесу 4:33. В течение 4 минут 33 секунд музыканты ничего не играют, и публике остается слушать «освобожденное Ничто»... Конечно «тишину» после Кейджа никто не сочинял (хотя идеи носились в воздухе и раньше даже в конце 19-го века). Но благодаря Кейджу, а значит, и Малевичу, музыканты начинают осознавать роль паузы, молчания. И формируется целое направление в музыке, цель которого – организовать как раз то, что мы слышим, часто даже помимо своей воли. Основателем и лидером этого направления считается британский рок-музыкант Брайан Ино, хотя, конечно, догадываться значения «меблировочной музыки» (Эрик Сати) начали тоже еще во времена супрематистов. Но это уже не о Казимире Малевиче.



ВАЛЕНТИН КУКЛЕВ

МЕЛОПЛАСТИКА



Если твое сердце не поет и не танцует, ты не живешь по-настоящему. Ты просто существуешь... выполняешь определенные обязанности, исполняешь определенные ритуалы, создаешь видимость жизни.

Но в глубине твоей души скрывается звук, потому что твое сердце знает как должна двигаться жизнь, ибо каждый человек рождается со своей песней. И пока он не споет свою песню, он остается не самоосуществленным.

Поющий человек.

Музыка для себя

Музыкальный словарь в рассказах

Одна женщина, которая занималась у меня пару лет, сказала, что она не понимает, для чего ей нужно заниматься музыкой. Я ей ответил, что музыка - это победа над жизнью и ее пошлостью, музыка - это полет и каталог памяти. Вы спасаетесь через музыку. Музыка останавливает мгновения и создает ощущение элективности (избранности). Музыка - это также баланс мужского и женского, где женщина - это музыка, а мужчина - ритмический рисунок. Музыка с одной стороны это выразитель определенного, а с другой - может показать нечто неопределенное.

Музыка очень тонкое устройство, настраивающая нас на абсолютное, на различное восприятие жизни, проникновение в нюансы реальности, позволяющая мечтать и грезить.

Занятие музыкой изначально способствует развитию более сложной организации ума у человека, который пытается создать из хаоса элемент порядка. Музыка дает возможность игре с различными смысловыми единицами, извлеченными из глубин культур закономерностями.

Музыка показывает, как уходит одна нота и приходит следующая. Музыка, как искусство, превосходит религию, потому что поднимает дух, возвышает душу гораздо лучше, чем внешние формы религии. Говорят, что индийская классическая музыка родилась от мудрецов, которые в своих медитациях слышали космическую музыку сфер, которая вызывает творение к бытию. Они решили создать инструменты, чтобы люди, которые не могут слышать ее внутри, могли услышать ее снаружи. В основе индийских писаний сказано, что из Абсолюта вышла космическая музыка, которая создала миры (Слово Бога в Библии). Конечно мудрецы говорят что эта внешняя не передает и сотую часть красоты музыки внутренней. Кто-то из святых сказал: «Если бы они услышали эту музыку мертвые бы встали из могил».

Очищение звуком. Внутренний звук

Я часто задавался вопросом: почему зритель становится важнее, чем музыка? Хотя для меня более важны непубличные выступления – это или занятия, или домашние концерты, или мастер-класс. Постепенно в процессе занятий у меня появилась определенная миссия возродить музыкальное воспитание, как это было в дореволюционной России. Для этого необходимо осуществить ряд подходов, один из которых – понимание, что благодаря музыке происходит индивидуальное Спасение. Второй подход – герменевтический.

Герменевтика музыки имеет 4 уровня:

1. создание образа и образных систем
2. аллегорическо-символический
3. эстетика и технология выразительности
4. агогическо-мистический уровень

Здесь уже не подходят учителя из музыкальных школ и училищ, здесь необходимо обучать не только первым шагам в музыке, при этом правильно мотивировать ученика, чтобы у него не пропадало желание обучаться непрерывно и самостоятельно. Как важно при этом открыть ему окно в другой мир, дать ощущение воспроизведения внутреннего звука. Когда весь мир исчезает, и я остаюсь один, созерцая глубины музыки и по образному выражению К. Штокхаузена: «Я внезапно стал тем, что есть музыка». Такая музыка опускает всякую объективность, она становится уникальной, индивидуальной, выражая все то, что чувствует и мыслит субъект.

Сознательно из бессознательного рождается музыкальная концепция. Это трудно объяснить. Процесс создания нового долгий и сложный. Иногда начинаешь понимать, а потом все переиначивается. Не всегда получается так, как предполагалось с самого начала. Если не получается, как было намечено, с одной стороны, можно остановить работу, а, с другой стороны, ты даешь случиться чему-то неожиданному.

Путь духовности в музыке всегда устлан испытаниями, и чтобы донести до слушателя мелос, музыкант должен находиться в настоящем моменте и быть особому внимательным к тому, что происходит вокруг.

Что такое мелос?

Мелос – это поэзия, растворяющаяся в музыке, а в музыке слышится ритмика слов.

В словаре Александра Давидовича Вейсмана «мелос» – приятные дары и приданое, и обозначение поэта.

Греческий термин *Melos* – применявшийся в Древней Греции обозначал мелодию или напев, а также был предназначен для пения лирического стихотворения. В музыкальной теории Древней Греции под «мелосом» понималось мелодическое начало музыки.

По моему мнению, «мелос» — это не мелодия, а источник, из которого истекают звуки, хотя современные концепции говорят, что звуки слов и музыки происходят из различных источников. Я считаю, что источник у слова и музыки один, но это разные «рукава» одной большой реки.

Давайте посмотрим, как проявляется «мелос» в поэзии. Например, у Блока он проявляется в «приближении звука». У него это не мелодия, а источник, из

которого истекает мелодия. Его поэзия идет от мировых глубин.

Мелос от зерна неба, хотя звук у того же В. Хлебникова становится именем и покорно исполняет приказы ума. У него всегда непонятное, истонченное в корнях, в звуке закрывалось неприятием, непонятием и нежеланием это распространять.

Есть слова и через них проходят нежные молитвы и сумерки космоса с мерцанием далеких звезд. И такое творчество есть наибольшее отклонение от матриц жизни и правил искусства. Это язык упорного ритма и выразительной пластичности. Это звуки, которые еще не услышала проявленная гармония. Это звукозерцание, где «мгновенья пыл рождает вечность» и творческое входит в постоянную связь с непрерывным континуумом.

Глава **«Исполнение»**

Исполнение является одной из ценностей человечества и им обладает тонкий пианист, у него хороший вкус, высокая общая культура и музыкальное чутье. У него разработаны принципы проникновения в музыкальное произведение:

1. Понять замысел композитора и понять концепцию.
2. Прочитать произведение по-своему и в толковании попробовать несколько своих вариаций.
3. Проникнуть во внутреннюю структуру произведения.
4. Послушать других исполнителей.
5. Овладеть техническим мастерством: техника Таузига, упражнение Ганона (уметь играть в разных тональностях), этюды Тензилота.
6. Уметь играть мензурально (по метроному, в разных темпоритах).
7. Отработка секвенций и их фразировка.
8. Работа с педалью. Педаль – душа фортепиано.

При исполнении музыки – самообладание выше храбрости. Важно добиваться сбалансированности исполнения.

Руки исполнителя должны дышать, чтобы пробуждалось высшее начало, где точка каждого пальца переводит ощущение в звук, и вся одухотворенность проходит через эти точки, оживляя руки. Музыка имманентна, ощущаема, когда остается вещество звука в пальцах.

Дактилион

Дактилион (греч. «образователь пальцев») – род хиропласта (см.), изобретенный Г. Герцом в 1835 и вскоре позабытый, как и все подобные изобретения.

Туше – фр. *toucher* «трогать», «прикасаться». Характер прикосновения к клавишам при игре на фортепиано, влияющий на силу и окраску звука. Оно приобретает технической работой, но чаще является природным даром. Находится также в зависимости от склада руки. При хорошем туше звучность инструмента всегда выигрывает.



Игорь Ганиковский. Пластинка

Один из аспектов исполнения – это темпоральность.

Уменьшать (лат. *diminuere*) – в старинном учении о контрапункте (см.) значило вводить ноты меньших (против темы) длительностей, т.е. фигурировать. *Contrapunctus diminutus* и с. *floridus* или с. *figuratus* следовательно – понятия тождественные.

Уменьшение (*diminutio*, см.), так называется укорочение нотных длительностей темы (на половину, на четвертую часть и т.д.), часто применяемое в фуге, но играющее известную роль также и в композиции свободного стиля.

Дление (увеличение, *augmentatio*) темы, прием, противоположный укорочению (см.) – растяжение темы при помощи удлинения всех ее нотных и паузовых длительностей.

Любое музыкальное произведение можно сжать или растянуть, то есть играть быстро или медленно. Такому пианисту как Антону Григорьевичу Рубинштейну один из слушателей сказал: «Антон Григорьевич, вы неправильно играете эту вещь». «Потому что я играю неправильно, вы и слушаете эту вещь», – ответил Рубинштейн.

Мы не знаем о какой темпоральности шла речь, но предположим, что это темпо-рубато. Фортепианное рубато – темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, но четкий. Вот образы рубато: это верхушки деревьев, раскачиваемые разносильными порывами ветра или голос нивы, колеблемый и волнующий мягкими дуновениями теплого воздуха и во всем этом есть правило неправильного. У Листа овечно трепетными ритмическими пульсациями. Игра рубато – постижение многого, ритмические оттенки, выгибаемые шаткими колебаниями, раздуваемое пламя костра.

Всё это порождает агогический уровень интерпретации музыки. Небольшие отклонения от темпа обуславливаются художественными задачами, иначе исполнение будет невыразительным, а также будет трудно выявить рельефные интонации мелодии.

Искусство импровизации

Одно из самых сложных в искусстве музыки – научить ученика импровизировать. Для этого процесс надо разбить на 4 фазы:

1. Перед началом импровизации необходимо подключиться к мелосу, обнаружить этот вибрирующий источник, при этом необходимо знать тональность и несколько нот, с которых все начинается.
2. Каскад. Развитие той начальной звуковой темы или снизу вверх или сверху вниз, в зависимости как пойдет.
3. Намётка горизонта – определенное движение звука к намеченным границам.
4. Переход от горизонтов назад и закрытие пьесы. Это может произойти и через код.

Если это парная импровизация, то он тоже включает в себя четыре фазы-структуры:

1. вход
 2. синхронизация
 3. дополнение
 4. тонкие взаимодействия
- Исполнение требует смелости.

Музыка и символы (греческие лады и другие традиции)

Музыкальная символика многомерна. Она включает и символику самих инструментов, многогранные аспекты звука, ритма, мелодии и гармонии. Музыка воспринимается как целевая мера моделей космоса и по своему соответствию подобна разным аспектам творения. Музыка может стимулировать и опыт откровения, разнообразный духовный опыт и работать как катарсическое очищение. Также обозначение композиторами так называемых динамических оттенков, которые придают не только знаковые принципы музыкальному тексту, но и подходы к символическому выражению.

Музыка символизирует порядок, гармонию, противостоя хаосу. Также ритм и танец воспроизводит процесс божественного творения.

Звук это пронизывающий творческий символ. Согласно «Poimandres» Гермеса Трисмегиста и другим традициям звук был первым, что потревожило предвечную тишину и посему он являлся причиной всего созданного в мире, предшествуя свету, воздуху и огню. Боги во многих традициях обладают способностью наделять голосом природные стихии: воду, ветер и зверей, либо же они могут играть на музыкальных инструментах. В индийской традиции звук Ом привел космос к бытию. Звук флейты Кришны явился причиной создания мира. Также звук обладает разрушительным свойством: это звуки Иерихонской трубы и современные ритмы роковой музыки. В буддизме мантра является священным звуком, связывающем нас с божественной энергией.

В греческой мифологии слова и музыка связываются с девятью дочерьми Зевса и Мнемозины. Звук очаровывает голосами Сирены Лигел и Орфея, который усыпил бога Аида и это слышится в замечательной музыке Глюка «Орфей и Эвридика».

Сейчас мы не будем разбирать символическое значение греческих ладов, и посмотрим, что такое мелос.

Мелос - это поэзия, растворяющаяся в музыке, а в музыке слышится ритмика слов.

В словаре Александра Давидовича Вейсмана «мелос» - приятные дары и приданое, и обозначение поэта.

Греческий термин Melos, применявшийся в Древней Греции, обозначал мелодию или напев, а также был предназначен для пения лирического стихотворения. В музыкальной теории Древней Греции под «мелосом» понималось мелодическое начало музыки.

По моему мнению «мелос» — это не мелодия, а источник, из которого истекают звуки, хотя современные концепции говорят, что звуки слов и музыки происходят из различных источников. Я считаю, что источник у слова и музыки один, но это

разные «рукава» одной большой реки¹.

Музыка сфер Пифагора. Пифагор разработал науку «акусматику» («akusmata») – это наука слышания, наука о звуке. Это свод знаний без подробного изложения. У Платона музыка строится не на размерах и ритмах, а на упражнениях в чуткости. В диалоге «Кратон» у Платона есть понятие звукосимволизма.

В иудейской традиции, в каббале, звукоизвлечение построено, прежде всего, на символизме гласных как наиболее идеальных, отделившихся от тела звуков. В античности семь греческих гласных символизировали дух или семь небесных сфер и семь небесных тел, движущихся в них. Исходя из семеричности планетарного принципа – номера завершенности, все гласные делятся на две группы: утвердительные – а, о; отрицательные – у, и, а также промежуточный гласный е. Они образуют семиричный ряд: а, о, ое, е, и, иу, у, соответствующий диатонической гамме: до, ре, ми бемоль, фа, соль, ля бемоль, си и цветовому спектру: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Значение каждого гласного можно определить при сопоставлении его с соответствующей музыкальной нотой и цветом. Так гласная «а» оказывается соответствующей ноте «до» и красному цвету. Устанавливается соответствие между теплыми цветами и утвердительными звуками: красный – а – до, оранжевый – о – ре, желтый ое – ми. Промежуточное «е» является переходным и соотносится с зеленым цветом. Согласные по античной системе символизировали материю и оказываются теснее привязанными к телу. Они делятся на сонорные, глухие и звонкие. Используя опыт Каббалы, установлен ряд закономерностей: так, например, установлен, так сказать, принцип антитезы, или противоположности между М – принципом материнства и Н – принципом Ничто, уничтожения, растворения. В русском языке хорошо выдержана антитеза звонких и глухих согласных, известная каждому школьнику: Б-П, В-Ф, Г-К, Д-Т, Ж-Ш, З-С. Первая половина русского алфавита принадлежит звонким, вторая половина – глухим согласным. Мы установим зеркальное положение согласных. Зная тезу, мы можем определить и антитезу. Традиционная фонетическая символика придает большую значимость звучанию слова, нежели его смысловому значению, распознавая в звуке слова модуляцию космического звучания и возвращение к изначальной силе слова.

Названия нот были в XI веке введены в обиход монахом-бenedиктинцем Гвидо д'Арrezzo.

Вот их полное символическое выражение:

Do – Dominus – Господь;

Re – rerum – материя;

Mi – miraculum – чудо;

Fa – familias planetarium – семья планет, т.е. солнечная система;

Sol – solis – Солнце;

La – lactea via – Млечный путь;

Si – siderae – небеса.

Египетская традиция, гностики и последователи Митры относились к слову прежде всего, как к акустическому феномену и в своих ритуальных песнопениях использовали слова как без какого-либо конкретного смысла, как символическую

¹ Здесь автор повторил несколько абзацев из главки «Очищение звуком. Внутренний звук». Редакция сочла это правомерным. (Ред.).

музыку.

Индуистская традиционная символика строится на звукописи – использовании звукового значения букв, слогов и слов. Так знаменитый звук АУМ содержит в себе сущность вселенной: А означает начало, У – переход, М – конец, или глубокий сон.

Акашвани – звук эфира.

