

МУЗЫКАСЛОВА
МИХАИЛ КАЗИНICK
АТРПОЭЗИЯТА
ЛЯ ТАЙНЫ ГЕНИЕВ СЛОВО
УЛЬГИТУРАМУЗЬ
ТЕКТУРАТЕАТРАРХИТЕКТУР
АЛОСОФИ
МУЗЫКАПОЭЗИЯ
ИЯТЕАТРСЛОВ
МУЗЫКААРХИТЕКТУРАЖИВОП
МЯСКУЛЬГИТУРАЛИТЕ
КАФИЛОСОФИЯСЛОВ
ПОЭЗИЯЛИ
ИТЕРАТУРАСЛ
ЖИВОПИСЬА
СЛОВО
АТРМУЗЬ

Михаил Казиник
Тайны Гениев

Москва
Легейн
2010

K14

Казиник М.

Тайны гениев / М. Казиник. – 4-е изд. – М.: Легейн, 2010. – 304 с.
ISBN 978-5-91491-025-6

(Вместо аннотации предоставим слово самому Михаилу Казинику)
Меня часто спрашивают, как я всё успеваю: писать стихи и книги, давать концерты и читать лекции в университетах, играть на скрипке и фортепиано, выступать в радиопередачах и вести Нобелевский концерт, сниматься в фильмах об искусстве и преподавать в гимназии? Что я могу на это ответить?

Есть люди, которые работают программистами, а в свободное время сочиняют, скажем, музыку или пишут картины. Вот это, на мой взгляд, нелегко сочетать. Я же постоянно работаю в одной сфере – сфере искусства. Ни один из видов моей деятельности не выходит за её рамки. У меня даже нет хобби.

И задача одна: при помощи искусства выявить изначальную гениальность моих слушателей и читателей, их невероятные возможности восприятия той космической энергии, которая породила Баха и Шекспира, Моцарта и... каждого из нас. Я верю в гениальность Человека на Планете. Верю в возможность открыть людям глаза, убрать преграды между Мгновением и Вечностью. Нужно лишь снять шоры с глаз и обрести тот «магический кристалл», о котором пишет А.С. Пушкин. И вся примитивная конвейерная «попсowość» слетит как шелуха, и откроется Человек, равный Космосу. И начнётся новая эпоха Возрождения, которая вновь придёт на смену поп-идолам и убогим массовым зреющим нынешнего средневековья...

© М. Казиник, 2010

© Оформление Проектное бюро «Легейн», 2010

© Фото М. Барышникова, 2010

© Рисунки А. Духовникова,

Е. Шаповаловой, 2010

ISBN 978-5-91491-025-6

Моим дорогим родителям
Бэлле Григорьевне и Семёну Михайловичу,
с любовью и признательностью

Автор

Предисловие к московскому изданию

Первое издание этой книги вышло в моём родном Санкт-Петербурге.

Второе и третье – в двух украинских городах: Одессе и Харькове.

Четвёртое – в Москве.

Я объездил почти весь мир. Полюбил энергетику Нью-Йорка, провинциальность многоярусного Сиднея, архитектурную помпезность Мадрида и ошеломляющее гостеприимство Парижа, экзотику матиссовского Танжера и художественную безграницность Рима. Изысканность дворцов Топкапи в Стамбуле и нереальную красоту дворцов и садов Альгамбры.

В Москве я не родился и не провёл детства. Лишь немногочисленные приезды.

Но Москва для меня больше, чем все остальные города вместе взятые. Потому что душа моя – в Москве.

Ибо с культурологической точки зрения дух Москвы непередаваем.

В Москву из Холмогор с обозом прибыл Ломоносов. Здесь родился Достоевский и умер Гоголь. В Москве Скрябин задумал переделать человечество. В Москве Рахманинов стал тем, кем его уже столетие слышит весь мир. Здесь жил величайший симфонист XX века – Дмитрий Шостакович. Город обессмертил в своём романе Михаил Булгаков.

Уже столпы заставы
Белеют; вот уж по Тверской
Возок несётся чрез ухабы.
Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, магазины мод,
Балконы, львы на воротах
И стаи галок на крестах.

В горячей духоте вагона
Я отдавался целиком
Порыву слабости врождённой
И всосанному с молоком.

Сквозь прошлого перипетии
И годы войн и нищеты
Я молча узнавал России
Неповторимые черты.

Превозмогая обожанье,
Я наблюдал, боготворя.
Здесь были бабы, слобожане,
Учащиеся, слесаря.

Здесь я безболезненно соединил фрагменты из пушкинской и пастернаковской поэзии.

И тот и другой въезжают в Москву. Один на поезде, другой – на перекладных. Но вы чувствуете какое волшебство? Словно нет расстояния во времени, словно один поэт и единый дух. Сразу понимаешь, что означает пастернаковское «всосанное с молоком». Московский Пастернак «всосал с молоком» Москву Пушкина.

Здесь – неповторимый московский говор. Движущаяся, живая, «обожаемая» Москва.

Город, в котором, как во Вселенной, движутся большие и малые планеты. Все, кто бы ни писал о Москве, становятся чем-то очень похожи: стираются стилистические, индивидуальные и временные различия. Уж на что Игорь Северянин – поэт из другой Галактики, нежели Пушкин и Пастернак. А как только начинает писать о Москве – попадает на пушкинско-пастернаковский карнавал:

Мой взор мечтанья оросили:
Вновь – там, за башнями Кремля, –
Неподражаемой России
Незаменимая земля.

В ней и убогое богато,
Полны значенья пустячки:
Княгиня старая с Арбата
Читает Фета сквозь очки...

А вот, к уютной церковушке
Подъехав в щегольском «купе»,
Кокотка оделяет кружки,
Своя в тоскующей толпе...

И ты, вечерняя прогулка
На тройке вдоль Москвы-реки!
Гранатного ли переулка
Радужные особняки...

Не случайно Пушкин написал:

Москва, как много в этом звуке
Для сердца русского слилось.

В звуке, а не в слове!!! Москва – это звук, ибо звук больше,
чем слово.
Ибо из звуков состоит симфония – высшее созвучие,
возможное на Земле!

Может быть, главная тайна гениев в том, что они подслушивают и подсматривают из одного источника.

Я рад, что моя книга будет разъезжать на пастернаковских
пригородных поездах, бродить вместе с читателем по ста-
рым московским улочкам, мимо невероятных московских
церквей и особняков. Сидеть на скамейках московских
бульваров, и мчаться по орбите Садового кольца.
Но главная радость – узнать о том, что книга подарила
кому-то из москвичей творческую силу и веру в торжество
Гармонии и Света.

Михаил Казиник,
Стокгольм 2010

Предисловие

Существует Культура **массовая и элитарная**. В этом уже нет никаких сомнений.

Книги, издающиеся миллионными тиражами, и книги, выпустить которые достаточно тиражом в несколько сот экземпляров. Гигантские стадионы, вмещающие десятки тысяч поп-слушателей, и небольшие концертные залы для камерной музыки. Миллионные тиражи комиксов и прекрасные альбомы по изобразительному искусству, цены на которые во всём мире столь высоки, что необходимо очень хорошо понимать их ценность, чтобы позволить себе их купить.



Но в книге, которая перед вами, я посмею отказаться от этих двух терминов и заменить их другими. Ибо разговоры о массовой культуре, во-первых, надоели, а во-вторых, оскорбительны для «массовых ушей».

А в третьих, всё не так просто.

Существует Культура земная и космическая. Ведь человек – это космический Дух, помещённый в земное тело. Поэтому цели у земной и космической культуры разные.

Цель земной культуры – ублажить земные тела, приковать биологическое тело к земле, до предела насытить потребности этого биологического тела, создав усреднённый образ человека-особи и определить круг её (особи) основных потребностей. Особь должна мыслить стереотипно и действовать с пользой для всех остальных среднеразумно существующих особей. Культура для них так откровенно и называется: «**массовая культура**». А источники информации, которую они должны получать, так и называются: «**средства массовой информации**».

Представители же космической культуры – Гении – создают величайшие творения, но они не имеют дела с массами. Они догадываются об основном постулате космического Духа.

О том, что Человек – уникален, единичен, неповторим. Поэтому космическая культура всегда обращается к ОДНОМУ человеку, к неповторимой и уникальной личности.

И здесь возникает парадокс. Космическая культура – это связь макро- и микрокосма, то есть Космоса и порождённого им человека.

Но тогда это значит, что для восприятия великой культуры мы должны быть тоже гениями. Ведь, само собой разумеется, что посредственность не в состоянии понять гения.

Можно читать сколько угодно книг; слушать красивые мелодии, смотреть на картины величайших художников, но всё безрезультатно. Ибо у космической культуры есть система знаков, без постижения которых нет подлинного понимания искусства. Земная культура не заинтересована в человеке космическом, ибо её интересует не индивидуальность, а всеобщность огромной человеческой биомассы.

Вот и остаётся человек в рамках конвейерной культуры, попадая в регистр тех, кто постоянно пополняет карманы владельцев бесконечных фабрик звёзд.

А ведь человек рождается гениальным.

Он – сгусток космической энергии, оказавшийся в земном болоте. И в этом болоте его уже поджидают местные власти. Отныне Человек станет рабом земных конвейеров. Его поставят в ряд, кастрируют, объяснят, как он должен себя вести. Ему расскажут о том, что значит «быть современным». Его научат покупать то, что необходимо продать для обогащения продавцов.

Космический дух подчинится земному телу и начнёт стареть вместе с ним.

Смерть тела повлечёт за собой смерть неразвившегося духа...

Для того чтобы этого не произошло, существует космическая культура. Культура, полная тайных знаков, поддерживающих связь Человека Земли с его колыбелью – Космосом. Гениальные творения искусства всегда актуальны, ибо для них не существует понятия времени. Но человека, дух которого попал в земную ловушку, не интересует столь абстрактная категория, как категория Вечности. Та небольшая группа людей на нашей Планете, которым дано создавать и воспринимать явления подлинной культуры, прекрасно знают, о чём идёт речь.

Но увы, невероятно сложно достучаться до громады обманутых, чтобы помочь им не потерять связь с космической колыбелью.

Как раскрыть им, что они теряют?

Как помочь им пройти через систему тайных знаков?

Как преодолеть коды?

Что должны они узнать, что – почувствовать, чтобы понять, что эта жизнь, с её «сегодня, завтра и через неделю» лишь ограниченное земное явление?