В суфизме – чишти, духовный идеал в царстве музыки и поэзии, четвертый уровень духовного развития.

Давайте посмотрим, как проявляется «мелос» в поэзии уже в XX веке. Например, у Блока он проявляется в «приближении звука». У него это не мелодия, а источник, из которого истекает мелодия. Его поэзия идет от мировых глубин.

Мелос от зерна неба, хотя звук у того же В. Хлебникова становится именем и покорно исполняет приказы ума. У него всегда непонятное, истонченное в корнях, в звуке закрывалось неприятием, непонятием и нежеланием это распространять.

Есть слова и через них проходят нежные молитвы и сумерки космоса с мерцанием далеких звезд. И такое творчество есть наибольшее отклонение от матриц жизни и правил искусства. Это язык упопытого ритма и выразительной пластичности. Это звуки, которые еще не услышала проявленная гармония. Это звукосозерцание, где «мгновенья пыл рождает вечность» и творческое входит в постоянную связь с непрерывным континуумом.²

От символического можно перейти к мелопластике.

В музыке может быть всё правильно, и в то же время важно и неправильное, агогическое – отклонение от темпа, когда важно постичь тайну звучания используя tempo rubato с трепетной ритмической пульсацией, но при условии, что это художественно убедительно. Велик дух у музыки.

Владимир Шмаков: «Музыка – это высшее проявление вселенской пластической стихии». И понятно, что без метафизики в музыке нам не обойтись, ибо она раскрывает глубинные откровения человека и показывает нам способы как сохранять прошедшее. В связи с этим возникает философия музыки, которая выражена в символизме, ведь недаром в России этой темой занимался А. Белый. В музыке закодированы все формулы развития человечества. Когда слово не может до конца объяснить глубину, чтобы приблизиться к познанию, образный строй звучания помогает постичь Божественный промысел и здесь важна выразительность в звукообразовании.

Есть композиторы, которые не столь известны. Они не «гимноделы», они не участвуют в госзаказах, не пишут музыку к фильмам, но они в контакте с мелосом.

К таким композиторам можно причислить Владимира Ивановича Ребикова (1866-1920) – странного человека, ходящего по Ялте с двумя зонтиками. Его тонкие удивительные мелодии трогают сердце. У него тонкое проникновение в музыкальную ткань. Это и детская опера «Ёлка» и его меланхолический вальс, так близкий к дюрерской теме меланхолии. У него музыка – это возможность проникнуть в иные миры, оттолкнувшись от земных реалий.

А его концепция «мелопластики» открывала целое новое направление в начале

²

Снова повтор абзацев из главки «Очищение звуком. Внутренний звук». (Ред.).

XX века. Тут речь, слово, уже не нужны, возникает танец тела, танец воздуха, танец разных элементов реальности. Каждое движение и жест наполнены смыслом и звуковыми образами, которые почему-то задержались в памяти. Блок считал, что дух есть музыка: «О сколько музыки у Бога, какие звуки на земле...»

К его современникам можно причислить финского композитора и органиста Оскара Мерианто. В свое время он был известнее Яна Сибелиуса, но сейчас его практически никто не помнит, остался только его чудный вальс с расширяющимся звуком.

XX век, особенно его вторая половина, сломала мелопластическую стихию, выдвинув вперед атональную музыку.

АНДРЕЙ ТАВРОВ

ЭДИП

либретто на музыку Вячеслава Гайворонского



ПРОЛОГ

УВЕРТЮРА

Храм. Главная жрица Пифия, жрецы и жрицы совершают таинственный ритуал. Старец Тиресий, пришедший узнать о судьбе Эдипа, молча наблюдает за происходящим.

ХОР (полушепотом)

В клетчатке мира, темной и хоральной
я вижу духов, вдохи гор и знаки,
летающие, как факелы, вдогонку
несбывшемуся. Ход всех нитей,
как компасная стрелка точен,
а истина – простая оболочка
заряженного полной жизнью плода.

ПИФИЯ (бормочет что-то, внезапно выкрикивает)
Открой его судьбу; открой, о Аполлон!

ХОР (чуть громче)

Когда смеются боги, люди плачут,
когда играют боги, люди в страхе.
То, что неведомо, внушает ужас.
Любовь приходит в облаченьях смерти,
и смерть приходит в образе любви.
За поворот дороги заглянуть не в силах путник,
страшится он любви не меньше, чем страшится смерти.
Игра бессмертных тклет миры и судьбы
и зажигает новые светила,
и нить судьбы без промаха вдевает
в иглу, что выбрана, но не тобою...
Там, где сияющая ясность Бога
Пересекается с неведением людским,
Там происходит становленье мира.

ПИФИЯ (конвульсивно дергается, выкрикивает)

Открой судьбу его, открой, великий Аполлон!

(Бьет в бубен).

И выйдя в мир, он встретит мать... и женится на ней.

ХОР

Когда смеются боги, люди плачут...

ПИФИЯ

Он, повстречав отца, убьет его...

ХОР

Но смех богов всеблагостен и чист.

В нем нет добра и зла - в нем только истина...

ПИФИЯ (Тиресию)

Он выйдет в мир, чтобы узнать его начало,

и в поисках любви и правды

встретит многие страдания...

В моих ушах звучит как черный всхлип:

Эдип... (с хором:) Эдип...

ХОР

Там, где сияющая ясность Бога

пересекается с неведеньем людским,

и происходит становление мира.

Жрицы, продолжая петь, покидают сцену; мужская часть хора остается.

ТИРЕСИЙ

Я в трепете и страхе.

Я, Тиресий, пришел сюда, чтоб спросить оракул

о мальчишке моем, приемном сыне,

молясь о том, чтоб благостные Дельфы

открыли мне его судьбу.

И вот ответ...

Я захотел узнать судьбу Эдипа,

ее я видел в чистом звездном блеске,

Когда над отроческим лбом возникло тайное свечение -

и это верный знак для высшего свершенья...

Я спросил богов и получил ответ...

ПИФИЯ

Тиресий, вот жезл, возьми его!..

Заклочена судьба Эдипа в нем,

как пленный дух в реторту.

Отдай Эдипу, пусть хранит его.

В нем рок и ключ к познанию мира.

(Отдает жезл Тиресию).

ТИРЕСИЙ

Мне страшно взять его -

ужасный жезл, что заключил в себе
надежду и погибель...
В нем словно бьется пульс Эдипа.

ПИФИЯ

Ты вправе жезл отдать ему
и отпустить Эдипа в путь, открыв оракул.
Но можешь отменить предначертанье
и оградить его от рока, оставив у себя,
и на четыре запереть магических замка

Пифия внезапно уходит в себя, что-то напевая под нос, и уже не замечает
Тиресия.

ТИРЕСИЙ

Открой мне, Пифия! Все не понятно мне...
Открой мне все!

ПИФИЯ

Тут Аполлон молчит...

ТИРЕСИЙ

Так что же выбрать мне?

ХОР

Когда смеются боги, люди плачут,
когда играют боги, люди в страхе.
То, что неведомо, внушает ужас.

Мужская часть хора, продолжая петь, уходит со сцены; следом удаляется и Пифия.

ПЕРВЫЙ АКТ

Ария Тиресия. Очертания храма теряются в меркнувшем свете. Тиресий остается один. Постепенно высвечиваются очертания его комнаты. На столе – открытая книга, старинный фолиант.

ТИРЕСИЙ

Я воспитал его и стал ему отцом,
вложил в него все-все, что знал,
теперь он вырос, насыщен мудростью моей
и полон собственным желаньем пройти свой путь...
И что теперь вписать мне в эту книгу?
Ведь я могу сказать ему: останься -
этим сберегу его.
Леса и облака, вершины и

зеленые дриады в кронах -
вот мир твой, мой Эдип!
Следи за легкой тенью, за лучом,
скользящим в сумраке деревьев.
Искусный Пан тебя обучит пенью,
что движет миром, что манит звезды
Каков мой выбор?
Здесь мудрость немошна и близорука...
Свобода!
Чем был бы мир без права на нее?!
Я тоже шел когда-то в поисках ее.
Поля и города, заливы,
Кочующие пастухи и дым костров в степи,
и лица женщин хрупких, и ветер с моря...
О, этот мир! Что был бы он, лиши его свободы...
Что записать мне в книгу жизни и судьбы Эдипа?..
(Садится за стол, пишет).
Некто Тиресий, охраняя воспитанника от страшной судьбы, поселил его в
благостную тень священной рощи...или в темницу..
Или (сминает лист)... Старец Тиресий, ставя свободу Эдипа превыше
предсказания богов, сердцем сокрушаясь и страдая, послал его навстречу
страшной и позорной судьбе, лелея слабый луч надежды памятуя о загадке жезла..
(Снова сминает лист).
Так что вписать мне в эту книгу?

Смена декораций. Танец рабынь переносит действие в комнату Эдипа. Комната
Эдипа. Ария Эдипа

ЭДИП

Когда бутон границы разрывает,
когда, избыв свой срок, окаменевший как бы мертвый кокон
расширившейся жизни не вмещает,
та бьет крылом, толкается, кричит
и покидает прежнее жилище,
и бабочкой взлетает в небеса!..
Стены – четыре!
Мне бы упереться - в четыре направления света!
В холмы, просторные моря, где белый парус,
заряженный порывом ветра,
словно невидимой и золотой пружиной
свершает путь за тонкий край небес,
стремясь туда, где все возможно...
Я полон сил, зачем же до сих пор я здесь?
Ведь словно лев крылатый,
готов сквозь огненные кольца я лететь,
в прыжке их строй преодолеть и вырваться из клетки...
Порою тут чужим становится

не только цвет нарядов ласковых рабынь,
но даже запах лилий.
И бабочки, что залетают в окна, умирают на моей подушке.
Цвет воздуха тревожит,
а дверь порой скрипит так мерзко, что стынет кровь.
И разговоры с нимфами бессмысленны,
со слугами - бесплодны,
свечи пляшут, словно золотые гномы,
и хочется разбить окно рукой.
Я – человек, в отличие от богов,
меня им делает мой путь,
ведущий к тайне мироздания и новый луч любви,
зовущий обрести великую вершину.
Отец, о знал бы ты, как духом полон я.
Дай мне свободу, сбей замки, разверзни стены эти!

Танец рабынь (продолжение). Входит Тиресий.
Тиресий и Эдип.

ЭДИП

Ты, наконец, пришел. Я ждал тебя;
отец, зачем меня здесь держишь?

ТИРЕСИЙ

Пришел к тебе с тяжелым для меня решением.
Мой сын, я должен все тебе открыть.
Молчи! Не перебивай меня...

АРИЯ ТИРЕСИЯ

Блуждая по горам однажды осенью,
наткнулся я на пастухов испуганных -
не сразу я заметил их.
Осенние пылали клены, лебеди высоко
трубя, летели к югу,
играя в воздухе холодном.
Я встретил пастухов, они сказали мне,
что мальчика нашли в горах,
и старший протянул ко мне дитя с пронзенными ступнями.
Затих тогда осенний лес, исчезли звуки в нем,
казалось, водопад застыл, застыла и форель в его потоке.
И понял я, что это знак богов.
И взял дитя к себе...
И долго еще этот лес меня во снах преследовал
прозрачностью ручьев, недвижной форелью
и тихим словом, сказанным богами...

ЭДИП

Эдипом ты назвал его, отец?

ТИРЕСИЙ

Да, мальчик мой.

Я знаю, хочешь ты уйти туда,
где не был до сих пор,
чтоб разыскать все то, чем не владеешь ты, но...

ЭДИП

Что ж молчишь? Ну, продолжай, отец.

ТИРЕСИЙ

Тебе давно уже была б дана свобода,
но Пифия во храме прокричала,
что свобода будет послана Эдипу с этим жезлом
вместе с жутким прорицанием оракула.
(Протягивает Эдипу жезл).
На! Возьми его и никогда не расставайся с ним.
Одновременно он – твоя судьба и ключ к ее преодолению –
так Пифия передала слова богов.

ЭДИП

Каков оракул, говори, отец?

ТИРЕСИЙ

Он страшен, сын мой!

ЭДИП

Я не боюсь! Ведь ты меня учил,
что, правда и добро непобедимы!

ТИРЕСИЙ

Я знал, что ты готов услышать!
Совпало это и с моим решением.
Теперь вниманье! Все мужество и стойкость призови,
чтобы услышать прорицанье.
Оракул Аполлона под грохот яростный прибоя
устаи одержимой девы так изрек:
«Он, выйдя в мир и повстречав отца, убьет его.
И выйдя в мир и встретив мать свою, он женится на ней».
Трудно мне, но все-таки сказал тебе...
И если ты по-прежнему готов пуститься в путь,
тогда иди, – раздумьем мне не умножай страдания...
Но знай, что в каждой солнечной аллее с этих пор,
в ее лучах, увидев женщину, идущую навстречу,
прекрасную и легкую, как нимфа,

себя ты спросишь, а не мать ли это?
И яд отравит радость в тот же миг... -
отпрянешь в страхе от того,
что стать могло бы лучшим мигом жизни.
Или, пускаясь в море с верным другом,
задашь себе вопрос: а не отец ли это,
которого я обречен убить?
Эдип, мужайся! –
Любовь и дружба обратятся ядом.
Таков теперь твой мир!
А право покарать врага за зло?!
Да, сын, ужасен твой удел!
Но этот жезл – в нем сила есть преобразить судьбу.
Не расставайся с ним.
Ты что? Не слышишь? Эдип!
(Смотрит на окаменевшего Эдипа).
Пойду к себе, не в силах больше видеть я твои страдания...

Тиресий уходит.

ЭДИП

Как!.. как будто черная стрела вонзилась мне в затылок.
Дай руку мне... отец... где ты?

Вспышки света, внезапная тьма

ХОР

...убей отца, на матери женись, и твой заряд прозреньем засияет...

Медленно светает. Пейзаж. Лежащий Эдип пробуждается. Появляется Башмачник в маске.

ЭДИП

Эй! Ты одна из тех фигур, которых мне пророчил жребий?
Ты кто?

БАШМАЧНИК

Любитель пестрых игр и их же устроитель.
Все мои изделия оставили следы:
иные на груди, иные на ушах –
таков порядок мира.

ЭДИП

Ты что же - ювелир?

БАШМАЧНИК

Да нет же, я – башмачник.

Профессия моя - создать следы земные каждому.
Да, кстати, тут бродил один. Он был без тени, плакал,
и дело шло к смирительной рубашке.
Он повстречался мне, и создал я два башмака
и к ним приделал тень.

ЭДИП
И что?

БАШМАЧНИК

Он сразу побежал на площадь всем показать обнову –
до этого плевали ему в лицо –
под нашим солнцем ведь нельзя прожить без тени.
Но было шествие на площади,
и кто-то наступил случайно
на тень моим же кожаным изделием.
И он упал, и по нему прошлось ног с тысячу.
(Шепотом:) Понятно, что осталось от него одна лишь тень.

ЭДИП
А сам ты убивал, иль это ты убил?

БАШМАЧНИК
Что говоришь ты?!
Какой мне смысл?

ЭДИП
А если б заплатили? А если б город отдали на час тебе?

БАШМАЧНИК
Мне не понять тебя.

ЭДИП
Тогда прощай.

Башмачник уходит. Но через некоторое время он появляется незаметно для Эдипа позади него и становится как бы его тенью. На свой лад он повторяет каждое движение Эдипа.

ЭДИП
Вы останавливаетесь у дороги,
вас захватывает мгновение –
есть и такой оккупант.
Когда стрелок наводит дуло на яблоко,
мир седеет от ужаса,
и в нем ужасаются всемирный потоп и израненная антилопа.
Когда стрелок наводит дуло на яблоко

и видит роговицы детских глаз, -
как не промахнуться или не выстрелить в сторону сердца!

Появляется Портной, в его руках аршин, которым он все обмеривает.

ПОРТНОЙ

Иди сюда скорее, я хочу тебя запомнить.
Скажи что-нибудь.

ЭДИП

Первым мне повстречался Башмачник...