На Земле нам всем дан шанс. Это – Духовное излучение

Вечности. Той Вечности, от которой мы ежеминутно и ежесекундно отворачиваемся.

Державин:

«Я – царь, я – раб, я – червь, я Бог».

Здесь – одна из глубоких догадок в истории искусства. Японские искусствоведы считают это стихотворение Гавриила Державина величайшим творением мировой поэзии. Ведь всё это от червя до Бога, от раба до царя – о Человеке, о безграничности Его возможностей.

Итак, главная тайна и эксперимент Бытия заключается в том, чтобы поместить Дух в тело и дать ему испытательный срок.

Именно это имел в виду философ Иммануил Кант, когда сказал, что существуют только две истины:

звёздное небо НАД нами

и нравственный закон ВНУТРИ нас.

Но сумеет ли земное тело за каких-нибудь 60–70 лет земной жизни уничтожить космический Дух?

Да или нет?

В большинстве случаев, как показывает опыт, сумеет.

К тому же ему, телу, помогут.

...И всё-таки ужасно хочется отбить как можно большее количество людей у машины уничтожения Духа.

Два вступления к книге

Вступление первое

О страшном гноме

Помню потрясение детства, когда услышал «КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М.П. Мусоргского.

Главной картинкой был Гном. Но пришло и недоумение: почему музыка, которая должна изображать сказочного гнома, звучит таким жутким злом? Да, гномы могут быть разными, добре и зле, но чтобы такое уж зло, великанское, исполнински вселенское!!!

Столь же трагедийную музыку услыхал позднее у Шостаковича. Но это действительно не было о гноме – это было мировое зло, непоправимое, нечеловеческое.

Но если мировое зло у Шостаковича можно легко объяснить, зная историю, зная характер страны, в которой он жил, то откуда такое зло в сказочной музыке Мусоргского, рассказывающей о гноме?

Озарение пришло позже: узнал о физиологической беде Мусоргского и понял: у него Гном – не сказочный персонаж, а несчастный карлик, проклинающий мир, который для него – обделённого, униженного, лишённого малейшей возможности что-либо изменить – мир зла.

Это сам Мусоргский – гном, и никакие, в том числе медицинские, силы не в состоянии победить такое зло.

Поэтому дальше СТАРЫЙ ЗАМОК – уход в другое время, в иной музыкальный пласт и долгое, особенно в сравнении с Гномом, пребывание в ином измерении. Это – подлинная медитация, отключение от зла, собирание сил, чтобы выжить, творчески и психически.

И тогда понятно, почему КАРТИНКИ заканчиваются БОГАТЫРСКИМИ ВОРОТАМИ.

От Гнома – к Богатырскому!!! Вот где великая энергия борьбы со злом!

Пройден сказочный путь с традиционной Бабой-Ягой, воскрешение из мёртвых, многие царства-государства, совершенна масса подвигов, выстрадано право на победу.

От крохотных птенцов, не умеющих летать («Балет не-вылупившихся птенцов»), до буквально предсказанной в музыке энергии авиалайнера («Баба-Яга»).

От шумной городской площади («Лимож») до провала в катакомбы Рима («Римская гробница»).

От безлюдности и тихой печали ЗАМКА («Старый замок») до грандиозного благовеста и многолюдности ВОРОТ («Богатырские ворота»).

От грубого примитива музыки «БЫДЛА» до импрессионистических созвучий «ТЮИЛЬРИ».

В «Картинках с выставки» Мусоргского перед нами раскрывается одна из грандиознейших картин мироздания, какие только существуют в мировом искусстве.

А ведь многие из ближайших коллег композитора считали его музыку неграмотно написанной, непричёсанной, клочковатой. Даже в «Картинках» они видели лишь хаотический набор разрозненных впечатлений и странных гармонических несуразностей.

О, если бы эти друзья-ценители музыки Мусоргского ожидали сегодня и узнали бы о том, какое место занимает этот гений в мировой музыкальной культуре, сколько крупнейших композиторов в разных странах попали под воздействие его «неграмотной» музыки, определяют себя его последователями! Думаю, что потрясение, которое испытали бы критики Мусоргского, явно должно было бы превысить порог возможного уровня человеческих реакций.

Несчастный гномик из норы оказался Всемирным исполином истории музыкального искусства.

Интонации Гнома выросли до масштабов пятнадцати симфоний Д. Шостаковича.

Вступление второе

Предмет любви

Для исследования скрытых знаков музыки КАРТИНОК необходимо написать большую книгу, и я оставляю за собой возможность в дальнейшем сделать это.

Но основная задача второго вступления – обратиться ко всем, кто хочет вернуть великому искусству аудиторию, привести к искусству новые поколения ценителей высокой музыки, поэзии, живописи или прийти к искусству самим. Хочу обратить всеобщее внимание на некоторые, на мой взгляд, чрезвычайно важные моменты восприятия подлинного искусства. Ибо вся система, методика, способы и принципы преподнесения искусства зашли в тупик.

Система ошибочна уже в том, что многие связанные с преподаванием искусства люди считают, что при обучении пониманию искусства информация о том или ином явлении искусства первична.

В моей странствующей жизни мне пришлось встретить большое количество музыкантов, которые получили всевозможные музыкальные дипломы, свидетельствующие о том, что их обладатели учились музыке не менее 15–20 лет. Совершенно ясно, что мои собеседники получили за эти годы невиданное количество информации.

Но из дальнейших бесед выяснялось, что они очень часто не знают или плохо знают музыку. Но главное, многие из них не любят музыки, воспринимая музыку лишь как средство заработка, и не больше того.

В своё время мне довелось провести массу статистических исследований. Когда я сегодня, через много лет, просматриваю эту собранную мной информацию, то впервые понимаю, что, когда мы употребляем идиому «волосы встают дыбом», то это – вполне конкретное, а вовсе не фигуральное выражение. Ибо процент профессиональных музыкантов, посещающих концерты других музыкантов, столь невелик, что невольно начинаешь задумываться о многом. И, что самое невероятное, количество музыкантов, продолжающих активно слушать и изучать музыку после завершения музыкального образования, и того меньше.

Если мы хотим воспитать Музыкантов с большой буквы, а ещё шире, Людей Искусства, и (что ещё важнее) огромную аудиторию людей, глубоко воспринимающих искусство, то мы должны ввести в учебный процесс любого творческого университета (а в идеале вообще гуманитарного учебного заведения) важнейший предмет, который смог бы в первую очередь быть не столько информативным, сколько поэтичным, психологическим, если хотите, музыкально-философским.

Он может называться **ПСИХОЛОГИЯ ВОСПРИЯТИЯ ИСКУССТВА** (музыки, поэзии, литературы, изобразительного искусства).

Проще говоря, это предмет, цель которого раскрыть в человеке его возможности в **ЛЮБВИ**.

Ибо именно искусство отличается от других сфер бытия тем, что любовь здесь – первична, любовь является первопричиной контакта с искусством и потребности в этом контакте. Ведь искусство по сути своей – это грандиозная **энергия любви**.

И эта энергия для того, кто способен постичь её, становится важнейшим критерием ценности жизни, носителем самого сокровенного, способного проявиться и во всех остальных сферах жизни и деятельности.

В этом случае, как, скажем, в случае подлинной любви к искусству, становится важным постижение неожиданных **знаков**, которые могут привести к овладению такими глубинами музыки, поэзии, изобразительного искусства, которые быстрее, чем наука, способны ответить на корневые вопросы бытия.

Эти знаки или признаки – главное, что отличает искусство от неискусства. Иначе как понять, как осознать, что маленькая хоральная прелюдия И.С. Баха – высшее откровение.

Так, Иоганн Себастьян Бах спрессовывает в двухминутном звучании музыки такое количество духовной информации, энергии, мысли, что начинаешь задумываться о недавно открытых астрономами космических объектах с невероятной плотностью вещества – квазарах.

Только глубоко постигая искусство, начинаешь постигать: какова ценность человека, как велика значимость человеческой жизни, какой судьбы достойно Человечество, породившее не только войны, тоталитаризм, нивелирование личности, разрушения,

но и великое Творчество. Творчество, дающее Человеку право называть себя Человеком Разумным и путешествовать по Вселенной с гордо поднятой головой.

Ибо подлинность творчества гениальных композиторов, поэтов, художников проявляется не в большей или меньшей красоте мелодий, аккордов, рисунка, красивых поэтических образов или колорита ТОЛЬКО, а в наличии невиданных глубин, открывающих иные измерения человеческого бытия и, более того, меняющих представления о жизни.

Я пишу эту книгу с верой в то, что некоторые принципы, рассуждения, мысли помогут новому поколению войти в искусство.

И войти не по принуждению, и даже не потому, что это якобы необходимо с точки зрения общества, отдельных педагогов, родителей или кругов, в которых вращается тот или иной человек.

Моя цель – сделать всё возможное, чтобы человек испытал огромную ВНУТРЕННЮЮ ПОТРЕБНОСТЬ, почувствовал невозможность полноценной жизни без глубокого и постоянного общения с искусством.

Что называется – заболел искусством.

Тот, кто преодолеет некоторые особенности моего эмоционального стиля, тот, кто не рассердится на меня за немалое количество категоричных суждений и превосходных степеней, может быть, пойдёт по этому пути и даже, не переставая ругать меня за словесные излишества, найдёт для себя что-то важное.

Выступая на сцене перед моими слушателями в самые страшные тоталитарные времена, я всегда говорил:

- Не соглашайтесь со мной, ругайте, спорьте, только не спите.
- Не проспите Вечность.
- Нет непогрешимых и абсолютных истин в пределах земного существования.
- Мы интеллектуально лишь дети, которые, возможно, никогда не вырастут.

Но ведь

именно детство – самый подлинный адепт Вечности, именно в начале пути наше знание о смерти настолько абстрактно, что оно не влияет на стиль и форму мышления, на образ и дух наших представлений о жизни.

Именно в начале пути незнание смерти помогает жить в ином ощущении – ощущении бессмертия.

Но, когда речь заходит о спорах и несогласиях, нужно неукоснительно соблюдать одно условие: не нравиться может **не человек, излагающий идею, а сама идея**. Этого понимания и сегодня так недостаёт жителям тоталитарных (или бывших тоталитарных) стран.

Главная мысль звучит для меня так:

«Я совершенно не согласен с вашим, дорогой мой, утверждением, но я сделаю всё возможное, чтобы вы смогли Вашу идею высказать».

И второе.

Я не могу уже посчитать, сколько раз использовал в своих выступлениях на сцене, да и в этой книге, слово и понятие «ВЕЧНОСТЬ».

Я говорю об этом и сегодня, выступая в разных странах, от Швеции до Австралии, от Германии до России.

Но я не хочу стилистически править книгу с тем, чтобы выкорчевать чрезмерное употребление этого понятия.

Потому что верю в Вечность.

Я, как и все мы, пришёл в этот мир на несправедливо короткий срок.

И поэтому произношу слово и ощущаю понятие Вечность как заклинание, как протест против смерти, как очень важное определение или понятие, приближающее нас к творениям гениев, к высшему уровню возможного восприятия нами этих творений.

...Итак, если мы договорились обо всех особенностях моего стиля, то можем начинать наше общение.

«Бессмертные на время»

В этой книге два главных героя – музыка и слово

Дело в том, что в своих многолетних поисках путей, которыми можно привести к Большой музыке как можно большее количество слушателей, я столкнулся с той же проблемой, с которой встречается большинство музыкантов, **осмеливающихся** вообще как-либо говорить о музыке. Почему именно осмеливаются?

Да потому, что нет более неблагодарного дела, чем говорить о музыке.

И чем больше я люблю музыку, тем больше я ощущаю ненужность слов, более того, их удалённость от самой музыки, от её сути.

И всё же я выбрал себе этот ужасный путь – не только играть, но и говорить со сцены.

Нет ли в том, о чём я пишу, противоречия?

Конечно, есть.

Любить музыку – значит играть её или наслаждаться ею, слушая.

Всякое слово убивает музыку как Космическую гостью.

Самое великое счастье я испытываю, когда в одиночестве часами играю на скрипке, рояле. Я чувствую такие контакты с Неизъяснимым.

Или когда я слушаю музыку.

Я ухожу так далеко от этого однообразного, примитивного мира, где нужно питаться четыре раза в день и желательно в одно и то же время.

Где нужно спать не менее семи часов.

Где нужно регулярно обзванивать каких-то там не очень близких знакомых, чтобы не вызвать у них обиды.

Боже! Как хорошо в музыке, где – никаких обязанностей – одни права. Право на погружение, право на постоянное совершенствование, право на общение с высшими Космическими знаками.

Как хорошо я понимаю гениального Святослава Рихтера, который однажды сказал:

«Хорошая музыка в хорошем исполнении не требует никаких слов – она дойдёт до любого человека».

А я всё говорил и говорю на своих концертах.

И буду говорить до конца моих земных дней.

Почему?

Я очень **хорошо понимаю** Рихтера,

но с его утверждением **совершенно не согласен**.

Однажды я решил провести в Москве один ужасный эксперимент.

За месяц до концерта Рихтера в Большом зале Московской консерватории я с огромным трудом, используя все мои связи, добыв пятьнадцать билетов на этот концерт. Один билет взял себе, а остальные четырнадцать раздал учащимся одного из московских ПТУ.

Зачем я это сделал? Это ли не жестокость в условиях вечного дефицита билетов на рихтеровские концерты!

Я сделал это, чтобы соблюсти условия рихтеровского утверждения о хорошей музыке в хорошем исполнении для **любого** человека.

Я даже перевыполнил условия.

Ведь всем известно, что исполнение Рихтера не просто хорошее, но совершенно гениальное.

И музыка была самого высокого уровня – поздние фортепианные сонаты Бетховена.

В том числе Двадцать Девятая соната «Hammarklavir» – музыканты и глубокие любители знают, **что** это за музыка.

В программе была и последняя Тридцать Вторая соната. (Я представляю себе, как загорелись глаза у всех подлинных любителей музыки!)

Итак: великая музыка в великом исполнении.

Что касается третьего слагаемого – «любого человека» – то, полагаю, что это условие я тоже выполнил «на отлично». Билеты я вручил современной молодёжи из московского ПТУ. Не знаю почему, но был уверен, что ни один из них НИКОГДА не был на концерте Рихтера и НИКОГДА не слышал поздних бетховенских сонат (впрочем, так же, как и ранних).

Я оказался прав, ибо в предварительном разговоре с ними получил подтверждение своей уверенности.

При встрече перед концертом я рассказал им о невероятной престижности этого концерта, о том, с какими трудностями я столкнулся при добывании билетов.

О том, как нелегко нам будет пробираться через толпу из тысяч людей, которые надеются на чудо – лишний билетик.

Рассказал и о том, сколько смог бы заработать денег, если бы сейчас продал все пятнадцать билетов.

В общем, подготовил как мог.

Единственное, о чём я им **не** рассказал, ЧТО это будет за концерт.

Ни слова. Это – сюрприз.

И единственная просьба, которую я изложил моим пэтэушникам – написать на листе бумаги свои впечатления от концерта.

Итак, эксперимент начался!

Мы продирались через тысячи людей, ищащие глаза которых напоминали глаза голодных волков, пытающихся в зимнем лесу рассмотреть хотя бы одного зайца, чтобы не умереть с голоду. Спасительными зайцами на этот раз были лишние билеты, которые удовлетворили бы духовный голод многих тысяч людей.

Мои спутники были потрясены. А они-то думали, что такие толпы народа встречаются только перед входом на концерты «Аббы» (Боже! Как давно это было!)

Листы бумаги я храню все эти годы. Все четырнадцать листочеков – впечатления, полученные «любыми» людьми на концерте, где самый великий музыкант играл самую великую музыку.

Несколько фрагментов:

«Какой-то театр для глухонемых. Тоска! Бываю же не-нормальные, которым это нравится».

«Вышел какой-то дядька, стал играть на пианине (всюду орфография оригинала. – М.К.). Играли долго и скучно. Потом кончил играть. Публика кричала как ненормальная. Я смотрел на них как на дурачков. Думал, потом будет юмор. И вдруг выходит тот же дядька. Я посмотрел в бумагу (программа. – М.К.) там какие-то цифры и иностранными буквами слово – опус. И играл ещё скучнее».

«Сначала я измерял себе пульс. Потом надоело. Потом смотрел картинки на стене. На меня зашипели (всюду орфография оригинала. – М.К.), что я ворочаюсь. Оказывается, нельзя ворачаться. А играли только на фано. Весь вечер. Не мелодии, только удары».

«Думаю, что все эти люди просто притворяются. Это не может нравится (орфография оригинала. – М.К.) никогда и никому».

Грамматический уровень записок оставим на совести всех, начиная от Министерства образования и кончая школьными учителями русского языка. Главное же – в другом. Не было ни одного положительного отзыва. Ни одного!!! Переписывать все отзывы целиком мне не хочется. Слишком печально.

Но столь печально это не закончилось, ибо наш эксперимент продолжился.

Мы с ребятами договорились о встрече. В небольшом помещении с роялем и проигрывателем.

И там мы разговаривали.

О жизни, о Бетховене, о смерти, о любви.

Постепенно перешли на поэзию. Мы говорили о том, чем слово в стихе отличается от слова в жизни. Кое-что из того, о чём я говорил, есть в книге.

Но главной задачей было привести моих собеседников к возможности услышать последнюю часть последней сонаты Бетховена, и попытаться вызвать у них настоящее потрясение.

И здесь у меня был величайший образец для подражания – фрагмент книги Томаса Манна «Доктор Фаустус».

Эпизод, где Кречмар беседует с двумя провинциальными немецкими мальчиками на тему о том, почему в Тридцать Второй сонате Бетховена только две части.

Велико искушение дать весь гениальный фрагмент этой беседы.

Но я удерживаюсь.

Ибо тот, на кого я рассчитываю в моей книге, раньше или позже прочтёт книгу Томаса Манна.

Или в крайнем случае прочитает именно эпизод с сонатой. Этот эпизод, быть может, лучшее, что написано о музыке в европейской культуре.

Мы общались очень долго в этот вечер. Никто из них никуда не спешил.

И когда я понял, что никому из них не хочется уходить, то испытал невероятное ощущение радости.

А когда я начал играть вторую часть Тридцать Второй сонаты Бетховена, то мгновенно почувствовал, что музыку и слушателей объединяет ток высочайшего напряжения. Затем мы создали полумрак: погасили свет и зажгли свечи. А потом в записи великого Святослава Рихтера слушали эту длиннейшую часть – музыку бетховенского прощания с миром.

И произошло чудо.

...После окончания музыки ребята стали единогласно и вполне серьёзно утверждать, что **«тот дядька» этой** музыки не играл. **Тот** просто стучал по клавишам.

И что **то** было громко и скучно. Иногда – тихо и скучно. А музыка, которую они услышали сегодня, просто прекрасна.

Что же случилось?

Почему не подтвердились слова великого музыканта о «хорошей музыке в хорошем исполнении?»

Попытка ответить на этот вопрос – книга, которую вы начали читать.

Так почему же книга, которую я замыслил написать как книгу о слушании музыки, так много внимания уделяет поэзии?

Единственное, о чём скажу (или напомню) уже сейчас, – это то, что наша речь **вербальна**.

То есть **конкретные слова объективно изображают конкретные предметы и конкретные понятия**.

Поэтическая речь – значительный **уход от вербальности**, ибо часто в поэзии слова и понятия не соответствуют логике повседневной речи.

Мы как бы попадаем в такое измерение, где слова и понятия теряют свой обыденный смысл и становятся знаками, символами чего-то иного, не сиюминутного.

Б. Пастернак пишет:

«И вот, бессмертные на время,
Мы к лицу сосен причтены
И от болезни, эпидемий
И смерти освобождены».

В этих строках всё – абсурд с точки зрения повседневной, вербальной, нормативной речи.

Ведь если какой-нибудь человек в обыденной жизни скажет, что он «бессмертный на время» или «причтён к лику сосен», то мы будем вынуждены предложить ему обратиться к психиатру.

Ибо с верbalной точки зрения человек, говорящий подобные вещи, – некоммуникативен.

В поэтическом же варианте эти строчки обретают совсем иной смысл, приближающий их к музыке.

Я склонен считать, что поэзия находится на полпути между вербальностью обыденной речи и полной невербальностью музыки. (Я имею в виду, конечно же, музыку без слов.) Поэтому для перехода в музыкальный Космос нам может очень помочь Космос поэтический.

Вот причина, по которой в этой книге одинаково много поэзии и музыки.

...Вот причина, по которой в тот далёкий вечер я читал ребятам из ПТУ стихи.

И не только читал, но шёл с ними по пути «Бессмертных на время».

ЧАСТЬ 1. Глава1

Сонатная форма и «мозговой центр»

Мне доводится проводить множество конференций от Высшей школы бизнеса Скандинавии.