ПОРТНОЙ (перебивает)

Достаточно, прекрасно!
Теперь скорее повернись,
встань на цыпочки, улыбнись!
Какие тебе нравятся лица?
Рассказывай что-нибудь о себе.
Давай, давай, рассказывай!

ЭДИП

Я ищу... отца.

ПОРТНОЙ

И не можешь найти?
Да у тебя же не было времени.

ЭДИП

У меня есть судьба.

ПОРТНОЙ

Не надо так!
У тебя просто не было времени.
Если бы время было у тебя ты все бы нашел у себя за спиной.
Но время – это мое государство.
Я могу перевести его как картинку хоть на этот камень!
Но пока еще рано.
А как он выглядит?

ЭДИП (испуганно)

Кто? Отец? Он... наверное... похож на меня.

ПОРТНОЙ

Ты лучше поищи свое время.
Пойми, что время – это память.
Кто знает все – бессмертен.
Вот я запоминаю все больше и больше.

Ведь тот, кто знает все, знает, как устроено время.
Память!
Оно и есть то измерение, которого наши умники так и не могут постигнуть.
А память у меня что надо!
Вот тебя я уже запомнил.

ЭДИП
Я думал, что ты мне поможешь...

ПОРТНОЙ
А?

ЭДИП
Можешь ты вспомнишь его?

ПОРТНОЙ
Отца?
Может быть, может быть...
Но еще не время...
(Уходит)

ЭДИП
Эй... Постой!

Все странно... Достаточно развести руками и –
Правая коснется сотворения,
А в левой застынет последняя пульсация мира –
Живым остывающим плодом
Бог от бога,
Как бок от бега,
кость от кости – неотделим!
Кто же брат тебе, серафим:
Лоб, затылок, ступня, дорога?

Позади Эдипа Портной пристраивается за башмачником, тем самым начиная
выстраивать «гусеницу», и в этом «строительстве» в дальнейшем принимают
участие все новые маски. Появляется Кукла-Барби с ключом в руках - ее движения
механические. Время от времени они внезапно прерываются.

БАРБИ
Я кукла. Я отлажена надежно.
Я как волшебные часы. Мой мир - из шестеренок и пружин.
Вот он пошел, и красота возникла,
остановился - и она распалась.
Вот ключ ко мне -
возьми его, владей, и будешь счастлив.

Периодически Барби повторяет этот куплет.

ЭДИП

Увы, святая простота,
машинка ваша нечиста.
Здесь проявилась тень напасти,
которая не в нашей власти.
Твои глаза чудесны, но
в них неба нет и птица не летит.
И твой избранник станет нищим
и, как кочующий огонь,
оставит только пепелище,
А ты лишь кукла, ей и оставайся...

Барби пристраивается за портным. Появляется Повар.

ПОВАР (поет)

Жаркое под перцем,
жаркое под перцем,
ты лучшая пища
желудку и сердцу.
Цветут поросята
в моей сковородке,
О, как они нежны,
стыдливы и робки.

Но есть примета с давних пор:
Не ешьте красный мухомор.

Созвездия в небе
возникли из пищи,
Созвездие Лебедя
каждый отыщет.
Полмира в желудке,
цветение в сердце,
Жаркое под перцем,
жаркое под перцем,

Но есть примета с давних пор:
Не ешьте красный мухомор

.
Я ем с утра до ночи,
была бы ночь короче!
Желудок мой тонок
и чист как ребенок.

Но есть примета с давних пор:
Не ешьте красный мухомор и т. д

ЭДИП

Эй, ты! (Повар продолжает петь свою песенку на «ля-ля-ля»).

Ты, ты!... Как тебя зовут?

ПОВАР

Я съел свое имя, чтобы насладиться истиной пищеварения.

ЭДИП

Ты – Повар... И значит, ты готовишь только для себя?

ПОВАР

Это так, это так.

Но, проникнув в тайну пищеварения,
я научился печь из камней лепешки,
и теперь успешно продаю свои рецепты политикам и журналистам
во время предвыборной компании,
Женам многих президентов,
Пока их народы подышают на войнах или от болезней,
И даже некоторым актерам и поп-звездам.

ЭДИП

Постой! Ты делаешь мир съедобным?!

ПОВАР

Именно так. Ведь если бы мир был несъедобным, мы бы пожрали друг друга.
И сегодня я могу накормить всех.
Наступит полное изобилие
и я стану во главе этого неслыханного исторического периода.

ЭДИП

Несчастный.

ПОВАР

Не называй меня так.
Я – счастливое создание и я съел свое имя.
Вчера я испек лунный кратер
с бараньими ребрышками и желе из Сатурна.
А завтра приготовлю торт из вздохов,
жюльен из видеоклипов,
салат из кавказского хребта и Левиафана.
Ведь я – именно тот,
кто приближает благочестивый конец мира.
(Поет свою песенку на «тра-ля-ля», внезапно прерывается).
Ты вроде бы кого-то ищешь?

ЭДИП

Нет, не ищу, скорее прячусь...
Да, того, кто похож на меня как отец на сына.

ПОВАР

Все-все дороги ведут к столу,
я видел его там, он лакомится властью.
Пойдем, я провожу тебя туда,
ведь знать того ты должен, кого желаешь избежать.

ЭДИП

Нет, нет, только не сейчас!

ПОВАР

Как знаешь.
(Уходит, напевая свою песенку. Танцуя, появляется гетера Лаиса).

ЛАИСА

Мне боги дали красоту.
Весь мир - и чернь, и знать, юнец и старец,
поэты и цари мечтают тайно разделить со мною ложе,
но им мое блаженство не понять.
Блаженна я от власти красоты,
блаженна я от их бессилья,
рожденного безумной страстью.
(Эдипу:) Ты кто?

ЭДИП

Эдип.

ЛАИСА

А я – Лаиса. Что ты ищешь?

ЭДИП

Без власти разум чистый я ищу
и красоту небесную без страсти.

ЛАИСА

Тебе не нравлюсь я?

ЭДИП

Прекрасна ты и обжигаешь взглядом, но сердце холодно молчит,
а разум шепчет: весь мир – только твое зеркало.
И это твое блаженство? Может быть, но слишком одинокое блаженство.

Лаиса, продолжая танцевать, достраивает «гусеницу», встав за Поваром. Эдип смотрит на жезл.

ЭДИП

Все предметы тонки, точны,

как омытые сотней странствий,
не выдерживают пространства
напоенные светом зрачки.
Окрыляют - да деться некуда,
мир - в ладони, да пульс пуст,
только линию вижу беглую,
но ни глаз, и ни рук, ни уст!

ХОР (за сценой)

В клетчатке жизни, темной и хоральной,
я вижу знаки,
как факелы, летящие вдогонку
несбывшемуся, ход всех нитей,
как компасная стрелка точен,
а истина – простая оболочка
заряженного полной жизнью плода.

Появляются Маэстро и Ученик.

МАЭСТРО

А квадрат, В квадрат, Рашель, минус четыре, плюс триста тысяч.
Наконец-то! Еще немного и я закончу систему.
Формула государства у меня уже выведена, формула Барби и Портного на месте.

УЧЕНИК

Извините, я не помешал?

МАЭСТРО

Нет, я отдыхаю. Как ваши успехи?

УЧЕНИК

Я был в театре. Если бы видели актрису!
Я купил цветы и просил передать ей,
сердце мое чуть не выскочило из груди.

МАЭСТРО

Значит, если тебя обозначить через икс, а ее через игрек,
то твое отношение к ней выразится через омегу.

УЧЕНИК

Я хотел выразить его цветами.

МАЭСТРО

Это одно и то же.

УЧЕНИК

У нее длинные волосы, они ласковые как дети.

МАЭСТРО

Это не существенно.

Там, где появляется метафора, кончается смысл.

УЧЕНИК

Ее голос! Мои уши были похожи на Лаокоона,
так чиста была нота, которую никто не в силах оборвать.

МАЭСТРО

Юноша, вначале вы делали успехи, и я на вас надеялся,
но теперь я не хотел бы вас видеть в моем классе.

Оставайтесь со своими цветами и Лаокоонами.

(Что-то записывает в свою записную книжку).

Мне нужно вывести формулу творчества, и я завершу систему.

Начнем с Равеля. Какая тонкая сообразность!

(Заглядывает в оркестровую яму).

Не то что это!

Так (что-то записывает в блокнот), так!

Получаем бесконечность!

Но как же так? Где-то есть ошибка!

(Обращаясь к ученику).

Прошу вас посчитайте, у меня что-то с глазами.

Ученик берет его записи.

УЧЕНИК

А квадрат, В квадрат...

(Закатив глаза, беззвучно шевелит губами).

Бесконечность.

МАЭСТРО

Нет, нет, моя система верна, верна! одна ошибка еще не о чем не говорит!

ЭДИП(смеясь)

Маэстро, посмотрите в зал на эти лица,

и оживите их по своим формулам!

(с печалью:)

Там, где-то... может, где-то там сидят мои отец и мать.

Появляется торговец с двумя мешками и Солдат, который пытается отнять их у него; схватив мешок, каждый отчаянно тянет его в свою сторону.

СОЛДАТ

Сюда, сюда, сюда. Отдавай, отдавай мешок.

ТОРГОВЕЦ

Да?! Лучше я дам тебе деньги, и ты будешь охранять мои мешки.

(Отдает солдату деньги).

СОЛДАТ

Теперь у меня есть деньги, и я покупаю у тебя мешок.
Слушай, дай еще денег, и я буду охранять твою жизнь.

ТОРГОВЕЦ

Подожди, дай подумать...
Дай поносить мне твой мундир.
(Солдат в нерешительности).
Ну, пожалуйста.
(Меняются одеждами, фартук на мундир).
Теперь я буду охранять тебя,
а ты за это верни мой мешок.

СОЛДАТ

(задумывается, затем решительно:)
Отдай мундир, я – солдат!
(Гонится за торговцем).

ТОРГОВЕЦ (убегая)

Ты – уже торговец!

СОЛДАТ (хватая торговца)

Я – солдат! Отдавай мундир! Забирай свои деньги и мешок (переодеваются). А за твою подлость я сейчас отниму у тебя жизнь!

ТОРГОВЕЦ(хватается за сердце)

Зачем же ты тогда возвратил мне деньги и мешок?!

СОЛДАТ

Охранять и нападать – это одно и тоже!

ТОРГОВЕЦ

Ладно, возьми деньги и купи у меня что-нибудь.

СОЛДАТ

Давай!
Только, если мне это надоест, я тебя убью.

ТОРГОВЕЦ (обнимает Солдата)

Да ты же мой ангел-хранитель, спаситель мой (чуть не плача, пытается поцеловать Солдата).

СОЛДАТ (хладнокровно принимая лобзания)

Да и какой я солдат без тебя, торговца.

Объятия прерывается из-за внезапного появления актера. В его руках муляж - точная копия его самого.

АКТЕР

Не вживание, не умение,
не внеконкурсный сверхталант,
рост актера – это деление
каждой клеточки пополам.

Вот, прислушиваясь и маясь,
светом сверху озарена,
словно раненый в крылья заяц,
в перелесках кричит она.

Первородным ее движением
я разорван и освящен.
Наваждением – зарождение!
Без халатов вход запрещен.

Все несыгранные мои роли
бродят в теле потоком крови,
и горит сквозь трико мозаикой
ослепительнейший десант
и с печальными бродит глазами
по ногам моим, по вискам.

На затылке моем спаленном
убивает Гамлет Полония,
и из мертвой в живую клетку
убегает прозрачная Гретхен.

Преображайте лица,
как лебедь навывлет бит,
как поднебесная птица
в белых очах горит!

И поднимает клекот
из белоснежных тем,
как белоснежен локоть
и белоснежна тень!

Только в очах вещих
в слезы горит грим,
только партер плещет
обморокам твоим.

Две тыщи ладоней грянут

реквиемом тебе!
А как мне подняться, мама?
А роль говорит – лететь!

А зал говорит – встань!
А зал говорит – пой!
Преобразись – рвань,
это – твоя роль!

Преображайте лица,
как они в боль горят!
Лица ваши – светлица
с окнами, что болят.

И ночами, навеки ранящими,
как блуждающие фонари,
наши лица ищут пристанища
и чело их во мрак горит.

А когда заплутается, сядет
на чужое лицо лик,
как роженица невероятно
очищающий рот крик...
(Смотрит на двойника).

Мы двоимся в смертельность метафор,
меря сердце свое на разрыв, -
разлетается череп амфорой,
погребальные светят костры!

Актер пытается задушить своего двойника, они падают. К актеру сбегаются все маски, пытаются его успокоить. «Гусеница» распалась. Каждая маска проигрывает лейтмотивы и тексты, взятые из своих номеров.

ЭДИП

Не плачь, актер!
Ты подсказал мне: страшен Божий дар, но все же не страшит,
даже если этот дар – жизнь полная горечи.
Отбрось успех, забудь про удачу и неудачу.
Есть лишь недвижимое сейчас.
В нем – все!

Любовь нашла тебя в той маске, которую ты избрал.
(Впервые оглядывает все свои собственные маски, которые вновь «гусеницей»
расположились позади него).

ХОР МАСОК

(сумбурно повторяет слова Эдипа:)

Есть лишь недвижимое сейчас.
Ты обречен прожить в печали.
(Далее маски повторяют отрывки из продолжающегося монолога Эдипа).

ЭДИП

Беспомощно блуждая в этом пестром ряду, я боялся встретить отца.

Я блуждал не в чужих – в своих собственных масках.

Тень отцовского лица, казалось, светилась в каждой,

все перемешалось - трагедия и хохот, зло и шалость,

Кентавром каждый стал, и каждый - властелин

Миров своих...

Нет истины и нет свечения,

когда я вижу слом светотечения

в ничтожной Барби, в Лаисе страстной,

Меня звали туда их жесты,

где дух потерял и время, и место.

Но вот сейчас я чувствую впервые

магическую связь миров...

Неужто, наконец, я приближаюсь к цели?

(Маскам:)

Я всех вас полюбил.

Как вещая пчела частичку меда тащит в соты –

Так мне вы доверяли ваши тайны...

Но что это? - вдруг жезл забился чутким пульсом.

Он потеплел и ожил.

Эдип танцует с масками.

ХОР МАСОК

Топчут-топчут ногами,

каждый-каждый ограблен,

машут руками,

мир карнавален,

словно кораблик

с живыми рабами.

ЭДИП

Вот грань черты!

Нарушая законы и лица, проникая в абсурд и канон,

рождено в нас и должно воплотиться

очищающее Оно.

Как мать, на лоб твой горячий,

на жар положи ладонь, -

выше тебя стояло

и отводило боль.

Есть око внутри

и плещет, дыша,

мирами горит,
есть око – душа.

ВТОРОЙ АКТ

Развилка дорог у стен Фив. Роща. Эдип замечает Иокасту и прячется, наблюдая за ней).

АРИЯ ИОКАСТЫ

Он любил ее больше цветов,
он любил ее больше звезды,
они встретились в море людском
на краю неземной красоты.
Словно сад, что на небо взлетел,
эта странная встреча была.
Он любил ее больше чем смел,
а в устах ее роза цвела.

Он сказал, я открою звезду,
тайну имени ей я вручу,
пусть она вознесет в высоту
твое имя, подобно лучу.
И он заперся в башню и стал
год за годом смотреть в небосвод.

И открыл он звезду и назвал
в честь подруги прекрасной ее,
но когда он спустился к садам,
не увидел знакомых садов.
Он пошел по большим городам -
не узнал он родных городов.

Потому что сто лет истекло
с той поры, как он в башню вошел.
Потому что сто весен прошло,
сто сиреней в саду отцвело.

Он искал ее ночью и днем,
но в годах растворилась она,
осветила полночным огнем,
его слезы звезда из окна.

Ту звезду он открыл, но любовь,
Он ее потерял навсегда.
Он любил ее больше цветов,
ту, чьим именем стала звезда.