Слушатели этих конференций – руководители всевозможных фирм Швеции, Финляндии, Норвегии, Дании, начиная с таких сверхгигантов, как Eriksson и Fortum и кончая небольшими фирмами, все сотрудники которых могут поместиться в небольшом конференционном зале.

Представьте себе группу в тридцать-сорок человек, которая поселяется в одном из старинных замков Швеции или в суперсовременном комплексе на горе над норвежской столицей, или среди сказочных озёр в бывшем поместьем доме в Финляндии.

В течение одной-двух недель им прочитываются лекции по экономике, конъюнктуре, психологии, происходит заседание «мозгового центра», обсуждение тактики и стратегии, реорганизации и оптимизации производства и т. д.

Но уже после второго дня работы участники конференции устают. Выясняется, что конъюнктура, к сожалению, не лучшая, мировые рынки, увы, не на подъёме. Да и «мозговой центр» не может похвастаться новыми открытиями.

Но третий день конференции всегда мой.

Я прихожу со своей скрипкой, своими музыкальными идеями, мыслями, парадоксами.

Мы говорим об искусстве, открываем для себя тайны гениального творчества.

Мы обсуждаем «эффект Моцарта», говорим об «эффекте Бетховена», слушаем музыку.

Мы рассуждаем о творческих лабораториях гениев, о движущих силах гениального созидания в искусстве вообще и в музыке в частности.

Мы даже сочиняем совместные мелодии, учимся медитировать, обращаясь к музыке раннего и позднего Средневековья, раскрываем глубинные принципы симфонизма.

Следующий за нашим музыкальным днём, четвёртый день, согласно тысячам описаний, собранных мной на сотнях конференций – день самый результативный.

Открывается второе дыхание, «мозговой центр» работает на полных оборотах, физическое и душевное состояние и настроение участников на высоте.

По очень строгой многобальной системе «мой день» получает самый высший бал, значительно выше, чем даже выступления крупного экономиста или политолога.

И я хорошо знаю, почему это так.

Потому что,

во-первых, вся подлинная музыка, о которой мы говорим и которую мы слушаем, – крупнейший источник энергии, питающей мозг,

а, во-вторых, количество научных открытий в Музыке последних тысячелетий не меньше, чем в Науке.

Возьмём, к примеру, одно из величайших научных открытий в музыке последних трёхсот лет.

Это – СОНАТНАЯ ФОРМА.

Сонатная форма – музыкальная форма, в которой написаны несколько десятков тысяч музыкальных произведений, в том числе:

все первые части всех симфоний Гайдна (их больше ста);
все первые части всех симфоний Моцарта (их больше сорока);

Все первые части всех симфоний Бетховена, Шуберта, Брамса;

все первые части всех сонат, квартетов, трио, написанных гениями за многие годы.

И – что самое удивительное – величайшие творцы музыки XX века от Шостаковича и Прокофьева до Хиндемита, Стравинского и Шнитке, несмотря на все свои новаторства в музыкальном языке, сохранили, тем не менее, сонатную форму, которая и сегодня не исчерпала себя.

Но почему же не исчерпала? Что в этой форме столь важного, вневременного, что она не устарела, пройдя через столько поколений создателей и слушателей?

Должен признаться, что в течение многих лет в своих попытках ввести моих слушателей как можно глубже в тайны музыкального восприятия я искал ответ на вопрос: как донести до них или, лучше сказать, привести слушателей к восприятию главной музыкальной формы, в которой создана величайшая европейская музыка последних трёхсот лет, – той самой сонатной формы.

Вообще-то, сонатная форма в музыке сродни форме романа или повести в литературе. В романе: Экспозиция, Завязка и Развязка, а в сонате или симфонии эти же три основных раздела называются Экспозиция, Разработка и Реприза. Но осмелюсь сказать, что знание трёх разделов формы романа не столь важно, сколь знание трёх разделов в музыкальном произведении.

Ведь книга, состоящая из вполне конкретных слов, фраз, выражений, увлекает нас самим развитием и действиями полюбившихся нам героев литературного произведения. В музыкальном же произведении эти герои предельно абстрактны. Поэтому умение следить за «похождениями» героев в музыке связано в первую очередь со знанием музыкальной формы.

И в самом деле, если появившиеся в экспозиции книги герои нас заинтересовали, то мы с удовольствием и интересом последуем за ними дальше в завязку, ибо нам интересно, какие отношения завяжутся между нашими героями в их столкновении, между ними и жизненными обстоятельствами, и тем более интересно, чем это столкновение закончится (развяжется).

Тот же, кто познает и затем почтует музыкальную форму, поймёт, что слушать симфонию или сонату так же интересно и увлекательно, как читать самые интересные книги. Поскольку я и читатель книг, и слушатель музыки, то осмелюсь сказать, что «читать» музыку ещё интереснее и увлекательнее, чем книгу.

(Хорошо представляю себе, как несогласны непосвящённые, а посвящённые утвердительно кивают головами.)

И я попытаюсь сейчас сделать первый шаг к тому, чтобы убедить вас в том, что музыка ещё более информативна, чем литература.

Только прошу непосвящённых, читая дальше, перетерпеть несколько скучных предложений, но затем вы получите компенсацию за свои страдания (только обязательно прочитайте и эти предложения, пусть даже массируя сведённые от тоски скулы).

Как я уже сказал, сонатная форма состоит из трёх разделов: Экспозиция, Разработка и Реприза. (Есть ещё один раздел – Кода, но об этом – несколько позднее.)

Экспозиция же, в свою очередь, тоже состоит из разделов (терпите, непосвящённые, через несколько предложений

будет легче!). Называются они: Главная партия, Связующая партия (тема), Побочная партия и Заключительная партия.

Это и есть герои нашего музыкального романа. В отличие от героев романов, в симфониях их всегда зовут одинаково. После того как мы познакомились с героями, наступает Разработка.

В ней, как и в романе, наши герои вступают между собой в различные отношения. Но поскольку они не люди, а Образы, то они не просто сталкиваются между собой, а «разрабатываются».

Третий раздел называется Реприза, и в ней происходит кое-что столь уникальное, что рассказ об этом я оставляю на потом. И делаю это для того, чтобы все, у кого свело скучу от скуки, расслабились. Ибо сейчас я напишу такое, после чего все понятия СОНАТНОЙ ФОРМЫ встанут на свои места и в голове станет ясно и по-полочкам-разложено.

Для того чтобы понять сонатную форму, нужно вспомнить или перечитать всего одну только сказку. Сказку эту знают все, кроме тех, кто не был когда-то ребёнком.

Её автор – гениальный французский сказочник Шарль Перро.

И называется она «Красная Шапочка».

Вот именно в этой очаровательной сказке нашёл я все сложнейшие схемы сонатной формы. Итак:

Жила-была Красная Шапочка.

Она в сонатной форме –

Главная партия.

У неё была Бабушка.

Поскольку Бабушка не жила вместе с Красной Шапочкой, а жила в стороне, сбоку-припёку (чтобы добраться до неё, нужно было пройти через лес), то мы с полным основанием можем назвать Бабушку

Побочной партией.

Для того чтобы принести Бабушке пирожки, Красная Шапочка должна пройти по дороге от своего дома до Бабушкиного. Поэтому дорога, которая поведёт Красную Шапочку к Бабушке, называется в сонатной форме.

Связующая партия.

(нет ничего проще, ибо цель дороги – связующая).

Прошу обратить внимание – Красная Шапочка **ещё не пошла** к Бабушке, она только планирует поход.

В результате, когда Шапочка придёт к Бабушке (опять же, только в планах), должна произойти их встреча.

Это и есть

Заключительная партия.

(Как завершение, заключение предстоящего (!) похода.)

Итак, нам ясно что такое

Экспозиция.

Ещё никто никуда не пошёл.

Экспонированы планы.

Отчего возникли все проблемы сказки?

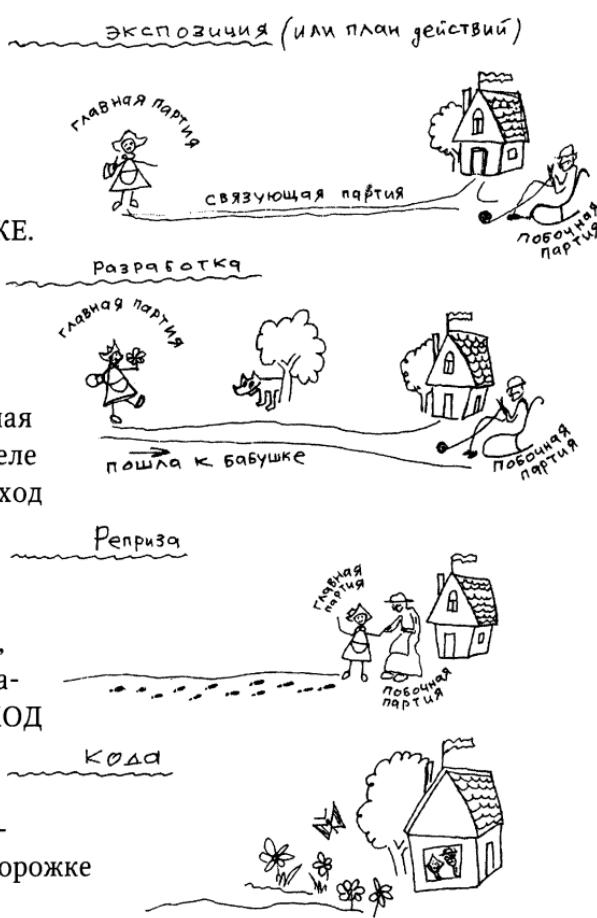
Оттого что **Красная Шапочка ДОЛЖНА ПОЙТИ К БАБУШКЕ.**

Итак, **Бабушка – доминирующий мотив сказки.**

Хотя Шапочка и называется Главная партия, на самом деле главное – это её поход к Бабушке.

Если бы не было необходимости идти к Бабушке, то не было бы Разработки проекта ПОХОД К БАБУШКЕ.

Главная партия пойдёт по связующей дорожке к **Побочной**.



А вот теперь нужно эти планы разработать. Необходимость пойти к Бабушке – это и есть сонатная форма.
(А ещё лучше можно сказать, что, когда проект отделён от реализации, возникает сонатная форма.)

А далее следует

Разработка.

То есть нужно привести план похода в исполнение.

Красная Шапочка запланировала всё.

Кроме Волка.

Волк, встающий на пути Главной партии к Побочной, и создаёт драматизм развития.

Пойдём дальше...

Так вот, всё чудо сонатной формы и заключается как раз в том, что **Побочная** партия сочиняется композитором в **доминантовой тональности** или в тональности максимально напряжённой по отношению к **Главной**.

Вторая тема Экспозиции потому и называется Связующей, что её функция – **перевести основную тональность Главной (Красную Шапочку) в доминанту Побочной**.

(То есть показать доминирующую идею Бабушки.)

Затем происходит масса всем хорошо известных событий (это и есть **Разработка**), в результате которых и Красная Шапочка, и Бабушка оказываются в животе у Волка.

Охотники распарывают волчий живот и освобождают обеих. Итак, где теперь Главная и Побочная партии?

Ответ:

**рядом,
вместе,
или, как говорят на музыкальном языке,
в одной тональности.**

Это и есть то, что в сонатной форме называется

Репризой.

Бабушка перестаёт быть доминантой, то есть целью, пунктом напряжения, стремления, а находится в тональности Красной Шапочки.

И наконец, звучит

Кода

как знак объединения и победы над злыми силами
(в нашем случае – злым Волком).

Я предлагаю любому, кто захочет, взять запись для начала ранней симфонии Моцарта и послушать её первую часть.
Вы услышите музыку совсем иначе.

Вначале она будет очень устойчивой, полной решимости
(**Главная**),

затем музыка лишится своей устойчивости, начнёт петь-
лять, извиваться (**Связующая**),

и вдруг снова стабилизируется; появится новая мелодия,
как бы зовущая, пленяющая, приглашающая (**Побочная**).

Она непосредственно переходит в **Заключительную** (реше-
ние принято).

Разработка чем-то похожа на Связующую: та же неустойчи-
вость. Разница лишь в том, что Разработка в отличие от Свя-
зующей – уже не проект движения, а его осуществление.

А, затем **вернётся Главная тема** всей симфонии.

Это и есть начало

Репризы.

**В Репризе всё будет так же, как и в Экспозиции. Разница лишь
в том, что Главная и Побочная окажутся в одной и той же
тональности.**

Вот и все сложности сонатной формы.

Но теперь-то и начинаются чудеса, ибо в ней в такой,
казалось бы, чисто музыкальной и столь мирной структу-
ре заключена могучая формула не только музыкального,
а научного мышления.

Звучит эта формула так:

**ЕСЛИ ПОБОЧНАЯ ПАРТИЯ НЕ ДОМИНИРУЕТ –
НЕЛЬЗЯ РАЗРАБОТАТЬ.**

...И вновь вернёмся на конференцию

Причём тут конференция? И какое значение имеет сонат-
ная форма для её участников?

А вот какое.

Представим себе конференцию как сонатную форму.

Участники конференции собрались для того, чтобы обсудить условия и принципы дальнейшей деятельности фирмы.

Это – круг важнейших тем или, как она называется в сонатной форме, ГЛАВНАЯ ПАРТИЯ.

Участникам конференции читают лекции по их специальности. Крупнейшие учёные своими идеями активизируют мыслительные возможности директоров и крупных специалистов.

Но процесс активизации идёт с трудом.

Ибо если участники конференции и раньше знали, что экономическая ситуация в мире не оптимальна, то теперь они знают куда больше.

Оказывается, ситуация ещё хуже, чем они предполагали,

и, более того, в ближайшие годы она будет ещё сложнее.

Если директора и раньше понимали или, скорее, чувствовали, что политическая ситуация оставляет желать много лучшего, то теперь они знают точно: ситуация взрывоопасна.

В результате после первых двух дней настроение у участников конференции не лучшее. Головная боль, элементы депрессии.

На третий день начинаем разговор об искусстве, о музыке.

Звучит скрипка, фортепиано.

Это и есть ПОБОЧНАЯ ПАРТИЯ конференции то есть группа идей, на первый взгляд, не входящих в число её необходимых тем.

Но вот выясняется, что с участниками конференции происходит что-то невероятное: они начинают улыбаться, радостно аплодировать, словно проснувшись после глубокого сна.

И не только просыпаются, но и с каждой минутой нашего общения всё больше и больше

проникаются неожиданным

для себя ощущением важности происходящего, вовлекаются

в круг иных мыслей, иных ценностей; их творческая активность резко повышается.



И это значит, что ПОБОЧНАЯ ПАРТИЯ в системе и процессе мышления выполняет ту же функцию, что и в музыкальной сонатной форме, то есть НАЧИНАЕТ ДОМИНИРОВАТЬ.

Но ведь это и есть главное условие в структуре классической сонатной формы (сонатного аллегро), ибо (повторяя предыдущее в сжатом виде) побочные партии многочисленных сонат и симфоний Гайдна, Моцарта, Бетховена написаны в тональностях доминанты по отношению к тональности главной. И вся экспозиция, или первый раздел, сонатной формы заканчивается на доминанте.

Часто сонатную форму ещё называют **сонатное аллегро**.

(Это потому, что абсолютное большинство первых частей симфоний и сонат, трио и квартетов написаны в темпе Аллегро, что по-итальянски означает «Скоро» или «Весело». Затем идёт следующий раздел сонатного аллегро –

Разработка.

В чём же смысл разработки?

Это, выражаясь языком конференции, «мозговая атака», цель которой – перевести доминирующий антитезис – тональность побочной партии – в тональность главной.

(А если опять к сказке – то Красная Шапочка и Бабушка должны оказаться рядом.)

Или, иными словами, подчеркнуть одинаковую важность главной и побочной партий. **Вернуться к главной на новом уровне мышления.**

Подтверждается основной тезис сонатной формы: невозможность разрабатывать без доминирующей побочной. И это значит, что в репризе, то есть при возвращении участников конференции к своим «главным» проблемам, побочная партия (или наш музыкальный день) уже не будет восприниматься, как что-то прошедшее, пусть даже приятное.

Нет, она примет равное участие в разработке и решении всех основных проблем.

И более того, последующие дни оказываются по своему качественному содержанию совсем иными, чем дни, предшествовавшие музыкальному дню.

Их наполненность, гармоничность, праздничность могут просто поразить стороннего наблюдателя.

И к тому же последующие дни – самые результативные.

Почему?

Глава 2

Был ли глухим Бетховен?

Бог изощрён, но не злонамерен.

А. Эйнштейн

Альберт Эйнштейн как-то высказал совершенно уникальную мысль, глубина которой, как и глубина его теории относительности, воспринимается не сразу.

Она вынесена в эпиграф перед главой, но я так люблю её, что не упущу возможности ещё раз повторить эту мысль. Вот она:

«Бог изощрён, но не злонамерен».

Эта мысль очень нужна философам⁴, психологам, очень важна для искусствоведов.

Но ещё больше она необходима впавшим в депрессию или просто не верящим в свои силы людям.

Ибо, изучая историю искусства, задумываешься о жесточайшей несправедливости Судьбы (скажем так) по отношению к величайшим творцам планеты.

Нужно ли было Судьбе устроить так, чтобы Иоганн Себастьян Бах (или, как его впоследствии назовут, Пятый апостол Иисуса Христа) всю свою жизнь метался по затхлым провинциальным городкам Германии, беспрерывно доказывая всяким светским и церковным бюрократам, что он неплохой музыкант и очень старательный работник.

А когда Бах получил наконец относительно приличную должность кантора церкви Святого Фомы в большом городе Лейпциге, то не за свои творческие заслуги, а только потому, что «сам» Георг Филипп Телеманн от этой должности отказался.

Нужно ли было, чтобы великий композитор-романтик Роберт Шуман страдал тяжелейшей психической болезнью, отягощённой суициdalным синдромом и манией преследования.

Обязательно ли, чтобы композитор, больше всех повлиявший на последующее за ним развитие музыки, Модест Мусоргский, заболел тяжелейшей формой алкоголизма.

Нужно ли, чтобы Вольфганг Амадеус (амас деус – тот, кого любит Бог)... впрочем, о Моцарте – следующая глава.

Наконец, нужно ли, чтобы гениальный композитор Людвиг ван Бетховен был глухим? Не художник, не архитектор, не поэт, а именно композитор. То есть Тот, у кого-точайший музыкальный СЛУХ – второе по степени необходимости качество после ИСКРЫ БОЖЬЕЙ. И если эта искра столь ярка и столь горяча, как у Бетховена, то к чему она, если нет СЛУХА.

Какая трагическая изощрённость!

Но почему же гениальный мыслитель А. Эйнштейн утверждает, что при всей изощрённости у Бога нет злонамеренности? Разве величайший композитор без слуха – не изощрённое зло намеренности? И если да, то в чём тогда смысл этой намеренности.

Так послушайте же бетховенскую Двадцать Девятую фортепианную сонату – «Hammarklavir».

Эту сонату её автор сочинил, будучи абсолютно глухим!

Музыку, которую невозможно даже сравнить со всем, что на планете существует под грифом «соната».

Когда речь заходит о Двадцать Девятой, то сравнивать нужно уже не с музыкой в её цеховом понимании.

Нет, мысль здесь обращается к таким вершинным творениям человеческого духа, как «Божественная комедия» Данте или фрески Микеланджело в Ватикане.

Но если говорить всё же о музыке, то обо всех сорока восьми прелюдиях и фугах баховского «Хорошо темперированного клавира» вместе взятых.

И эта соната написана глухим???

Побеседуйте с врачами-специалистами, и они расскажут вам ЧТО происходит у человека даже с самими представлениями о звуке после нескольких лет глухоты.

Послушайте поздние бетховенские квартеты, его Большую фугу, наконец, Ариетту – последнюю часть последней Тридцать Второй фортепианной сонаты Бетховена.

И вы почувствуете, что ЭТУ МУЗЫКУ мог написать только человек с ПРЕДЕЛЬНО ОБОСТРЁННЫМ СЛУХОМ.

Так, может быть, Бетховен не был глух?

Да, конечно же, не был.

И всё-таки... был.

Просто всё здесь зависит от точки отсчёта.

В земном понимании с точки зрения чисто материальных представлений Людвиг ван Бетховен действительно оглох.

Бетховен стал глух к земной болтовне, к земным мелочам.

Но ему открылись
звуковые миры
иного масштаба –
Вселенские.

Можно сказать,
что бетховенская
глухота – своего рода эксперимент, который проведён
на подлинно научном уровне.
(Божественно-изощрённом!)



Часто для того чтобы понять глубину и уникальность в одной сфере Духа, необходимо обратиться к другой сфере духовной культуры.