Из-за кустов появляется Эдип. Иокаста, будто ожидая нападения, закрывает лицо руками. Эдип не смотрит на нее и говорит в пространство.

ЭДИП

Ее звуки, ее голос – они, словно тот ангел,
что когда-то пел и кружил над моей колыбельной,
завязав в сноп лучи.
И та музыка в детстве сходила прямо с небес.
Ведь бывают мгновения, когда вспоминаешь прошлую жизнь –
словно в зеркале видишь райские рощи, где ручьи и птицы поют,
слышишь музыку, что когда-то спела была,
вот так и сейчас она в песне звучала...
(Иокаста с любопытством смотрит на Эдипа).
Тот же голос и те же слова...

Смотрит на Иокасту. Дальнейшие их фразы случайно взаимодополняют или противопоставляются друг другу, образуя порой странный рисунок, в конце концов, сливаясь в единый поток.

ЭДИП И ИОКАСТА (вместе)

У тебя глаза странницы, а одежда постоялицы.
Твои глаза полны света,
у тебя дорогая одежда, на ней много драгоценных камней и золота,
она как тяжелый подсвечник,
но твои глаза...
В них словно все восходы и закаты мира,
они, будто письмо, где всего лишь два слова: «Я здесь!»
в них один лишь ветер, несущий с моря туман и солнце,
в них один лишь свет, в котором тают медузы в золотом песке.
Глаза... такие я видел у пантеры в клетке,
но они погасли, когда пришли люди.
Странница в одежде пленницы,
тишина окутала тебя, как прозрачный зимний иней.
И слышно лишь, как снег задевает цветы.
Мои слова, пусть они станут стражами твоей тишины,
пусть слова сторожат тишину, держат в клювах, как голуби.

ИОКАСТА

У тебя глаза постояльца, на тебе одежда странника.
Как ты попал сюда? Душа подсказывает мне,
что ты вошел сюда по праву, странник.
Вот странный миг – «Сейчас и здесь».

ЭДИП

Не здесь и не сейчас, но весь ты – будущего гость.

ИОКАСТА

И настоящее бросает вспять на прошлое лучи.

ЭДИП

И прошлое меняет облик.

ИОКАСТА

Становится другим, принадлежащим не тебе.

ЭДИП

А сам ты – как посторонний в арке двух времен.

ИОКАСТА

Меж будущим и прошлым.

ЭДИП

Растопленный как лишний снег,

«Не здесь и не сейчас» становится мгновенно «здесь – сейчас».

ИОКАСТА

В них «я» равно – «не я».

ЭДИП

И ты – не ты.

А словно ополоснутый эфиром.

ИОКАСТА

Великий бог взирает на нас - изнутри.

ЭДИП

Высвечивая то, что было нами, еще до всех времен, до всех пространств.

ИОКАСТА

Дай руку мне, теперь другую.

ЭДИП

Дай руку мне, теперь другую.

ИОКАСТА

Твой пульс и мой не различить,

Словно единый свет двух факелов.

ЭДИП

Я – странник, странствие в твоих глазах.

Свет-постоялец – я.

ИОКАСТА

Я постоялица, свет-постоялец – ты.

ЭДИП

Странствие в твоих глазах.

ИОКАСТА

Я странница сквозь свет.

Я – Иокаста, странница, скиталец...

ЭДИП

Я странник, я скиталец, свет, Эдип.

Я – свет, я – странница, я – Иокаста.

ИОКАСТА

Я – странник и скиталец, я – Эдип.

ЭДИП

Я – странник, странствие в твоих глазах.

ИОКАСТА

Я странница сквозь свет.

ЭДИП

Мне снится все, и я и ты - всего лишь сон.

ИОКАСТА

Нет, я не сон, теперь я - пробуждение.

ЭДИП

Так пробуждаются порой во сне,
чтоб снова в следующем пробудиться.

ИОКАСТА

Я, Иокаста, жива впервые, проснулась я в саду,

И рядом с тем, кто разбудил меня.

Ты кто?

ЭДИП

Живу для жизни я, в которой жизнь – живая Иокаста.

ИОКАСТА

Сейчас... и здесь... но что произошло?

Ты говоришь все то, что я хочу сказать.

ЭДИП

Волшебный шар возник над нами.

ИОКАСТА

Твои слова – след сердца моего.

Твои шаги – дыхание мое.

ЭДИП

Иокаста...

ИОКАСТА

Когда б я прежде это ощутила, я б сказала:

он повинуетсЯ лишь взгляду моему.

Мои глаза способны каждый миг творить его движенья,
лепить его глаза, одежду, жесты, менять и воплощать,
рискуя жизнью, но, не ведая ошибки.

Чудесным образом ошибка невозможна.

я все могу - и сделать и сказать

и это будет самым лучшим в мире

и через миг, и в следующий, как будто без конца.

Что б я ни сделала и ни сказала, что б ты ни сделал и ни сказал -
и там, и здесь моя свобода.

ЭДИП

Тобой ведомый...

ИОКАСТА

Веди меня.

(Обнимаются и уходят в рощу).

Все кружится.

Танец масок. В конце танца маски замирают без движения.

АРИЯ ЛАЯ (Лай в черном плаще)

Прочь, прочь!

(Отмахивается от ос).

День насекомых!

Да сколько их, летучих тварей!

Вещая примета.

Прочь, прочь!

Да сколько ж их! Противные, звенящие
сцепленья потоков воздуха.

Прочь, прочь!

Еще под Фивами над каменистым солнечным путем
я встретил тучи ос и
мошкАры.

Ведь осы, комары, москиты - вся эта нечисть
приходит в этот мир как знак
инцеста.

Великий Зевс детей, прижитых Герой,
в москитов обращал, с тех пор гудят
они о преступленье.

Я – царь с тревогой приближался к Фивам,
окутанный жужжанием звенящих
гадов – чад греха и боли.

Но здесь, у этой рощи, тучи пчел,
а пчелы, как известно, - Эрота твари.

Они хоть жалят больно, как страсть,
что женщина зажечь способна, но воину
приносят сладкий плод.

Жужжите пчелы! Край мой процветает,
и каждый день приносит каплю меда
для моих владений.

Я – Лай, царь Фив!

Приветствую избыток и любовь в краю,
мне отданном во власть богами.

Пришел я в город свой, а встретил пчел!

Но что ж, приветствую вас, пчелы!

(Смотрит на маски).

Какое странное оцепененье
таится в воздухе, что-то здесь не так.

Так мой народ меня встречает?!

Что вы сидите, словно истуканы?

Актер, эй ты, торговец,
вы что, не слышите меня?

Эй ты, солдат! Что это с вами?

Кто одурманил вас?

А ну-ка быстро, все сюда, к моим ногам.

Вы что, забыли Лая, вашего царя?

Встать! Всем встать!

(Маски сидят неподвижно, Лай замахивается кнутом)

Измена! бунт! я выбью зубы вам, исполосую спины!

(Избивает их, маски продолжают сидеть, закрывая головы руками).

Появляются Эдип с Иокастой.

ЛАЙ

Мятеж всего страшнее, если он безмолвен.

ЭДИП

Стой, кто ты человек в плаще?

За что ты избиваешь их?

ЛАЙ

Кто? Я?! Прохожий,

мне б первому уместнее задать вопрос,

но ты, наверное, мошенник и бродяга, раз ты не знаешь Лая?

Кто я? Я - власть! Я царь!

ЭДИП

Ты власть? Чего, над чем, ты власть?

ЛАЙ

Я – царь.

(Про себя:)

Сдержись, Лай, усьмири свой гнев.

(Эдипу:) Над чем я власть? Что ж, я готов ответить на твой вопрос.

ЛАЙ (вторая ария)

Скажи, что было бы с землею,
когда бы звезды не слушались того, кто дал им путь
и указал движение созвездьям?
Во что бы превратился свод небесный,
сияющий в ночи потоком звезд,
дающим мореплавателям курс,
любовникам, дающим вдохновенье,
когда бы власть того, кто создал их, ослабла,
и звезды, как с осенней груши, попадали на землю,
и хаосом гармония бы стала
Но властью движимы и время, и пространство,
века идут, а строй светил незыблем, вечен.

ЭДИП

То власть творца над собственным твореньем.

ЛАЙ

То власть закона.

Я – слуга его.

Незыблемость закона – принцип мира.

ЭДИП

Свобода выбора - основа жизни.

Закон это начало - а далее любовь, свободная как птица.

ЛАЙ

Свобода?! Кто ж вынесет ее?

Душе людской свобода как проклятье –
за ней вослед всегда приходит страх.

Тот, кто берет свободу, смотрит в зеркало,
но видит не себя, а страх, страх жизни,
страх смерти, ужас перед самим собой.

В свободе между будущим и прошлым человек стоит -
и в ужасе от них обоих.

Ведь если он свободен - ему и выбирать,
и отвечать за выбор, за смерть или любовь иль одиночество.
Свобода для души - есть ад, и выбор для нее – проклятье.

Ведь вор мечтает возвратиться в клетку,
когда он долго на свободе.

Есть рок и есть закон, но только власть того,
кто взять его отважится однажды,
спасает мир от ужаса ответа.

Я – Лай, я – небо для этих жалких звезд с людскими лицами -
Портного, Повара, Солдата...

ЭДИП

Не небо ты, а потолок темницы.

ЛАЙ (не слыша реплики Эдипа, мечтательно)

Смотри, вот Фивы, как они прекрасны зимой,
когда небесные снежинки покроют сад, мосты и берег!

Мирьяды звезд ресницами дрожат.

Вот Фивы осенью - прекрасны, когда пестрят леса,
как факелы дневные, а между ивами бредет олень,
в тиши ломая тонкий лед.

Вот Фивы, как они прекрасны - летом, когда крестьяне в поле,
и актеры дают под синим небом представление.

Вот Фивы - как весной они чудесны, а воздух гулкий
будто говорит. Темно рождение весны, мучительно, прекрасно.

Власть тяжела, темна, блаженна, как гул весны, как новое рождение.

И я однажды принял власть как долг и дар

и даже в схватке с совестью все ж выберу не временную правду,
а вечную, незыблемую власть.

Что можешь ты?

А я могу казнить и миловать любого...

ЭДИП

Власть на земле возможна лишь над смертными вещами.

ЛАЙ (продолжает)

...Актера, например, Башмачника или тебя.

Что жизнь? Пустяк.

ЭДИП

Жизнь это дар небес, что из небес приходит,
чтоб, возрастая в силе и любви

здесь на земле вернуться в небеса,

Часть смертной почвы, претворяя в небо

и увлекая в вечность за собой.

Такая жизнь одета в то,

что недоступно власти и гордыни,

ни жадности, ни страху.

ЛАЙ

Что за одежды это?

ЭДИП

Любовь и милосердие, смирение,

добро и истина, и вера, и свобода.

ЛАЙ

Но человека жизнь обыкновенно
бывает из другого матерьяла:
из страха и сомненья, жажды власти,
жажды женщин, жажды чуда.
Вот жизнь его. Я помогаю ей
осуществиться в этом мире.

ЭДИП

Конечное не может зваться жизнью.
Милосердие, любовь... в бездонной глубине сердца
Мир заключен

ЛАЙ

Ты чушь несешь.
Все законы жизни доступны мне.

ЭДИП

А глаза - только окна...
Смирение...
Битва идет только внутри человека...

ЛАЙ

Чудак, безумец, в мире все конечно.
Все обусловлено.

ЭДИП

...добро и истина, любовь, и милосердие...

ЛАЙ

Да замолчи и не перечь мне! Довольно! Хватит! Хватит!
Да ты безумец, и я устал тебя терпеть так долго.
Эй, слуги, взять его!
Нам умников не надо в Фивах,
от знаний лишь печаль.
Что толку глядеть на солнце долго,
Блеск его тебя ослепит, только и всего.

Слуги окружают Эдипа.

ЛАЙ

Связать его и отвезти в тюрьму.

ИОКАСТА (бросается к Эдипу)

Не трогайте его, оставьте!
Без злого умысла Эдип так говорит.

ЛАЙ

Как? Иокаста, ты?!

Ты знаешь проходимца?

Ты защищаешь лиходея и безумца?!

Жена моя, опомнись!

Кто ты ему?

Он оскорбил меня, народ и власть,
и должен быть наказан как преступник.
(Иокаста обнимает Эдипа).

ЛАЙ

Что вижу, как!?

Та, что была глазам моим отрадой
такой, что ночью не на звезды я глядел,
и днем я не смотрел на волны моря -
к тебе одной был взор прикован...

Я сплю, царица? Мир сошел с орбиты?

Опомнись, брось его!

Иди, иди ко мне!

(Иокаста неподвижна).

Ты предала меня.

Так вот о чем мне утром пели осы
над каменистою дорогой?!

Ты – мерзкая гиена! Прочь!

(Бросается на Эдипа и Иокасту. Иокаста падает, Эдип ранит Лая. Крики).

Прочь от него, а то и ты погибнешь с ним
будет крови больше вдвое.

(Раненый Лай падает).

О, боже, я ранен!

День это черен, иль в глазах темнеет?

(Со стоном:) Я смерть могу принять
по предсказанию лишь от сына...

Прощай же, Иокаста...

будь проклята и ты, и этот странник...

ХОР

Когда смеются боги, люди плачут...

Крики, вспышки света. Появляется Карлик.

КАРЛИК

О, йе! Нежданный поворот!

О, йе! Свершился!

В добре и зле мастак, ты дождался озарения.

Я полон восхищения, но ровно на пятак.

Теперь ты, теперь ты царь.

О, йе! Нежданный поворот.



Игорь Ганиковский. Поп Ритмы

Взгляни на этот жезл, в крови один конец, другой конец в крови.
Ты мать жезлом пронзил - одним концом его,
отца пронзил жезлом - другим его концом.
Ты этого хотел?
О, йе! Нежданный поворот.
Какой прекрасный день!
Родился я, твой карлик-гном.
Я тень твоя! О, йе!
Я – фарс, фантом.
Я – фант и фат.
Я черный гном, зеленый холм и белый водопад –
в него все дни твои летят.
Нежданный поворот. О, йе!
(Эдипу:)
Что ты молчишь, не понял?
Совращена царица сыном,
а царь убит. Свершилось!
Опять молчишь?!
Ты что? Не понял?!Твой совершился рок, и как ты ни храбрился,
зло от добра пытаюсь отделить, местами,
согласусь – логично, все ж карликом ничтожным разродился!
О, йе! Нежданный поворот!
Река времен спадает в никуда,
и ты не видишь водопада за холмом зеленым,
с которым ты летишь в ничто!
О, йе! Нежданный поворот!
Очнись, Эдип! Спустился на землю!
Я истина твоя!
И только что ты разродился мною!
Ты удивлен?
Опять молчишь?!Ну что ж, отныне твоя воля, как в призме луч,
теряя наполнение, мой пестрый образ будет рисовать.
О, йе! Отныне я с тобой повсюду.
Я истина твоя!
Захочешь ли добра и правды,
отныне меж действием и мыслью я возникну.
Я – Карлик твой, один меня ты видишь.
Захочешь песню спеть, я буду между музыкой и словом.
О, йе! В объятия заключая Иокасту,
Меня ты вместе с ней в объятье заключишь.
О, йе! Нежданный поворот.
Я – фарс, фантом.
Я – фант и фат.
Я черный гном, зеленый холм и белый водопад –
в него все дни твои летят!

И взлет становится паденьем,
а огненный единорог, всего лишь крысой,
становится любовь бессильной шуткой,
а справедливость лицедейством.
Я карлик твой, меня всегда увидишь рядом...
В самом себе... в самом себе...
Какой прекрасный день! Родился я!
Твой карлик, гном и тень твоя!
Я видим только для тебя.
Я карлик, гном, я тень твоя!
И видим, видим только для тебя.
О, йе! Я – фарс, фантом.
Я – фант и фат.
Я черный гном, зеленый холм и белый водопад –
В него все дни твои летят!
Но не горюй -
я в золотой футляр вложу твой жезл, теперь он – скипетр!
Эдип, ты - царь! Цари, Эдип, и правь!
Да здравствует Эдип! Он – царь ваш, не молчите!
Давайте, славьте все его! Да здравствует Эдип!