Вот фрагмент одного из величайших творений русской поэзии – стихотворения А.С. Пушкина «Пророк»:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился,
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился;
Перстами лёгкими, как сон
Моих зениц коснулся он:
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он,
И их наполнил **шум и звон:**
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полёт,
И гад морских подводный ход,
И дальней лозы прозябанье...

Не это ли случилось с Бетховеном? Помните?
Он, Бетховен, жаловался на непрерывный **шум и звон** в ушах.
Но обратите внимание: когда ангел коснулся ушей Пророка, то Пророк **видимые образы услышал звуками**,

то есть содроганье, полёт, подводные движения, процесс роста – всё это стало музыкой.

Слушая всё более позднюю музыку Бетховена, можно сделать вывод о том, что

чем хуже Бетховен слышал, тем глубже и значительнее была создаваемая им музыка.

Но пожалуй, впереди самый главный вывод, который поможет вытащить человека из депрессии. Пусть он прозвучит вначале несколько банально:

НЕТ ПРЕДЕЛА ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ВОЗМОЖНОСТАМ.

Бетховенская трагедия глухоты в исторической перспективе оказалась великим творческим стимулом. И это значит, что, если человек гениален, то именно неприятности и лишения могут оказаться лишь катализатором творческой деятельности. Ведь, кажется, что может быть страшнее для композитора, чем глухота. А теперь давайте рассуждать.

Что было бы, если бы Бетховен не оглох?

Могу смело предоставить вам список имён композиторов, в числе которых находилось бы имя не глухого Бетховена (исходя из уровня музыки, написанной им до появления первых признаков глухоты): Керубини, Клементи, Кунау, Сальери, Мегюль, Госсек, Диттерсдорф и т. д.

Убеждён, что даже профессиональные музыканты в лучшем случае только слышали имена этих композиторов. Впрочем, те, кто играли, могут сказать, что их музыка очень прилична. Кстати, Бетховен был учеником Сальери и посвятил ему три своих первых скрипичных сонаты. Бетховен так доверял Сальери, что учился у него целых восемь (!) лет. Сонаты, посвящённые Сальери, демонстрируют,

что Сальери был замечательнейшим педагогом,
а Бетховен – столь же блестящим учеником.

Эти сонаты – очень хорошая музыка, но и сонаты Клементи тоже чудо как хороши!

Ну что ж, порассуждав подобным образом...

вернёмся на конференцию и...

...теперь нам довольно просто ответить на вопрос, почему четвёртый и пятый дни конференции оказались результативными.

Во-первых, потому что побочная партия (наш третий день) оказалась, как и положено, доминирующей.

Во-вторых, потому что наш разговор касался, казалось, неразрешимой проблемы (глухота – не плюс для возможности сочинять музыку), но которая разрешается самым невероятным образом:

если человек талантлив (а руководители крупнейших предприятий разных стран не боятся быть талантливыми), то проблемы и сложности – это не что иное, как мощнейший катализатор деятельности таланта.

Я называю это **эффектом Бетховена**. Применяя его к участникам нашей конференции, можно сказать, что проблемы плохой конъюнктуры могут только раззадорить талант.

И в-третьих, мы слушали музыку.

И не просто слушали, но были настроены на самое заинтересованное слушание, самое глубокое восприятие.

Интерес участников конференции был вовсе не развлекательного характера (как, скажем, просто что-то узнать о милой приятной музыке, отвлечься, развлечься).

Это не было целью.

Цель же заключалась в том, чтобы проникнуть в самую сущность музыки, в музыкальные аорты и капилляры. Ведь суть подлинной музыки, в отличие от бытовой, её кроветворность, её желание общаться на высочайшем универсальном уровне с теми, кто духовно способен подняться на этот уровень.

А посему четвёртый день конференции – день преодоления слабой конъюнктуры.

Как Бетховен, преодолевший глухоту.

Теперь ясно что это такое:

Доминирующая побочная партия

или, как говорят музыканты,

побочная партия в доминанте?

Глава 3

А как же крестьяне?

Перечитал написаное и даже вздрогнул:
Бетховен, шефы мировых фирм, кроветворность – какие
Вселенские дали!

Мы, кажется, взлетели туда, откуда Земля не больше,
чем шарик для игры в пинг-понг и мне явно пора поме-
нять стиль. И даже получен сигнал – шепнуло что-то снизу
и поччялся запах свежевспаханой земли:
**«А как же крестьяне? У которых – ни фирм, ни смокингов,
ни замков?».**

О нынешних русских крестьянах не берусь говорить, не за-
думываясь – давно с ними не общался, а вот о крестьянах,
живших в Германии XVII–XVIII веков, попробую.
Мы, которые не крестьяне, любим порассуждать о Бахе –
о его величии, о его сверхгениальности, о его глубине,
о его философичности. И всё правда: и глубина, и филосо-
фичность, сколько ни рассуждай – никогда не нарассужда-
ешься вдосталь.

Он, Бах, всегда будет глубже всех рассуждений.
Вот только вопрос один, непрошенный, мешает осознать
всю баховскую глубину:

он, Иоганн Себастьян, для кого писал свою музыку?
Для философов?
Для астрофизиков?
Для теологов?
Для искусствоведов?
Увы!!! Нет, нет и нет!!!

**Бах писал эту Надмирно-Вселенскую музыку для своих при-
хожан. Для жителей маленьких затхлых провинций.**

То есть для тех же бюргеров, над которыми издевались
все кому не лень. Начиная от вымыщенного (Иоганном
Вольфгангом Гёте) Мефистофеля и, кончая вполне реаль-
ным Робертом Шуманом и столь же реальным Эрнстом
Теодором Амадеем Гофманом.

И филистерами этих несчастных бюргеров дразнили, и даже золотыми горшочками с постоянно готовой пищей (как вершиной их жизненных устремлений) одаривали, и котами Муррами обзываювали, и мещанами, и обычательями.

Так неужели же для них Иоганн Себастьян Бах писал свою музыку? Глубочайшую, философскую?

Да, конечно же, для них, родимых!

Для них,

да к тому же ещё и для крестьян, которые съезжались по праздникам в город на литургию.

Это они, крестьяне с бюргерами, приходили в церковь Святого Фомы и слушали эту оч-ч-чень сложную и глубоко философскую музыку.

Музыку И.С. Баха.

А другой музыки не было:

Телеманн-то ведь от должности кантора церкви Святого Фомы отказался! А если бы не отказался, была бы музыка попроще.

Вот Бах после многолетнего скитания по провинциальным городкам и получил это место.

И даже, судя по всему, обрадовался.

Поэтому и вынуждены были крестьяне с бюргерами слушать то, что есть.

А как же в этом случае быть с глубиной?

Ведь получается, что крестьян, да и бюргеров, музыка Баха вполне устраивала.

Во всяком случае, жалоб от большинства прихожан нет.

Отдельные недовольства, правда, были.

Со стороны церковного начальства, например.

Но массовых не было.

Иначе не проработал бы Бах целых четверть века на этой работе.

Его обязательно бы съели.

Не знаю как крестьяне, но бюргеры наверняка бы съели и даже не подавились.

Но ведь этого не произошло!

Значит, музыка Баха им нравилась!

Мы сегодня говорим о том, что к пониманию музыки Баха нужно идти медленно и последовательно.

А как шли к Баху бургеры с крестьянами 300 лет назад?
Медленно или последовательно?

(Перехожу к другому стилю:

...меня вдохновляет Шекспир с его невероятными переходами от скабрезно-прозаических шуток к высокой поэзии, Гётеvский «Фауст» в замечательном переводе Пастернака, философские откровения которого – на уровне подслушивания у Бога, а частушки-скороговорки-припевки – словно из Рождественского подарочного календаря;
да и сам Бах, меняющий звуки свистулек из маленькой коробочки внутри органа на двенадцатиметровые трубы...)

Крестьяне, которые всю неделю тяжело и буднично работали, по мере приближения к концу недели испытывали праздничное чувство ожидания.

Наконец, долгожданный праздник наступал.

Крестьяне долго и тщательно наряжались, наряжали детей, садились в повозку и отправлялись в город, в церковь.

Подъезжая к церкви, они видели её могучую устремлённость в небо.

Затем они входили в церковь – этот невероятно-огромный дом, в котором никто не живёт.

Крестьяне смотрели на Распятие и начинали думать о Том, Кто пожертвовал Собой ради них, о Вечности, о Жизни и Смерти.

И в этот момент они поднимались
над бытом,
над крестьянством,
над суетным распорядком,
над бургерством,
над Золотым горшком.

Они становились частью этой гигантской Вселенской безграничности, того измерения, в котором является и в котором дышит музыка И.С. Баха.

Они попадали в область **свёртывания Вечности**
(образ Николая Кузанского – гениального философа и математика, стоящего у первого портала, у истоков мышления Ренессанса. Ему посвящена отдельная глава книги.)
А, как сказал Николай Кузанский, «образ свёртывания всегда больше образа развёртывания Вечности».

Это одна из очень глубоких мыслей в истории мировой философии.

Но вот они, крестьяне и бургеры, ничего подобного сформулировать не могли, ибо не читали Кузанского и вообще не были знакомы ни с философией Возрождения, и ни с какой другой философией вообще.

Но они что-то чувствовали вместе с Бахом, ибо Бах своей музыкой говорил им об их человеческих и Духовных корнях. Крестьяне и бургеры не столько знали, сколько интуитивно ощущали баховскую силу духа, его веру, его гигантскую энергию, совсем непохожую на все виды энергии им известные. И Бах в своей непонятности и одновременно доступности (он – там, высоко, у органа, он играет в нашей церкви) был равен Богу (там, впереди – Его, Господа, изображение на кресте).

Крестьяне не могли жаловаться на Баха (за то, что его музыка не вполне ясна), как и не могли жаловаться на Бога (за то, что Его деятельность не всегда логична): в прошлом году из-за засухи весь урожай погиб – еле выжили), ибо они, крестьяне, сами – часть Бога и Баха, урожая и засухи...

(Меняю регистр...)

И, это значит, что тот самый Бах, музыка которого сегодня – одна из абсолютных вершин проявлений человеческого духа, планетарной мысли, в те времена и для тех членов его прихода была постоянным участником их жизни.

Это значит, что нормальное мышление того времени вполне могло включать в себя музыку Баха, как норму.

И здесь есть немало причин для серьёзных рассуждений.

Например,
прогрессирует или регressирует человеческая Духовность?

Или насколько ближе (или дальше) мы сегодня к нашей космической первооснове?

И каким образом великая музыка может помочь в процессе поддержания духовности?

Глава 4

Первый разговор о Моцарте (Моцарт и Смерть)

«Папа, Вы не представляете себе что это за ужас,
каждый вечер ложиться в постель со страхом,
что утром я не проснусь».

(из письма Моцарта к отцу)

Моцарт (за фортепиано)
Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня – немного помоложе;
Влюблённого – не слишком, а слегка –
С красоткой, или с другом – хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...

А.С. Пушкин. «Моцарт и Сальери»

Пушкин, разумеется, не читал ни письма Моцарта к отцу, фрагмент из которого я процитировал в первом эпиграфе к этой главе, и никаких писем Моцарта вообще, ибо они тогда не были изданы. В те годы ещё никто не говорил о музыке Моцарта иначе, чем сказал о ней русский критик Улыбышев: «Вечный свет музыки имя тебе – Моцарт!»

Но откуда Пушкин знал о Моцарте как о композиторе «гробового видения»?
Правда, можно задать ещё тысячи подобного рода вопросов относительно пушкинского знания.

Откуда, например, он знал о том, что «Гений – парадоксов друг»? Ведь это же тема докторской диссертации середины XX века!
«О, сколько нам открытий чудных
Готовит просвещенья дух.
И опыт – сын ошибок трудных,
И гений – парадоксов друг.
И случай – бог-изобретатель...»



Вот и весь стих. Утверждаете, что он не закончен?

Как стих – возможно. Но как сконцентрированная до размёра в пять строк докторская диссертация закончен вполне.

А откуда он, Пушкин, знал, что главная проблема демократии это – «оспоривать налоги» или что свободной печатью воспользуются для того, чтобы «морочить олухов»?

Ведь тогда ещё не было современных Западных демократий (социал-демократий), правительства которых заменят полиции тайные полициями налоговыми.

Не было тогда и свободной печати, которая когда-нибудь понадобится сугубо для того, чтобы влезать в чужие спальни, да ещё подсчитывать рейтинги шутовствующих политиков или поп-идолов демократично-оболваненной толпы:

«...Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги
Или мешать царям друг с другом воевать.
И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура...»

(Из Пиндемонти)

Я убеждён, что Пушкин – один из тех, кто тогда уже знал то, что нам ещё только предстоит узнать в будущем.

Нам до сих пор ещё, ох, как многое непонятно в его «Пиковой даме», «Медном всаднике», «Маленьких трагедиях»...

Но вернёмся к пушкинскому знанию о моцартовском «гробовом видении». Ко мне это знание пришло только после длительного и скрупулёзного изучения всех писем Моцарта вкупе с многолетним изучением Тайных знаков моцартовского музыкального письма.

Вот, к примеру, уникальный знак. Почему последняя часть последней симфонии Моцарта «Юпитер» начинается с четырёх простейших звуков: до-ре-фа-ми.

Это что, случайный выбор?

Нет!

Но как только задумываешься об этом и понимаешь почему, волосы встают дыбом.

Когда Моцарту было восемь лет и он писал свою первую симфонию, то после весёлой, подлинно детской, первой части, начинает звучать странная и непостижимая для столь раннего возраста музыка.

Музыка тайны, я бы сказал, таинства, что-то из будущего, вагнеровско-веберовско-малерское; немецко-австрийские романтические леса.

Мистические валторны во второй части интонируют тот же мотив, только не в до-мажоре, как в конце жизни в «Юпитере», а в ми-бемоль мажоре.

То ли вариант вагнеровского лейтмотива Грааля, то ли сцена ковки дьявольских пуль из романтической и несколько жутковатой оперы Вебера «Волшебный стрелок», то ли знание ребёнка-Моцарта о краткости предстоящей ему жизни.

Перенесение мотива из первой симфонии в последнюю – акт для творца непростой – необходимо какое-то особое знание, чувствование или предчувствие.

Когда же Моцарт испытал ощущение приближающейся смерти?

Может быть, страх смерти пришёл к нему, когда он получил заказ написать Реквием, или на полтора года раньше, когда он создавал Сорок Первую (последнюю) симфонию «Юпитер»? Или ещё раньше, когда он сочинял свой оперный реквием «Дон Жуан»?

ДУМАЮ, НАМНОГО РАНЬШЕ.

Во всяком случае, уверен, что, когда восьмилетний Моцарт создавал свою первую симфонию, страх смерти у него уже полностью сформировался.

Этот страх преследовал Моцарта всю его короткую жизнь.

Более того, **страх смерти** – основная движущая сила моцартовского творчества.

У Моцарта очень мало музыки, где так или иначе не появляется образ Смерти.

Почти в каждом его произведении Смерть – это всего несколько тактов, несколько звуков, несколько движений, несколько секунд.

А затем Моцарт использует все свои силы, чтобы избежать Смерти, чтобы отшутиться, отвлечься, облегчённо вздохнуть. Я убеждён, что невероятная гармоничность моцартовской музыки – подлинный разговор с Богом.

«Я буду писать для Тебя такую музыку, – словно говорит Моцарт Богу, – что, услыхав её, Ты не сможешь, ты не решишься лишить моей музыки Твой Мир».

Вся этика моцартовской музыки зиждется на том, что Гармония должна победить Смерть.

Чем слабее здоровье Моцарта, тем интенсивнее его музикальные Приношения.

В конце жизни это уже не приношения, а непосредственное сотрудничество с Богом – музикальный аналог структур ВСЕЛЕННОЙ.

Финал симфонии «Юпитер» воспринимается как опыт построения в музыке **параллельных миров**
или хотя бы прояснение идеи Божественного Бессмертия.

ОТВЛЕЧЕНИЕ (О СМЕРТИ).

Мы, люди, живущие на этой планете, в придачу к Разуму получили один страшный подарок – знание о Смерти.

Осознание Смерти касается не только восприятия нами самих себя как субъектов Смерти – оно куда шире. Это *знание о смерти всего* (помните у Экзюпери «твоя роза умрёт, потому что цветы эфемерны»).

Если только подумать об этом очень глубоко, то можно сойти с ума, ибо всё: от прекрасного цветка до гигантских звёзд приговорено к смерти изначально.

И осознать это дано только человеку.

Мы в разные времена пытаемся интеллектуально приблизить к себе то собак, то дельфинов, то свиней, то лошадей, то обезьян.

Как собратьев по Разуму.

Но для того чтобы считаться разумными, они должны получить только одно знание – **знание о Смерти**. Ведь прежде всего именно это наше знание и выделяет нас из всего живого.

И в этом невыносимом знании – наша трагедия.

Но мы получили и защиту от этого ужасного знания.

(Даже несколько вариантов защиты.)

Первое – это **религия**.

Сколько бы атеисты ни старались, им не удастся даже миллионами различных доказательств вытравить из человека веру в Бессмертие Души, ибо живая Душа отказывается признать возможность своего non-existence.

Атеистические и материалистические системы погибают не столько по экономическим причинам, сколько потому, что они узаконивают «конечную цель».

Самый близкий вариант подобного узаконивания многим ещё хорошо памятен: «Наша конечная цель – коммунизм».

Второй вариант защиты – **умение забывать о смерти в процессе жизни** (хотя, скажем точнее, не столько забывать, сколько вытеснять в подсознание).

Страх смерти приходит ко всем пяти-шестилетним при первой же попытке осмыслить смерть любимой бабушки, дедушки или даже просто соседа, который раньше каждый день улыбался малышу. И вдруг соседа больше нет.

Но что же это значит – НЕТ? Где он?

Помните как мы, ещё совсем маленькие, ночью, даже после очень весёлого дня, получив предсонный поцелуй и оставшись одни в комнате, покрывались потом при появлении мысли о смерти? С ней никак невозможно было совладать. Взрослея, мы вытесняем мысль о смерти в подсознание, мы не планируем смерть. Даже когда нам девяносто, мы обсуждаем, как нам провести лето.

Таким образом, страх смерти у малыша – это обязательная, но проходящая болезнь наподобие других обязательных, но проходящих детских болезней.

ВЕРНЁМСЯ К МОЦАРТУ

Однако может случиться (а в случае с Моцартом случилось), что память его исключительного, уникального детства не только сохранилась, но и остройшим образом сопутствовала Моцарту в течение всей его короткой жизни (вместе с детскими страхами).

И вся музыка Моцарта – это феноменальный отсвет его Детства.

(Да и детства как состояния гениальности Человека вообще.)

Приведу несколько примеров:

Первый

Абсолютное большинство мелодий Моцарта двойственно. Одну и ту же мелодию можно воспринять как смех и слёзы одновременно или поочерёдно в разные моменты слушания. Эффект музыки Моцарта сродни эффекту леонардовской

Джоконды, лицо которой постоянно меняет своё выражение в зависимости от освещения, времени года, настроения смотрящего.

О первой мелодии Сороковой симфонии Моцарта можно сказать,
что мелодия эта имеет запах весны или привкус смерти,
что она по-детски трогательна
или обладает мудростью подведения жизненного итога.

Но таких мелодий у Моцарта множество.
Объяснение этого эффекта моцартовской музыки лежит в структурах поведения ребёнка.
И поэтому я хочу привести несколько примеров теснейшей связи музыки Моцарта и особенностей поведения маленького ребёнка.

Второй

Представьте себе трёхлетнего малыша, который играет со своим любимым медвежонком.

Сколько взрослому нужно времени, чтобы безмятежно играющий малыш заплакал?

Пять секунд!

Подойдите к ребёнку, заберите у него игрушку и скажите, что больше малыш мишку никогда не увидит.

Откуда только взялись слёзы, неужели они находились так близко?

Малыш горько плачет.

Сколько теперь нужно времени, чтобы плачущий малыш опять начал улыбаться? Думаю, всё те же пять секунд.

Верните игрушку, скажите, что вы пошутили, что мишка только на секунду спрятался.

И добавьте, что вы купили для малыша и мишке санки и сейчас все вместе отправляетесь кататься на этих санках.

Радостный, улыбающийся малыш бежит в прихожую надевать ботиночки.

Но посмотрите в этот момент на малыша:
на его улыбающееся лицо – невысохшие слёзы.

Вот это сочетание улыбки и слёз – и есть дух мелодий Моцарта.

У маленького ребёнка смех и слёзы всегда рядом.
Этот мгновенный переход крохи от слёз к радости – вовсе не признак ограниченности или глупости, но явный фактор гениальности.