Коронация Эдипа.

ХОР

Эдип, наш царь!
Владей и правь нами!
Тебе вверяем наши судьбы!
Да пребудет всегда с тобою мудрость и справедливость!
Да пребудет всегда с тобою и с нами милость богов!
Благоденствуй, Эдип!
Эдип – наш новый царь!
Владей нами, премудрый!
Милостивый и справедливый,
Тебе отдаем наши жизни, страхи и волю!

ТРЕТИЙ АКТ

Фивы. Городская площадь. Грожане.

ЖРЕЦ

Плывут по небу корабли -
один несет на тросах коршуна,
другой – несет волчицу,
третий – всадника с косой,
несет четвертый Сфинкса, требующего
жертв от Фив.

ХОР

Нам страшно, страшно,
горят костры повсюду, костры горят, горят костры.

ЖРЕЦ

Мор в Фивах, свирепствует чума в домах, на улицах.
и плакальщиц рыдания, вначале жуткие,
теперь звучат так буднично.
Земля не успевает принимать тела,
ей словно рот светло, как будто хлеба давится куском.
Костры горят повсюду.
А у дороги, что к городу идет,
огромный Сфинкс с кровавой пастью, с очами девы,
с туловищем льва – проходим задает свою загадку,
которую не в силах разгадать никто.
И до тех пор, пока она останется неразрешенной,
Сфинкс будет убивать.
К тому же в жертву мы ему приводим
прекрасных юношей и стройных дев –
иначе сам придет за ними в Фивы.

ХОР

Горят костры повсюду, спаси нас!
И только в жертве наше спасение,
а жертва без любви, как сказано, - убийство.
Премудрый Эдип, спаси нас.

ЖРЕЦ

Где же причина бед, вошедших в город наш?
В чем смысл проклятья?
Я попросил богов и получил ответ:
разгадка вся – в царе-Эдипе.
Таится в тайниках души его секрет,
и смысл проклятья спрятан там же.
Не знаю, как истолковать, его но только
(вместе с хором)
Мы отныне тебе вверяем, царь Эдип,
надежду на спасенье.
Теперь мы разойдемся по нашим траурным домам,
и будем ожидать твоих решений, царь,
с рыданием мешая звук молитвы.
(Хор уходит, продолжая петь)

Покой Эдипа. Иокаста в печали. Эдип сидит неподвижно. Карлик активно
двигается. Иокаста расчесывает волосы, для нее Карлик невидим.

ИОКАСТА

Как изменилось все.

Мне кажется, что я тебя нашла лишь миг назад,
чтоб в следующий миг утратить.
И миг назад сияло в сердце пламя, даря счастье,
любовь и легкость, не было теней,
которые всегда нас жалят
и отравляют мысли и поступки.
Тебя по-прежнему люблю я, но
мне страшно, тени закрывают свет.

ЭДИП (указывая на кривляющегося карлика)
Вот тень моя, мое сомнение и отрав.

ИОКАСТА

О ком ты говоришь?
Я никого не вижу.

ЭДИП

Послушай, мне предсказано, что я женюсь на матери.
Что, если ты... Что, если ты... так в ухо шепчет карлик мне...
(Дальше с огромным напряжением:)
А, впрочем... даже если ты... и мать моя...
К тебе пришел... к единственной... незаменимой...
Не могут быть добро, любовь - подвластны року.
О горе, яд...
(Карлик довольный потирает ручки).
Где истина? И где судьба?
Подвластна ль року истина? – вопрос.
И, если все же я попался злу, творя добро...
О, боги, все вокруг – отрав.
Отравлен воздух, море и дыхание,
отравлена сама любовь и жизнь.

ИОКАСТА

Неужто так оно уходит, тая на глазах,
то чудо, что родилось лишь миг назад.
(Иокаста, закрыв лицо ладонями, уходит)

ЭДИП (ария)

Горы вокруг, там дальше море и острова,
и шум волн, и шум времени.
В Фивы пришло горе, и с каждым ударом волн,
и с каждым плеском их ладоней, я слышу: горе, горе, горе.
Жизнь моя кровоточит как рана,
все равно: и кровь, и время.

Текут они и возвращаются к началу.
Что, время изменяет правду?
Если время убивает правду,
какою силой возрождается она опять?
О, небо, ты одно бездонно, неподвижно,
ты – лик неведомого бога, творящего истину снова и снова,
и не на что опереться взгляду в твоей целокупной сини.
О небо, не можешь ли ты стать землею,
смешаться сутью своей небесной с прахом,
войти в норы крота, в недра источников и в мое сердце.
Зачем рождаются народы, зачем уходит вновь в пучину Атлантида?
Зачем творятся войны, все рушиться в Аид,
и целый мир кружиться вокруг своей оси,
чтоб в зеркале кривом в миллионный раз мелькнуть и отразиться?
Но тянется душа к неназываемому, к загадочному свету,
что скрыт в простых цветах, в осенней роще
и в неуклюжей лапе черепахи,
в нежданном запахе вечернем, влетающим в окно,
и в детском пенье, где-нибудь за рощей...
Не может то, чему названья нет, стать человеком,
не может любовь Бога стать человеком,
свершись это, в мир вошла бы свобода.
Но в мире царит карлик – вершина моей мудрости.

Ты всюду, мой уродливый двойник,
на небе ты и на земле, ты гнешь рога оленям,
и искривляешь ход звезды,
дышишь в затылок влюбленным в тот миг,
когда земля уходит из-под ног,
и даже лежа на постели с Иокастой,
я чувствую твое присутствие, уродец.
Ты губишь все! И Иокаста, к которой сердце так стремилось,
та Иокаста мне больше не мила.
Зачем дана мне эта тяжесть, отравлена истина?
Мой карлик... мое страданье не осветит мира.
Да мне и не снести ни мира, ни страдания,
и лишь во сне уходит карлик мой.
Что я сказал? Уходит от меня только во сне уродец мой!
Во сне уходит он, да-да, уходит в тот миг,
когда душа погружена в неведение,
в слепую ночь, в молчание, в безмолвие...
Когда волшебный блеск и красота пространства, цветы и женские глаза,
столп солнечных лучей в мельканье мотыльков
и парус в море, и луна над горным замком –
чарующая оболочка мира вдруг исчезнет –
и карлик исчезает вместе с ней!
(Кричит:)

И что же!? Истина моя, – мой карлик,
питалась многоцветьем мира?!
Корни же ее сокрыты в сонной безымянной почве?!
(Выхватывает жезл из рук карлика и освобождает его от золотого футляра).
Блаженный призрак мира,
я твой обманчивый покров сорву,
и вместе с ним навек исчезнет карлик!
(Смотрит на жезл).
Двоичность мира! Она всегда рождала кровь.
Я отряхну с души своей, как лепестки с ветвей, бинарный счет,
где из добра выходит зло, а из любви – убийство.
Ты – отражение всей судьбы моей,
вплетенной так в очарование мира,
как лента девичья в косу...
Эдип, решайся! Уходи во мрак!
Прощай покров, пестрый надземный цвет!
(Смотрит с ненавистью на карлика).
Ты сам – не суть, лишь искривление сути...

КАРЛИК (кричит)

Безумец, стой! Ты отказался от всего,
что я тебе послал - от царства,
от прекрасной Иокасты, от величия власти,
Стой!
(Набрасывается на Эдипа, но чувствуя его решимость начинает метаться по сцене).

ЭДИП

Кривое зеркало! Лишь ослепив себя, смогу его разбить.

КАРЛИК

Остановись, как не хочу я умирать!
Но знаю, что не навсегда...
всегда найдется новый царь...
и я вернусь, и я вернусь опять,
и я вернусь к тому, кто будет вновь искать
себя и истину, и Бога.
Я – карлик, фант, фантом, фонтан неверных мыслей...
Был я дан тебе тобой...
Ты разгадал меня
(Эдип ослепляет себя).
и твой фантом пропал...
(Падает).
Ты убил меня.

ХОР

Убит Эдип, мы ждали и боялись этой жертвы,

и заклинали смерть игрою на свирели.
Беззвездный мрак и горе!
И нет конца несчастьям, и нет конца.
Заклясть бы этот ужас воздаянием почестей убитому царю...
Тебя навеки мы прославим!
Пусть вознесется памятник над Фивами!
Пусть, как утес несокрушимый,
он встанет над прибором времени и бедствий,
и мраморным молчаньем изваянье прославит в вечности Эдипа!
И потекут к святыне толпы, и воздух Фив очиститься от скверны.

Народ сразу после смерти карлика видит в нем Эдипа, хор оплакивает убитого Карлика, не замечая в стороне ослепшего Эдипа.

ИОКАСТА (плач)

Как легкий мотылек вспорхнув в окно на золотистый свет,
влетел ты в мою жизнь, влетел, обжог меня любовью.
И на щеке рубец от слез оставил как от медузы.
Твои объятья не кончаются,
чтобы совпасть мне с лебедем и с отражением его в заливе.
Эдип! Зачал во мне ты новое дитя!
И это я – дитя, я – Иокаста,
какой мне быть, чтоб вырасти из мира детства.
И вот я – мать, и я – дитя сама себе,
и скорбью ветер пронзает душу,
но семя твоё золотое в лоне моем.
Я словно над бездной –
миг настанет взлететь или разбиться.
Оплачьте дельфины царя моего!
Оплачьте звезды Эдипа,
и раскрытые окна и листва над прудом.
Дети и птицы, оплачьте Эдипа!

ХОР

Воздвигнем памятник великому царю,
царь будет жить в нем.
Пусть дух его дарует Фивам мир и процветанье.
(Народ устанавливает монумент Карлику).
Для поддержания мира и порядка,
выберем нового царя, Креонта, брата Иокасты.
Мы выберем Креонта, мы выберем Креонта, нового царя.

ЧЕТВЕРТЫЙ АКТ

Городская площадь. Памятник Карлику.

ПЕРВЫЙ ГОРОЖАНИН

Подумать только, в тот самый день,

когда он был убит, чума ушла из Фив.
И свежий ветер задул вдоль улиц, сильный и весенний.
И посреди зимы в тот день цвели цветы,
а на деревьях спящих вдруг распустились почки.
Эта смерть дала освобожденье Фивам.

ВТОРОЙ ГОРОЖАНИН
Все это было очень странно.

ТРЕТИЙ ГОРОЖАНИН
Действительно все так и было.

ЧЕТВЕРТЫЙ ГОРОЖАНИН
Да, я тоже помню это чудо.

ВТОРОЙ
Смерть мудреца всегда скрывает тайну.

ПЕРВЫЙ
Да, свершилось чудо, чума ушла из Фив.

ТРЕТИЙ
Любая смерть ее в себе содержит.

ВТОРОЙ
Тот, кто уходит в смерть, приводит в жизнь вместо себя кого-то...
Или что-то...

ТРЕТИЙ
Вот, как у нас, - спасенье от чумы...

ЧЕТВЕРТЫЙ
Чума ушла, а Сфинкс остался.

ПЕРВЫЙ
Уж год, как царь Креонт на троне.

ТРЕТИЙ
Фивами он правит мудро.

ВТОРОЙ
Хоть он и не Эдип,
в котором сочеталось вдохновение...

ЧЕТВЕРТЫЙ
...страсть и мудрость.

ПЯТЫЙ

Подумать только, целый год прошел.

ПЕРВЫЙ

Да, целый год.

ТРЕТИЙ

Креонт наш - не Эдип.

ВТОРОЙ

Все ж хочет быть он разумом похожим на Эдипа.

ТРЕТИЙ

Посмотрим.

ВТОРОЙ

Куда еще смотреть!? Креонту далеко до мудрого Эдипа.

ЧЕТВЕРТЫЙ

А ведь было что-то в царе Эдипе...

ВТОРОЙ

...что-то не понятное, манящее.

ТРЕТИЙ

С Креонтом вроде бы спокойней.

ПЯТЫЙ

Иногда мне кажется, что с его смертью ушла возможность, что-то начать заново.

ТРЕТИЙ

О таких вещах лучше не думать.

ПЕРВЫЙ

Это как второй жене расписывать прелести первой.

ВТОРОЙ

Смешное, но наивное сравненье.

ЧЕТВЕРТЫЙ

Все прошло, как забытый сон.

ВТОРОЙ

Короче, о чем судачить? Убит Эдип, убийцу так и не нашли.

ЧЕТВЕРТЫЙ

Ума не приложу, кому понадобилось убивать его?

ПЯТЫЙ

А кстати, пропавший царский жезл Эдипа, его что, так и не нашли?

ТРЕТИЙ

Нет, не нашли. Без мудреца тут не обойтись.

ПЕРВЫЙ

Но все еще висит над Фивами проклятье.

ВТОРОЙ

Всегда во всем есть выход.

ЧЕТВЕРТЫЙ

Все странно, все очень странно.

ПЯТЫЙ

Мне до сих пор тревожно на душе.

(Вбегает горожанин, за ним еще двое).

ШЕСТОЙ (кричит)

Беда, опять беда.

ПЕРВЫЙ

Дурная весть...

ВТОРОЙ

Ну дела...

ТРЕТИЙ

О бедный наш народ...

ШЕСТОЙ

Когда же кончатся страдания наши...

ПЯТЫЙ

Страхи, видно, не напрасно мучили меня...

ШЕСТОЙ

Сфинкс требует удвоить дань.

Сегодня наш кортеж добрался до его горы,

Все посланные юноши и девы исчезли в пасти Сфинкса,

чей затылок достает до самых звезд,

а когти входят в землю, словно корни.

И теперь Сфинкс требует удвоить дань,

а если мы откажемся, он уничтожит Фивы.

ПЕРВЫЙ

Да, беда...

ТРЕТИЙ

Ну и ну...

ЧЕТВЕРТЫЙ

Жрец говорит, что есть спасение от Сфинкса,
но нужно разгадать его загадку.

ТРЕТИЙ

Я тоже слышал о загадке Сфинкса.

ПЕРВЫЙ

Но разгадать ее не в силах человек.

ЧЕТВЕРТЫЙ

А мне гадалка говорила,
Что загадка Сфинкса кроется в самом убийстве царя Эдипа.

ПЯТЫЙ

Чушь какая, все это домыслы, лишь оправданье нашего бессилья.

На сцене появляется слепой Эдип в рубище.

ВТОРОЙ

Что это за слепец, не знаешь?

ТРЕТИЙ

На вид он благородный человек, хоть и нищий.
Наверное, пришел из далека,
я прежде не встречал его.

ХАОТИЧНЫЕ РЕПЛИКИ ГОРОЖАН

Ты что-то ищешь здесь прохожий?

Чудак какой-то.

Нигде не видел раньше.

Ведь много нищих бродит по дорогам.

Станный тип... чужак наверняка.

ПЯТЫЙ

Или, может быть, ты заблудился и пришел случайно в Фивы?

ТРЕТИЙ

Откуда ты, несчастный странник?

ЭДИП

Я проблуждал всю жизнь,
был слеп всю жизнь, но год назад
в себе убил я жизнь, такую, как у вас.

ХАОТИЧНЫЕ РЕПЛИКИ

Что он сказал?

Наверно бредит он...

Бедняга не в своем уме.

ПЕРВЫЙ

Ты говоришь загадками, слепец, не хуже Сфинкса.

ЭДИП

Слепец я лишь в твоих глазах.

РЕПЛИКИ ГОРОЖАН

Смешно, когда слепец себя за зрячего считает...

Я тоже не расслышал, но речь мудра...

Он странно говорит, но благородно...

Шутник и балагур, однако...

А может, он на праздник приглашен всех нас смешить...

ТРЕТИЙ

Наверное, ты – философ, и учишь истине...

Так в чем она?

И что ты можешь рассказать о ней?

ЭДИП

Ее назвать нельзя, но если хочешь спрашивать, спроси,
я покажу лишь путь - восходит он к невидимым вершинам.

ТРЕТИЙ

Пути, вершины... да на что мне они!

Ты лучше подскажи, где мне купить хотя бы пару хорошеньких рабынь.

ЭДИП

Смешливый разум твой закрыт для тайны.

ПЕРВЫЙ

Ну, хорошо, хорошо...

Поговорим серьезно.

Я решил разбогатеть, нашел для этого певца, да голос никакой...

Но горб есть за спиной!

(Гомон и смех горожан).

ЭДИП

Двоичный разум твой стремиться к цели,

как следствие к причине и причина к следствию,
но истине быть средством невозможно.

ПЕРВЫЙ

Я так и знал, что все это пустая болтовня.

ЭДИП

И я бы так сказал – ведь разговор наш пуст.
Скажите вашему правителю Креонту,
что я – Эдип, иду сразиться с Сфинксом,
что я – Эдип, я – зряч, и я – свободен.

ВЫКРИКИ:

Да он сумасшедший...
Вообразил себя великим. Да еще Эдипом.
Убирайся! Вон, или мы тебя изобьем как собаку.
Где твой поводырь? Давай отсюда!

Эдип, не обращая внимания на разъяренные реплики горожан, медленно
подходит к памятнику Карлику и затем удаляется.

ГОРОЖАНЕ

Не порть нам праздник.
Сегодня ровно год как правит царь Креонт.
Напьемся вдоволь мы вина в честь годовщины,
философы нам в праздник не нужны.

ЧЕТВЕРТЫЙ

Я все же поражен его словами!
Пойду и передам их Иокасте.

Выходят на сцену еще люди, идет приготовление к пиру.

Танец. Пир. Мрачная окраина Фив.

СФИНКС

(Он огромен. Партию Сфинкса исполняют баритон и сопрано в унисон, их лица
видны в глазницах Сфинкса).

Каждый из дней новым сменяется днем,
и каждым утром выходит за добычей барс.
Вот день прошел,
и звезды поднимаются над миром -
пустынные тоннели, ритм ночных объятий,
Меж месяцем вверху и месяцем внизу,
и комната, где поздний гость сидит...
Все движется, и мир похож на карусель –
так это видит дева боязливо у зеркал,

так это видит одинокий пассажир в порту.
Спешат домой привычно люди,
и человек не видит неподвижного начала.
Но вот закон: не может истина меняться,
и неподвижно зеркало стоит,
и в нем сто тысяч лиц играют в жизнь.
Движенья нет, лишь в иллюзорном мире оно видно,
но полнота не ведает времен и изменений,
ей не на что распасться.
Ей не разрушиться, не измениться,
но длиться вечным детством ей дано,
лишь пульсом длиться, не движеньем,
в уме прозревшем остановлено движенье.
Я здесь стою, чтобы прервать фальшивой жизни бег.
Каждый из дней новым сменяется днем.
И каждым утром выходит за добычей в горы барс.
(Глаза Сфинкса закрываются. Входит Эдип).

ЭДИП

Я здесь, великий Сфинкс.
Я, царь Эдип, к тебе пришел, и я на все готов,
чтоб снять проклятье с Фив,
и если жизнь моя тебе нужна – возьми ее.
(Глаза Сфинкса открываются).

СФИНКС

Я ждал тебя, Эдип.
Что ж, ты можешь попытаться разгадать мою загадку,
и я тогда сниму проклятье с Фив.
Но если разгадать ее не сможешь,
тебя я сброшу вниз на пики острых скал,
что раздробят твой мозг на части,
и ты смешаешься с горой скелетов,
неотличимым станешь от тысячи других,
что белеют там внизу.
А если отгадаешь, - я... я брошусь в пропасть.

ЭДИП

Согласен... говори загадку.

СФИНКС

Кто на четырех с утра, а днем - на двух, и вечером – на трех?

ЭДИП

Утром кто на четырех, а днем на двух и вечером на трех?..
Кто на четырех с утра, а днем - на двух, и вечером – на трех?..

Вот солнце всходит, начиная новый день,
лучи его пронзают ветви, фонтаны, сад, озера, океан, дороги...
восходит солнце, колокол гудит...
восходит солнце в светлой тишине...
Когда-то, в юности весь мир был заключен в четверку, в четверку стен.
Там, с книгами наедине я возрастал,
открыт для света знания.
В блаженном страхе я познавал четверку мира,
его четыре тайных элемента.
Четыре направленья света росли из ног и рук моих как ветви,
и я пополз по ним на четвереньках,
и мне казалось – я взлетел над миром.
Но тесно стало мне, как птице в клетке,
и вот Тиресий распахнул ее -
я в путь пустился, познавая красоту, уродство, добро и зло...
Ложь правды, правду лжи и ненависть любви.
Да – нет, нет – да...
Да – нет, нет – да...
Ни да, ни нет...
И нет, и да...
Я... я шел по миру,
двумя ногами измеряя землю, а разум мой, пытался мир постичь.
Борьба со злом, пусть самая благая, вела в тюрьму.
Там, где борьба – там Карлик,
там двойка мира, тень моя, тупик...
Но листья кленов в ветре мне шептали,
срывались в сад и плыли словно веер
в холодном озере, исполненные света.
Шептали мне о том, что в мире скрыто совсем иное.
Лодка отражалась в осеннем озере,
и лебедь белый плыл над белым снегом...
И это был день...
И к вечеру приблизившись, я понял...
Три страсти пожирают человека –
Стремление к любви, богатству, власти,
и никому не победить их, если Карлик рядом,
ведь он сильнее нас.
Я ослепил себя, и вот свершилось чудо!
В центре мира засияла любовь без края и конца!
И выше, чем она, нет ничего –
ни Бога, ни Творенья, ни Предела, ни Звезды.
И сам Творец возвыситься над ней не может,
ибо даже Он – не больше, чем любовь.
Вот (указывая на ноги и посох) три опоры мира:
свечение сердца, тайна Бога и любовь меж ними.
Сомкнулась тройка в розу света и сияет!
Я счастлив, светел я, как смех богов!

Я зряч теперь и нет преграды зрению,
ни жизнь, ни смерть, ни дальние миры,
мой взор не омрачают больше, Сфинкс.
И это вечер мой.

(Эдип отбрасывает свой посох и идет навстречу Сфинксу. Появляется Иокаста).

ИОКАСТА

Колокол звучит, и новый день золотит поля, дороги.

Иокаста входит в сад, здесь свет и тень лежатся, как узоры.

Мой Эдип ушел в страну теней, а Иокаста здесь, в саду, еще живая.

Колокол звучит, звучит...

(Видит и поднимает посох Эдипа).

Но ведь это царский жезл Эдипа!?

А ты, кто ты?

У тебя странный вид.

ЭДИП

У тебя голос странницы.

ИОКАСТА

Откуда у тебя этот посох?

Это ты убил Эдипа?

Ты, ты...

ЭДИП

Одежда твоя - одежда рабыни.

ИОКАСТА

Ты, ты убил царя...

Убийца...

Я нашла его!

Сбегаются люди, крики: нашли убийцу, наконец-то нашли и пр.

На сцену выползает «гусеница» масок, Сфинкс постепенно «краснеет».

ХОР

Иокаста нашла убийцу. По жезлу Иокаста узнала убийцу нашего Эдипа.

(Крики).

СФИНКС

Остановитесь! (Все замирают, пауза).

Ты все сказал мне, странник?

ЭДИП

Да, Сфинкс, да.

В твоей загадке - жизнь моя.

Меня же мне ты загадал.

Отгадка, это - я, Эдип.

«Гусеница» образует вокруг Эдипа круг.

СФИНКС

Обессилен рог!

Как барс, что был уже готов схватить загривок быстрой лани,
но в этот самый миг смятен с земли был и лишен опоры
орлом, что превзошел его полетом.

Ты одолел меня. Ты разгадал загадку.

Проклятье снято с Фив.

Ты, путник - тайна мира, не меньшая, чем я, великий Сфинкс.

Кому-то суждено из нас погибнуть,
две равных тайны, по велению богов,
в одной не могут жизни жить.

Входит Креонт со свитой.

ХОР

Креонт, убийца пойман, твоя сестра узнала это посох,
Это - жезл Эдипа, что и выдало убийцу.

КРЕОНТ

Ответь нам, странник, откуда жезл?
Зачем убил ты?

ЭДИП

Дуновение чуда едва заметно, как дыхание ребенка,
но лишь оно вращает небо, разрушает и вновь возводит стены городов,
выводит мертвецов из гроба,
дарует Альпам снег и воду - рекам.

Ничтожное, как слабый вдох младенца,
едва для всех заметно чудо.

Как мне вам сделать этот вдох слышнее?

Порой мы убиваем, лишь бы не смотреть на это чудо, скрытое внутри нас,
и называем это справедливостью!

Ты хочешь знать, Креонт, зачем и кто убил того, кто в мраморе изваян вами,
воодружен на площадь и воспет под именем премудрого Эдипа?

Он - мой двойник, он тень моя, и я однажды
убил ее и вместе с ней свою гордыню.

Я, царь Эдип, убил судьбу свою
в ничтожном облике уродца!

КРЕОНТ

Он – сумасшедший.

ХОР

Сумасшедший, сумасшедший...

КРЕОНТ

Но он сознался в том, что он убийца.

ХОР

Он сознался... убийца...

КРЕОНТ

А потому он подлежит немедленной и беспощадной казни.

ХОР

Подлежит казни...

Креонт со свитой, уходя, обращается к трем воинам из свиты.

КРЕОНТ

Бросить в пропасть негодая.

Воины ведут Эдипа к обрыву, многие удаляются вместе с Креонтом.

ЭДИП

Вам не осилить сразу двух великих тайн,
принадлежащих Сфинксу и Эдипу.
Останется одна и вечно будет звать другую.

Иокаста.

Он?! Это – он!

(Падает без чувств. Ее поднимают и уводят слуги).

ЭДИП

Пустите! Нет нужды меня вести!

(Подходит к обрыву).

Вам смерть дороже, в ней завершенность есть.

Чтоб вам и вашей жизни не мешали... вы убиваете.

(«Гусеница» масок медленно удаляется. На сцене остаются два воина и пара бродяг).

Вот тайна мира: Бог с глазами человека.

Однажды Он осветит высшим светом и святостью все лица на земле,

Навстречу солнцу выпустит из недр своих прозрачных духов,

и жизнь бессмертная пронзит все закоулки мира,

и зашумят согласно с океаном

деревья, звезды и поля,

и смерть уйдет из мира.

Настанет новый век и драгоценной золотой пружиной развернется любовь...

и смысл,

и, прежде чем уйти, я спрашиваю вас: в чем человек неотторжим от Бога?

И чье лицо навеки сочетает Младенца, Льва и Агнца одновременно?

(Бросается в пропасть).

ВОИНЫ

Смотрите, чудо! Сфинкс окаменел!
(В страхе убегают).

Темнеет. Виден Тиресий, сидящий с книгой за столом

ЭПИЛОГ

ТИРЕСИЙ

Я, старец, по имени Тересий,
Вписываю последние слова в историю царя Эдипа.
После того, как бросился он в пропасть,
страшный Сфинкс обратился в камень,
и с тех пор высится он над пропастью,
как вечная загадка мира для всех проходящих по дороге.
Памятник же на площади Фив превратился в карлика-уродца,
и был разрушен горожанами.
Иокаста, мать и жена Эдипа, призвав имя милого,
по воле своей ушла к богам.
Со дня смерти Эдипа над Фивами всегда ясное небо.
Дно пропасти, куда бросился царь Эдип,
было неоднократно обыскано, но тело так и не нашли.
Свершившегося чуда никто не понял, да оно и к лучшему.
И вот теперь, глядя женскими глазами в зеркало, а мужскими – в смерть,
я, Тиресий, благословляю тебя, страдалец Эдип.

Внезапно яркий свет. Позади Тересия - большой хор в белых туниках.

ХОР

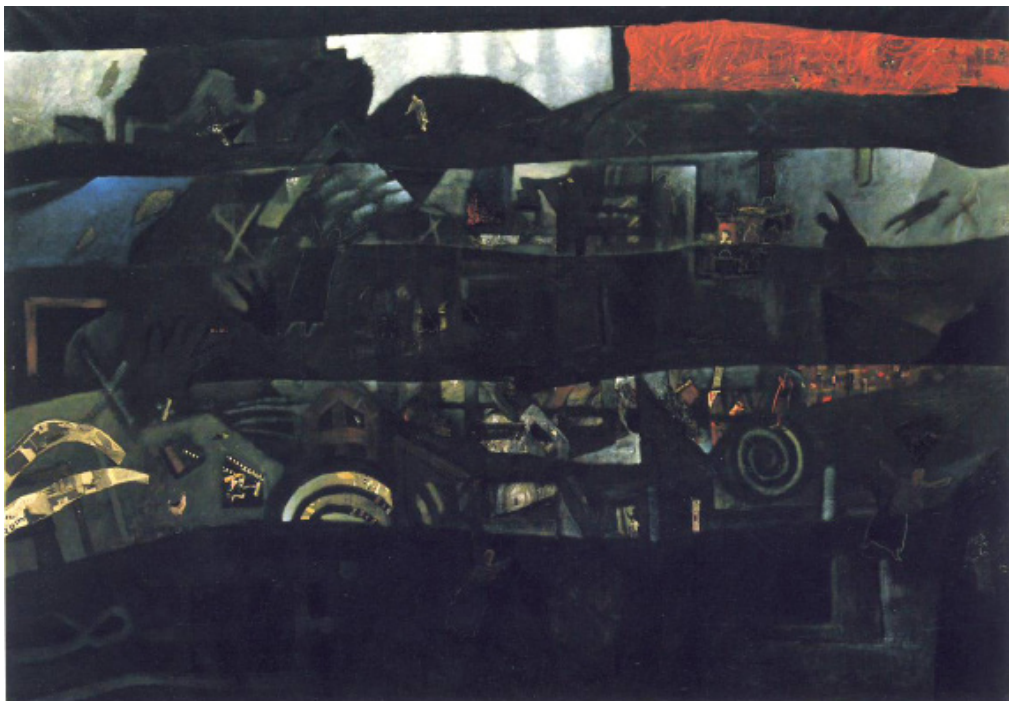
Глория! Глория! Мы поем славу, потому что страшно молчать.
Безмолвие святости вынуждает нас к ответу.
Мы поем славу, чтобы не сойти с ума от страха.
И мы преодолеваем страх отчаянием.
Глория! Глория! Глория! Неназванное произошло,
расширилось от звезды до звезды,
невозможное свершилось, и нет слова, чтобы его назвать.
Глория! Славылся Эдип, бессмертный страдалец.
Ты убил в себе семя власти.
Ты убил в себе пса похоти,
соединив в себе мужчину и женщину.
В любви исчезли тени.
Глория! История становится дверью, куда, как ребенок,
может войти каждый из нас -
в сад новой жизни,
заряженный золотой пружиной любви и свершений.
И дверь приоткрыта, и голоса оттуда зовут нас – идите!

В финальном хоре планируется появление Карлика в современной одежде. Его рэп, обращенный к залу, приблизительно такой:

КАРЛИК

Вот вы сидите здесь,
крутые как яйцо.
Всегда я с вами буду - прикольно, как всегда.
Я говорю, что вижу, и вижу то, что говорю,
вас много очень, я один.
Я ем и пью до одури,
а если я ни ем ни пью,
от дури собственной кайфую.
Давай, давай, давай, всё супер – зиркисты-калум!
Окладно будя точень смак!
Я вижу то, что говорю.
Всегда я с вами, не боюсь ни смеха, ни грозы.
Сегодня я царю, всегда я с вами буду,
Хоть вы противны мне...

КОНЕЦ



Игорь Ганиковский. Симфония Д.Шостаковича 160х200. Холст, масло

ВАЛЕРИЯ ИСМИЕВА

В ПОИСКАХ НЕВИДИМОГО – ДВЕ ОПЕРЫ



В ПОИСКАХ НЕВИДИМОГО – ДВЕ ОПЕРЫ ¹

Две одноактных оперы в театре им. Станиславского: опера-оратория И. Стравинского «Царь Эдип» и одноактная опера Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода» (постановка 2017 г.)

Итак, Римас Туминас, постановщик софокловского «Царя Эдипа» в театре им. Вахтангова, взялся за уже выстрадавшую им тему гордыни и воздаяния за нее фиванскому царю – со сходными же интенциями. Однако в программе вечера – два спектакля, сюжеты которых никак не соединить: версия какого-то отдаленного родства персонажей выглядит, мягко говоря, довольно курьезной – в седьмом или каком-то там поколении мы все братья и сестры.

Туминас нашел толерантный ключ, он в следующем: не нужно стремиться к лишним знаниям, имеющим отношение к личной судьбе. Толерантный потому, что его можно преспокойно игнорировать: проворные критики обрадуются «наводке» и напишут концептуальные рецензии, на ней основываясь, чем упростят себе нелегкую жизнь; те, кто пришел слушать музыку, пропустят мимо ушей. И правильно сделают.

Ироничный Стравинский задумывал свою оперу как эксперимент с возрождением речитатива античного хора и поисками драматической выразительности. Бела Барток писал откровенно экспрессионистскую оперу. Сразу отмечу, что желающие ознакомиться с визуальными решениями откопают немало фото, равно как и сопроводительных текстов, в И-нете. Равно как и подробный разбор исполнительского мастерства, в целом весьма достойного – меня же здесь интересуют несколько иные смыслы.

На мой взгляд, сценография и оформление оперы-оратории «Царь Эдип» во многом следует концепции драматического спектакля. Только там все более последовательно, например, единственный предмет на сцене – громадная поваленная колонна, в финале превращающаяся в жуткий паровой коток, метафору рока. После которого не остается НИЧЕГО. Метафора, подсказанная не античностью, а XX веком.

В опере – громадная раскроенная голова, по которой так же, как по поваленной колонне, карабкаются в процессе спектакля артисты (метафора «горя от ума», точнее, от полагания на свой ум...) Далее, кому как, но латынь, на мой взгляд, менее органична сюжету, чем греческий, на котором декламировал хор в драматической постановке. Но тут уж концепция автора текста Жана Кокто, с

¹ До сих пор мы придерживались твердого принципа: не публиковать рецензии. Однако в данном случае делаем исключение, воспринимая текст В. Исмиевой, как своего рода реплику на либретто А. Таврова. (Ред.).

которым Стравинский давно задумывал сделать что-то совместное на древний сюжет (предполагали даже что-то о Давиде, но античность перетянула, хотя сначала хотели обработать «Антигону»). Кокто же настоял на появлении Рассказчика во фраке и цилиндре времен ар-нуво или ар-деко (по крайней мере, таков он у Туминаса, Кокто говорил лишь о современной одежде и языке страны, где будет исполняться оратория), сообщающего зрителям с иронично-развязным изяществом конференсье артклуба о том, что им предстоит увидеть в ближайшей сцене. И, хотя Стравинский был его появлением недоволен, Рассказчик избавил композитора от необходимости педалировать свою отстраненность, с которой он – по крайней мере на словах – был весьма щепетилен.

Стержень оперы Игоря Стравинского – рассказ об индивидуальной Destiny, одиноком противостоянии року заранее обреченного индивидуума, что отражено и в музыке; например, хор и все прочие персонажи тяготеют к минору, самонадеянный Эдип – к мажору, лишь в финале «ломаюсь»: хорошая метафора развенчанной самонадеянности.

Но это не сарказм. Музыка выдает саркастические пассажи во время арии Креона, и это в начале: оркестровка звучит издевательски, почти приплясывая и строя гримасы. Феерический эклектизм Стравинского умудрился вместиť в себя и аллюзии на переписку Комаринского из «Петрушки», и вальсовое кружение, но далее – больше бельканто и церковных распевок, речитативы с аллюзиями на католическую мессу... Античный рок накатывает у Стравинского приливами, чередуемыми пафос и издевкой. В споре сталкиваются хор (*vox populi*), рок (оркестр) и голоса солистов.

Мы помним, несмотря на декларирование композитором отстраненности, что получилось из более раннего «Петрушки» – трагическое действо с горькой скоморошьей гримасой. И трудно представить себе, что и опера-оратория была написана в отстраненном состоянии духа. Зато есть бесспорная черта, связывающая эту богатую вещь с «Синей Бородой» Бартока: у Стравинского ракурсы меняются не менее энергично, и даже более. Впрочем, обе оперы разделяют почти 20 лет: Барток написал «Замок...» в 1911 году, в 1912 и 1917 отредактировал, в 1918 году состоялась премьера; «Царь Эдип» был приурочен к 20-летию деятельности Дягилева в качестве импресарио и представлен на подмостках в концертном исполнении в 1927 г.

Дыхание настоящей драмы приносит в оперу женщина - царица Иокаста - в конце первой части; ее инаковость проявлена даже в одежде: она естественная и обычная; персонажи-мужчины – ходячие витрины, Идеи, почти малевичевские: эйдетические движущиеся квадраты с огромными накладными плечами. С тщетных призывов Иокасты к умиротворению и спокойствию разворачивается уже не музыкальный почти-фарс, а драма. Во второй части преобладает пафос, и он приводит к сострадательному финалу в полном противоречии с началом. А была ли в том заслуга текста Кокто, плодотворного диалога двух приятелей или внутренней интенции Стравинского? - кто возьмется утверждать... В переведенном с французского тексте Кокто, завершающем ораторию, читаем:

Вот! Царь Эдип!
Гнуснейшим чудовищем он выставляет себя,

ужасным извергом.
Вот царь ослепший!
Царь - отцеубийца, несчастный Эдип,
несчастный царь Эдип, загадок толкователь.
Вот он! Вот! Царь Эдип!
Прощай, Эдип! Я любил тебя. Я сочувствую тебе.
Несчастный Эдип, я оплакиваю твои глаза.
Прощай, прощай, Эдип,
несчастный наш Эдип.
Тебя я любил, Эдип...

Странно? Вообще-то нет. Ибо – что совсем, мне кажется, непонятно зрителю XXI века, - «человек высокой культуры всегда будет на стороне жертвы» (Аврелий Макошев. «Гелиогабал. Закланный царь» - послесловие к недавно изданному Ад Маргинем «Альгабалу» Штефана Георге). И далее, т.к. нижесказанное пригодится в большей степени применительно к опере Бартока: «Имморализм и одиозная репутация – орудие, позволяющее эстетическому началу препятствовать эвфемизации, смягчению характера, снижению фона и тона, трансформации высокой роскоши в умеренный комфорт, а насыщенного смыслом мифа в развлекательную историю или в анекдот».

В контексте вышесказанного и не удивительно, что Беле Бартоку в связи с постановкой в театре им. Станиславского досталось значительно меньше внимания критиков, по крайней мере в читанных мной рецензиях. Между тем его опера слушается и смотрится на одном дыхании вполне искушенными меломанами, а не потребителями оперетты. Если кто напорется в И-нете на разглагольствования о чардашевских синкопах и упрощенности музыки – трижды сплюньте через левое плечо, ничего подобного у Бартока здесь нет. Вероятно, писавшие руководствовались информацией о том, что композитор был исследователем музыкального фольклора и собрал и систематизировал огромный материал по народной музыке в экспедициях по восточной Европе, Северной Африке и т.д. (тягу к систематизации, вероятно, обусловили немецкие корни)...

Примечательно, что автор текста оперы Бела Балаж написал свою пьесу как оперное либретто в 1910 г. для другого композитора (Золтана Кодая), но присутствовавший на читке Барток перехватил инициативу, и Балаж не смог устоять. Автор текста любопытен: жил в Берлине, отлично ориентировался в новых течениях. В биографических текстах раннего Балажа называют символистом. Верится, что и говорить, с трудом, точнее, применительно к «Замку герцога Синяя Борода» вообще нет.

«Драма души» - обозначил экспрессионизм в своей книге «По лабиринтам авангарда» Валерий Турчин, замечательный историк европейского искусства с широчайшим диапазоном. Из множества определений экспрессионизма я склонна согласиться именно с этим.

Слова Турчина - отличный эпиграф к «Замку...» Текст Балажа несет в себе след символизма, что неудивительно, но акценты в нем ни разу не символистские. Разве что жуткий сюжет допускает расслаивание с символистской трактовкой действия (действительность или драма бессознательного? Привет, Юнг), но работа

с символами присуща не только же символизму.

Сделаю небольшое отступление. Характерно, что статья о нью-йоркской постановке 2013 г., соединившей в одном вечере оперу Бартока и совсем не жестокую «Иоланту» Чайковского, называлась в «New York times» «Сцена, умытая слезами и кровью» («A Stage Awash in Tears and Blood»). Но примечательно, что в переводе статьи на русский язык это живописное название заменили на нейтрально-информативное «"Иоланта" и "Замок герцога Синяя Борода" в Нью-Йорке». И это не единственное разночтение. По какой-то неведомой причине наши критики избегают определения «экспрессионизм», заменяя его на «экспрессивность», что само по себе примечательно: течение в искусстве, имеющее конкретные временные и географические рамки, превращается в просто один из синонимов выразительности. Так, в переводе уже упомянутой статьи читаем: «Великолепное сочинение Бартока в интерпретации Гergieва прозвучало со всей своей экспрессивностью и мощью». В то время как в оригинальном тексте Энтони Томмазини дословно сказано следующее: «В ошеломляющих пассажах этой удивительной партитуры Бартока в интерпретации Гergieва была экзистенциальная тревога Экспрессионизма и подобная Дебюсси нежность» («There were overwhelming passages in Mr. Gergiev's account of this astonishing Bartok score, with its Expressionist angst and Debussy-like lushness»). На указанные дефиниции стоит обратить особое внимание еще и потому, что автор оригинальной статьи, как мне представляется, намеренно прибегает к заимствованному из немецкого языка слову angst, которое стало одним из маркеров характерного состояния души в мире экспрессионизма.

Помимо значения «тревога» и «экзистенциальная тревога», у слова angst есть и другие - как в английском, так и немецком языках: страх, боязнь; в немецком слово angst передает и более тяжелые состояния - ужас, отчаяние и, возможно, именно этими словами перевести было бы вернее; в любом случае тут речь именно о предельном состоянии сознания, причем резко негативном, а не об эстетике. И именно переживание angst – суть магии и напряжения диалога между Юдит и Синей Бородой.

У Балажа всего два персонажа – герцог и его молодая жена, которую он привез в свой зловещий замок и которая тайком от родни сбежала с ним - это много для оперы или мало? Вполне, чтобы представить вечную тему отношений мужчины и женщины с электризующим напряжением.

Вспоминаем концепцию Туминаса (не надо лезть куда не просят, назидательный палец: ай-яй-яй; Юдит, капризная девчонка-упрямица, красавица с обликом Моны Ванны Габриэля Россетти, зачем настаивала на открытии всех семи дверей?!) и не соглашаемся: характеры сопротивляются.

Сумеречная драма Бартока и Балажа представляет даже не поединок, а некое парадоксальное сродство, напряженное – без передышки – экстатичное и пугающее – диалектическое единство/взаимодействие двух характеров. Недаром оба главных исполнителя – с низкими, объемными голосами: бас – Kekszaallu (Синяя Борода, имя которого будет повторять рефреном в каждом своем обращении Юдит), и меццо-сопрано – его новая жена, упрашивающая, требующая, настаивающая, нежно уговаривающая отворить все семь таинственных дверей. Голос Анимы? (У меня смутное подозрение, а не знала ли

об этой опере Радха Бхаравадж, когда писала свою пьесу «Страна в шкафу», по которой сняла замечательный фильм со всего двумя персонажами? Определенно, вполне могла. Это у нас Бела Барток мало известен, а вообще-то его опера - востребованная классика).

Синяя Борода уступает настояниям Юдит в надежде, что из этого что-то да получится. Она – настаивает из жажды жизни и упорной веры в ее торжество: в замке дышать нечем, и стены плачут - «от плача ранам легче», как обреченно говорит злоеший супруг. И – открытие первых пяти дверей приносит свет, ветер, радость, облегчение, – тут бы и остановиться. Но не такова логика характеров...

Постановщик сделал ценнейшую вещь: декорации «Замка...» в театре Станиславского напомнили декорации зальцбургской постановки «Электры» Штрауса – серый каменный мешок с нишами (окнами там, дверьми тут). Косой луч света рисует диагональ, на стены ложатся огромные проекции падающих переплетов-крестов: вспоминаем черно-белую киноклассику экспрессионизма - и все изящно совмещается, как пазл, форма подачи и содержание.

Смотреть в глубины души мужчины – занятие опасное, сродни расколдовыванию (об этом расколдовывании можно так много сказать, уже с позиций печального опыта XXI века), и – разрушительное, рассказывают оба Белы. Средства музыки в этом рассказе работают визуально стереоскопично: не надо никаких декораций, слушателю легко дорисовывать воображаемое.

В этом – маленькое чудо музыки и постановки, т.к. мы привыкли к удручающему аскетизму как к ничем не компенсируемому отсутствию средств. Но здесь воображение легко достраивает невидимое. Что за пятью дверьми? 1. Застенок(!). 2. Оружейная. 3. Сокровищница. 4. Прекрасный сад. 5. Панорама прекрасной местности. И на всем Юдит видит брызги крови – на белых лилиях и розах, на мечах и орудиях пыток, на золотых цехинах и венцах, в багровом облаке над пейзажем. Пентатоника обрамления действия (мощно обрисовывающая масштабы замка), секунды и тритоны злоеших картин, скрипичный голос, передающий блеск сокровищ, духовые (валторна, флейты), выдувающие шелесты сада, tutti - в картинах окрестностей... Пересказ музыки – дело неблагодарное. Скажу банальность, но Барток соединяет принцип народной песни, но не самую песню – ее выразительность, напевность, в финале – плач (оркестровка – английский рожок, кларнеты)... За шестой дверью – недвижимое озеро слёз. За седьмой – после сломенного и какого-то обреченного сопротивления герцога – появляются три его жены в роскошном убранстве: прекрасная как утро, прекрасная как день, прекрасная, как вечер, волшебные хранительницы его прекрасных пространств. («Все мои богатства собрали они, Цветы мои поливали они, Они увеличивали мои владения, Все, все, все принадлежит им»). «Мне далеко до ее красоты», – говорит Юдит о каждой. Но Юдит – поздно она отказывается – достается самое великолепное - алмазный венец и ночное покрывало: ночь будет принадлежать только ей.

P.S. В «Энциклопедическом словаре экспрессионизма» (ИМЛИ РАН, Москва, 2008 г.) ни о Балаже, ни о Бартоке – нет ни слова. В Интернете в подобном ключе – также. Впрочем, опера И. Стравинского коротко определена в Википедии как «неоклассика»... за то его и ставят у нас будут.

ДЕТСКАЯ КОМНАТА



ДЕТСКАЯ КОМНАТА

В былые годы некоторые «толстые» журналы завершали свои номера страничкой произведений для детей, хотя журнал «Звезда» сильно пострадал (как, разумеется, и автор) именно из-за публикации на такой страничке рассказа Зощенко «Приключения обезьяны»¹. Однако, несмотря на этот дурной прецедент, мы решили возобновить традицию, начав со сказок композитора и музыковеда Игоря Воробьёва², а также композитора и музыканта Вячеслава Гайворонского³, впрочем, как легко понять, предназначенных не только детям.

РЕДАКЦИЯ

ИГОРЬ ВОРОБЬЁВ

КАРАПУЗ

Никто не знает, как и когда появился на свет этот нахально розовощекий с цветных штанишках Карапуз. Однажды утром его нашли во дворе в капусте, которая выросла на месте срубленного куста роз. Карапуз орал благим матом, так что слышно его было на границах города, а может быть, и мира. Когда он увидел Взрослых, то на время затих.

– Ты кто? Кто твои папа и мама?

– Ррр... - мрачно заверещал малыш.

– А?... Тебя, наверное, принес аист?

– Агу-гу!

Малыш радостно загулил и тут же обмочился.

– Какое счастье! Ребенок на месте цветка! Ути-ути! – в свою очередь засюсюкали Взрослые. Своих детей у них не было.

Карапуз рос быстро (самое странное – вместе с цветными штанами). Но говорить отказывался. То ли ленился, как это случается с избалованными детьми, то ли решил, что его и так понимают. На вопрос, как его зовут, он многозначительно закатывал глазенки: «У-у-у». Это, очевидно, означало, что имен у него много, и они покрыты туманной тайной. Но долго так продолжаться не могло. Карапуза надо было как-то назвать, чтобы определить на учебу. Взрослые

1 См. «Постановление оргбюро ЦК ВКП (б) о журналах “Звезда” и “Ленинград”» (1946). (Здесь и далее *Ред.*).

2 См. авторский комментарий к сказке в конце публикации И. Воробьёва в этом номере: «Воспоминания. Отрывки».

3 См. в этом номере либретто оперы А. Таврова на музыку В. Гайворонского.

заметили, что среди любимых игр малыша – беготня с паровозиком. Карапуз бежал впереди игрушки и, вытягивая губки в трубочку, гудел: «Ту-ту!».

Взрослые, будучи людьми образованными, решили назвать его в духе времени – Авангардом. Кстати, когда Карапуз повзрослел, привычка бегать перед паровозом сохранилась. Он приходил на вокзал, вставал на пути и бежал, радостно крича: «Ту-ту!». Но, к слову сказать, он всегда выбирал такое время, когда паровоз стоял в ожидании состава. Когда же паровоз начинал движение, Карапуз несся домой и сидел в своей детской с кубиками (хотя уже давно не был ребенком). Впрочем, все это к слову! В любом случае имя ему дали правильное.

Дали-то дали! А вот учиться Карапуз не любил. Да и не мог. Он по-прежнему не разговаривал. Объяснялся больше жестами и междометиями. И все свое время проводил за рисованием, игрой в кубики и паровозики. Рисовал он, как все малыши, наивно и не задумываясь о подобии. «В искусстве важно запечатлеть не то, что видишь, а то, что чувствуешь», – умилялись, глядя на его каракули, Взрослые. Но все же подарили ему серию открыток с репродукциями великих художников прошлого. «Вдруг это пробудит не только желание, а и талант», – подумали они. Однако Карапуз замазал Джоконду пластилином, Мадонне Рафаэля пририсовал усики, а Троицу Рублева замазал черной краской.

– Ай-ай-ай! – погрозили пальчиком Взрослые. – Так нельзя!..

– Гав! – неожиданно свирепо ощерился Карапуз.

Это привело Взрослых в состояние беспокойства. Но все-таки не лишило их любви к одаренному отпрыску. К тому же рисовал он много. И казалось, что прежде никто так не рисовал. Это были не рисунки, а сверхрисунки! Поскольку сопровождался звукоподражательным омузыкалением предмета. Или омузыкаленным звукоподражанием – не знаю, как сказать!

Ну, например!

Увидел Карапуз корову и нарисовал: два треугольника, круг с двумя точками внутри и полукружие снизу.

– Му-у-у! – написал он на картине (несколько букв он освоил).

Потом два треугольника, круг с точками, овал и завитушку.

– Хрю-ю! – озаглавил работу Карапуз.

Конечно, больше всего он любил рисовать паровозы.

– Ту-ту! – мечтательно скользил его карандаш по бумаге, чертя треугольник, овал и три, четыре, пять кругов внизу (в зависимости от скорости движения поезда).

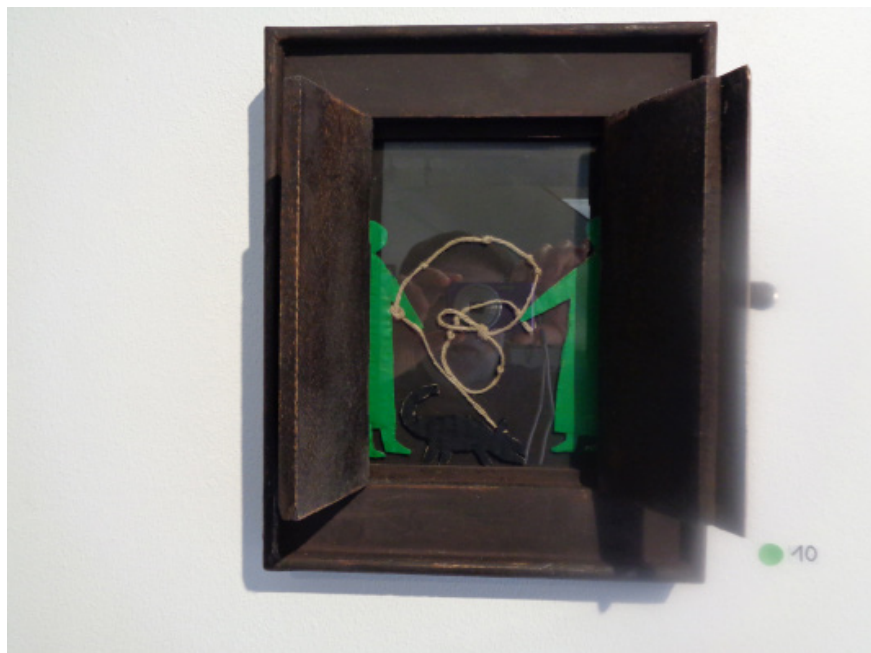
Взрослые смирились, наконец, с незаурядностью юного дарования.

– Он изображает сущность вещей, а не их внешний облик!

Правда, у Карапуза никогда не получалось нарисовать человека. Комбинация из кругов, овалов, квадратов и треугольников превращалась то в корову, то в свинью, то, в крайнем случае, в мясокомбинат.

В конце концов, Карапуз оставил затею очеловечить геометрические фигурки. А Взрослые решили: «Ну что ж, во-первых, человека и так достаточно изображали, во-вторых, Карапуз еще мал, и ему невдомек, что такое любовь, сострадание, добро, зло. Может быть, лучше, чтобы он этого никогда и не знал. Людям и так тяжело: пусть наслаждаются видом коров с паровозами».

Шли годы. Карапуз рос. Полинялые штанишки он по-прежнему не менял. Черты лица его заострились, и нахальная розовощекость пропала. Глаза затуманила дымка гениальности, так что, если он смотрел на вас, при этом ничего не делая



и не говоря (говорить-то он все равно не умел), вы сразу же понимали, о чем он думает.

Он увлекся музыкой: стал стучать поварешками по трубам и батареям. Соседям это не понравилось. Но родные Взрослые заступились. «Ребенок осваивает новые звуковые горизонты». Соседи плюнули и ушли.

Карапуз решил попробовать свои силы в литературе. Слов он не знал. Но фонемами, как мы помним, владел в совершенстве. «PPP – АГУ – ГАВ – МУ – АН – ГАРД – ХРЮ», – услышали Взрослые его первый стихотворный манифест, заметив, что он, наконец, усвоил свое имя. Всю эту галиматью стали величать «открытой формой» и проявлением незримого бытия подсознания. Разумеется, Взрослые отдавали себе отчет в том, что у некоторых проявлений человеческой жизнедеятельности может вовсе не быть никакой формы. Но ведь это не главное! Главное – игра, благодаря которой люди превращаются в творцов!

Между тем, сами люди воевали, мучились, любили, ненавидели, кого-то спасали, открывали новые планеты, строили космические корабли. А Карапуз все сидел с паровозиками в детской, составлял кубики, складывал фонемы и вслушивался, как волшебное кипит чайник на кухне и капает вода из старого крана. «А что тут плохого?» – рассуждали Взрослые. «Что плохого в том, что он не замечает, окружающего мира? Он ведь целиком отдает себя своей любимой забаве! Это же воплощенное самоотречение! Это же шаг навстречу всему миру. Современный мир расколот! Он разделен в своей трагедии! Как известно, все люди на кого-то делятся: на мужчин и не очень, на начальников и дураков, на умных и умных с особенностями! Но у всех есть объединяющее начало! Детство! Карапуз – это символ единства вселенной!!!»

Эти мысли так растрогали сограждан, что Карапузу присудили премию за безграничность в искусстве. Поскольку за само искусство присуждать было нечего.

Конечно, нельзя сказать, чтобы все одинаково восхищались Карапузом. Были и такие, которые грозили ему тюрьмой за шарлатанство. Но поскольку в его текстах и рисунках невозможно было обнаружить злого умысла, Карапуза оставили в покое. За исключением, пожалуй, двух случаев! Да и то, только потому, что вместо «ррр» и «гав» в тех странах, куда Карапуза однажды занесла судьба, принято было говорить «тсс» и «мяу».

Пытались Карапуза поймать и на денежных махинациях. Но что можно взять с человека, который не может говорить? Не может говорить, значит, и считать не может. Все на пользу искусству. Как всегда, отвязались.

Следует признаться, что посягательство на свободу Карапуза лишь усилило его авторитет. Он приобрел вид человека, прошедшего через огонь, воду и медные трубы (но при этом, заметим, в коротких штанишках!). Чтобы придать подлинность своему героическому прошлому, он все чаще стал использовать ненормативные фонемы, курить марихуану, отпустил длинные волосы, бороду, а паровозы и коров стал рисовать не на бумаге, а на себе. Тогда же невесть откуда у него завелась сестренка. Сестренка не имела слуха и голоса, но очень любила петь. Она была способнее Карапуза и умела складывать не только фонемы, а и слова. Сложив слова, она проговаривала их под гитару. Это обстоятельство произвело огромное впечатление на соседей, которые вообще ничего не умели и общались друг с другом, как и Карапуз, на языке фонем.

Короче говоря, финансовый успех был неожиданным. Это привлекло внимание профессиональных дядечек. Одни придумали аранжировки, другие запустили рекламу. Сестренка получила Грэмми и укатила гастролить по миру.

Прошло еще время. Карапуз стал совсем большим. И когда Взрослые говорили ему: «Милый, ты повторяешься! Сколько можно рисовать коров и паровозы?», – он не только рычал, а и плевал в их сторону.

К Карапузу стали являться за советами Младшие карапузы. Пришел художник.

– Что делать? Не знаю, с чего начать картину!

А Карапуз в это время ел клубнику. Он взял белый лист бумаги и плюнул на него. Ничего естественнее границ этой розовой лужицы на белом фоне придумать было нельзя. Художник прославился.

Однажды появился композитор.

– Симфония в кризисе! Музыка в кризисе! Как найти выход?

Карапуз взял в рот свисток. Свистнул и захлопал в ладоши. Композитор просиял. На следующий день все газеты мира шумели об успехе симфонии для оркестра свистков. Музыканты-свистуны сидели среди слушателей. Свистели вместе с ними и аплодировали.

Приходили и философы.

– Что сделать, чтобы искусство стало ближе к жизни, а жизнь к искусству?

Столько веков говорят о жизнетворчестве, а результата все нет.

Карапуз встал рядом с Давидом Микеланджело и снял штаны.

С тех пор началась новая эра в искусстве, в которой Карапуз занимает достойное место. Он совсем состарился, одряхлел. Но гордо появляется в своих коротких штанишках на концертах, спектаклях, выставках, литературных диспутах и философских собраниях. Уже никто не говорит ему: «Ай-ай-ай!». Многие Взрослые умерли, а другие боятся вспомнить, что они – Взрослые. К тому же Карапуз постоянно вырыкивает в их адрес «РРР» и «ГАВ».

Карапуз полюбился политикам. Поскольку где Карапуз, там скандал, а значит начало предвыборной кампании!

Карапуз по-прежнему любит оголять свой зад. При этом вид дряблой кожи не смущает поклонников, которые в один голос орут:

– Нет ничего совершеннее и естественнее человеческого тела.

Притом, что гендерные признаки у Карапуза увяли давно – он все равно за свободу! Ведь свобода от всего и от всех – это и есть творчество!

На одной из последних встреч с почитателями Карапузу задали вопрос:

– Каким Вы видите будущее искусства?

– Ту-тууу!!! – ответил Карапуз и снял штаны.



Игорь Ганиковский. Голова

Как и во всех сказках, наша история произошла в одном сказочном королевстве, где однажды случилась страшная беда: заболела принцесса неизвестной доселе болезнью. Безучастно и нехотя отвечала она на все расспросы, а глаза ее всегда были устремлены в небо. Принцесса почти ничего не ела, и, глядя на нее, становилось грустно до слез.

Горе и траур воцарились в королевстве. Приглашались доктора со всех концов света, но никто не мог вылечить эту неизвестную болезнь. Совсем отчаявшись, король решил прибегнуть к помощи королевского звездочета, в чьи прогнозы, на самом деле, он никогда не верил. Но, сами понимаете, бывают в жизни такие моменты, что можно поверить и в прогивший пень.

Итак, король позвал к себе звездочёта, и тот предсказал ему, что вылечит принцессу только тот принц, который живет на небе. И приказал тогда король своим гонцам отправиться во все концы света на поиски этого самого принца, который бы мог жить на небе. И разъехались гонцы, удивляя народ странным поручением своего короля.

Все-таки, невзирая на непреодолимость королевских условий, со всех сторон съезжались самые отважные принцы в надежде спасти принцессу, но никто из них даже минуты не мог прожить на небе.

И однажды, как это бывает во всех сказках, в королевство пришел бедный шарманщик. Он часто витал в облаках, сочиняя музыку, и чувствовал там себя принцем. Вот поэтому он и решил вылечить бедную принцессу.

Явился шарманщик во дворец, и как увидел принцессу, так сразу же влюбился в нее по уши. Но как ни пытался он заговорить с нею, и заглянуть в ее глаза, – все было напрасно.

По ночам не смыкал глаз влюбленный шарманщик, все думая о том, как спасти свою милую принцессу. А как-то под утро он задремал, и ему приснилось, будто он – Небесный Принц - гуляет по облакам и поет чудесную песенку о своей любви. Проснулся шарманщик и, пока помнил, разучил этот прекрасный мотив.

«Только бы заглянуть в ее глаза и спеть ей мою волшебную песенку!»- думал шарманщик. И тут ему в голову пришла блестящая мысль!!!

Словно на крыльях примчался во дворец шарманщик, прихватив с собой шарманку и... ходули! Да-да! Самые обыкновенные ходули, которые он одолжил по пути у королевского шута.

Взобрался на ходули шарманщик и подошел к принцессе. И тут их глаза встретились...

«Наконец ты пришел ко мне, - прошептала принцесса, - мой прекрасный Небесный Принц!»

У шарманщика от таких слов закружилась голова, но он мужественно устоял на ходулях и даже умудрился исполнить ей свою чудесную песенку о любви.

Изо дня в день приходил шарманщик на ходулях к своей возлюбленной, не забывая при этом каждый раз понемногу их подпиливать. Все ниже и ниже спускался шарманщик к принцессе, и вскоре в ходулях уже не было никакой надобности.

И неизвестная болезнь прошла на радость королю и всему королевству.

Принцесса стала обыкновенной жизнерадостной девушкой, а шарманщик – Небесным Принцем, потому что он излечил принцессу, да еще и потому, что написал такую волшебную музыку; такую волшебную сочинить по силам только Небесному Принцу.

И чтобы не расстраивать влюбленных, король решил поженить их. И теперь уж все были совершенно счастливы.

Прошло много лет.

Принцесса, да и все вокруг, давно позабыли ту странную болезнь.

Шарманщик не сочинял уже никаких песен.

Он часто, особенно когда играл с детьми в крикет, вспоминал о ходулях, и порой жалел, что ему пришлось когда-то подпиливать им ножки.

Ведь настоящий Небесный Принц такого никогда бы не сделал.