Третий

Гавот-рондо из балета «Безделушки».
В крохотном Гавоте, который звучит всего полторы минуты, Моцарт использует семь (!!!) различных мелодий.

Возникает совершенно взрослый вопрос: ЗА ЧЕМ?

Зачем такое расточительство?

Представьте себе, что у какого-нибудь солидного композитора в его творческом портфеле хранятся целых семь мелодий.

Что подобному композитору следует делать, чтобы распорядиться мелодиями по-хозяйски?

Вполне понятно:

или написать целую сонату, распределив эти мелодии по частям и разделам, и ПОЛУЧИТЬ ДЕНЬГИ за большую сонату (а не за миниатюру, как неприспособленный рассуждать об экономике Моцарт),

или сочинить семь миниатюр и ПОЛУЧИТЬ ДЕНЬГИ за семь небольших произведений (а не за одно с семью мелодиями, как глупый, неприспособленный к жизни Моцарт).

Моцарт же просто-напросто расточитель – семь мелодий (и каких мелодий!!!) в одной полутораминутной пьесе.

Но всё дело в том, что Моцарт не может по-другому, ибо и здесь замешано Детство. И это Детство диктует Моцарту законы творческого мышления.

Придите в гости в семью, где живёт маленький ребёнок трёхлетнего возраста.

Существует два варианта познакомиться с малышом, который видит вас в первый раз.

Один из вариантов – броситься к малышу, обнять, поцеловать или (ещё хуже) схватить на руки.

Ужасно! Незнакомое взрослое чудовище напало на крохотного ребёнка и хочет его, маленького, пахнущего молочком, задушить!

Малыш вырываются, выскальзывает и, если ему удастся спастись, врядли подойдёт к вам в течение всего времени вашего визита.

Но есть и другой способ познакомиться.

Вы не кричите, восхищаясь малышом, не обнимаете его, даже не подходите к нему, а, поздоровавшись с ним, начинайте спокойно общаться с его родителями.

А малыш стоит неподалёку и наблюдает за вами.

И вдруг происходит что-то невероятное!

Малыш, которого вы не целовали, не обнимали, словом, не выражали ни малейшего благорасположения, неожиданно убегает в свою комнату и...

выносит к вашим ногам все свои игрушки.

Это значит, малыш вас полюбил и хочет с вами играть.

И не только играть, но и поделиться с вами всем, что у него есть.

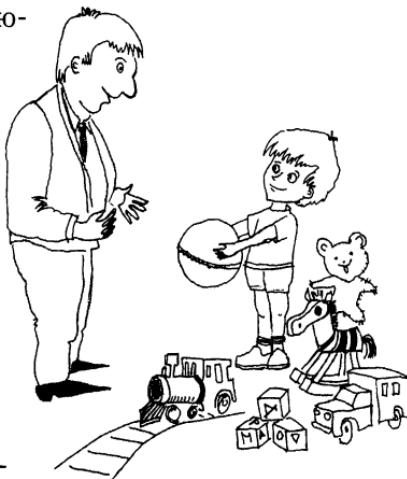
Ребёнку, как и всякому гению, нужны не внешние признаки добра, а внутренние.

Пока вы разговаривали с его родителями, он вас изучил, почувствовал ваше излучение, вашу ауру. И понял, что может вам доверять.

Это типичный творческий принцип Моцарта.

Моцарт, как и ребёнок, полон чувства невероятной любви, и, когда он сочиняет музыку, то отдаёт вам все свои мелодии, как ребёнок – игрушки.

Не утаивая, не рассуждая, не просчитывая.



ОТВЛЕЧЕНИЕ (ДЛЯ БУДУЩИХ МАТЕРЕЙ)

И здесь же я хочу сделать всем представительницам прекрасного пола одно очень важное предложение.

Если вы хотите, чтобы следующее поколение было более музыкальным, более творческим, более гармоничным, то прислушайтесь к этому предложению.

Я провёл достаточное количество экспериментов, чтобы говорить об этом вполне уверенно.

Как только женщина почувствует, что она беременна, это значит наступило время немедленно начинать слушать музыку Моцарта!

Каждый день!

Когда мама ощутила первые движения своего малыша, то слушание должно стать интенсивнее.

В последний же месяц беременности, «посоветовавшись» с ребёнком, который таинственным образом даст это понять, мама должна выбрать одну мелодию и привезти её запись с собой в родильный дом.

В момент появления ребёнка акушерка включает запись
Почему это необходимо?

А вот почему!

Ребёнку очень хорошо живётся в материнском животе: не нужно самому дышать, самому питаться – и еда, и воздух поступают как по волшебству.

Ребёнок, словно космонавт, находится в космическом пространстве, и даже поза его напоминает позу космонавта (думаю, это не случайно!!!)

Наконец, наступает момент выхода в жизнь...

Выход! ...и бедный малыш в одно мгновение попадает в мир, где всё чужое.

Ему и холодно, и жарко,
он висит над пропастью,
вокруг него – страшные чудовища,
яркий свет раздражает и пугает,
и даже мама, которая была такой чудесной изнутри, снаружи выглядит совершенно по-другому!

Всё это невероятный шок для крохи!

И ребёнок кричит!

Он в принципе делает совершенно правильно. Малыш должен, ну просто обязан закричать, чтобы начать дышать самостоятельно.

Но затем!!!

Почему ребёнок продолжает кричать?

Ведь он уже дышит!

Самое время радоваться и приветствовать всех улыбкой:

А вот и я!

Долго вы меня ждали на вашей Планете?

А ребёнок кричит!

Почему?

Да потому что шок. И всё вокруг –

Чужое!

Чужое!!

Чужое!!!

И вдруг в тот момент, когда ребёнок закричал, акушерка нажимает на кнопку.

ЗВУЧИТ МУЗЫКА МОЦАРТА!

Все проведённые мною опыты показывают, что здесь происходит чудо.

Ребёнок не только мгновенно перестаёт кричать, но, словно, удивлён: мол, чего кричал-то, это тот же мир.

У меня не хватит слов, чтобы описать его глаза!

Ребёнок узнаёт Моцарта! Происходит великая встреча на Земле.

Это встреча Моцарта и Ребёнка.

Моцарт принимает на себя заботу о Душе Ребёнка!

Этот акт, словно акт крещения.

Моцарт и ребёнок познают друг друга. Их Гармония, их энергетика взаимно перекрещиваются.

И дальше Моцарт будет сопровождать ребёнка в его земной жизни.

Но почему именно Моцарт, а не Бах, не Чайковский и не Брамс?

Да потому что именно Моцарт на нашей Планете Земля обладает совершенной памятью Детства,

он идентичен ребёнку,

его музыка – квинтэссенция детской гениальности.

И здесь я должен объяснить, почему я пишу о детской гениальности.

НЕБОЛЬШОЕ ОТВЛЕЧЕНИЕ

О Гениальности

Я глубоко убеждён, что человеческий детёныш входит в наш Мир гением. Гениальность должна быть присуща Человеку изначально.

Как с точки зрения этики, так и Божественной логики (хотя это в принципе одно и то же).

Другое дело, что мы в своей издревле присущей нам стадности подсознательно воспринимаем гениальность как болезнь и очень умело излечиваем ребёнка.

Мы вставляем его в ряд, тщательно подстригая духовно, подрезая психически, ибо

Гений – человек в обществе ужасно неудобный, непредсказуемый.

А ведь обществу и его «первичной ячейке» – семье – нужны удобные дети. Вот мы и рождаем Гениев, а, затем переделываем их в посредственности.

Посредственности, вырастая, проведут естественнейшим образом подобную же процедуру со своими детьми.

ВОЗВРАЩЕНИЕ К МОЦАРТУ

В этом смысле Моцарт – исключение лишь постольку, поскольку его не смогли (или не захотели) вылечить. У меня есть несколько предположений относительно того, как в случае Моцарта удалось сохранить его гениальность.

Отец Моцарта – Леопольд – подлинно великий педагог, он сумел не только не погасить, но и всемерно развить гениальность сына.

Кстати, ни один сын в истории культуры не написал своему отцу столько писем, сколько Вольфганг Амадей – Леопольду. И была это для Моцарта не просто сыновняя обязанность, а глубокая человеческая и творческая потребность.

Атмосфера музыки, разговоров о ней, концертов в доме Моцарта и в самом Зальцбурге – всё это было настолько само собой разумеющимся, что

сочинение и исполнение музыки для малыша-Моцарта было такой же естественной формой деятельности, как для других детей игра с игрушками.

Необычайная моцартовская чувствительность, обострённая реактивность, невероятная восприимчивость мира позволяют воспринять эту атмосферу музыки как норму.

Понять эту норму мне помогает замечательная мысль Томаса Манна о культуре, высказанная им в романе «Доктор Фаустус»:

«Мне кажется, наивность, бессознательность, самоочевидность являются неотъемлемыми признаками того явления, которое мы зовём культурой».

Среди важнейших причин сохранения моцартовской гениальности есть и ещё одна, которая при поверхностном рассмотрении может показаться незначительной, но многие специалисты-педагоги меня поймут.

И причина эта ещё раз подтверждает правоту Томаса Манна о «наивности, бессознательности и самоочевидности» подлинной культуры.

Старшая сестра маленького Моцарта Наннерль тоже была чудо-ребёнком, и Леопольд Моцарт начал заниматься музыкой вначале с ней (и весьма успешно!)

И когда маленькая сестрёнка играла с папой на клавесине, то ещё меньший (трёхлетний) Моцарт бегал вокруг них и кричал от вопиющей несправедливости.

Как это так!!!

Папа играет с его сестрой в музыкальные игрушки, а его, маленького, обидели!



И поэтому, когда папа Леопольд начинает заниматься с Вольферляйном (по-немецки – маленький Вольфганг), то для трёхлетнего Моцарта начало занятий – всего лишь момент восстановления справедливости.

Вот это – наличие всех трёх признаков культуры по Томасу Манну: «наивность, бессознательность, самоочевидность» идеальнейшим образом присутствовали в жизни Моцарта.

Четвёртый пример

Ещё один важнейший признак гениальности.

Мама выходит с малышом из дома. Раннее утро. Мама должна отвести ребёнка в детский сад, а затем успеть добраться до работы. Мама спешит.

И вдруг её малыш бежит в противоположную сторону и обнимает маленькую берёзку:

– Мама, смотри, берёзка!

Мама растеряна: у них совсем нет времени, а ребёнок бежит в противоположную сторону, к берёзке, которую он видит каждый день.

Но всё чудо в том, что ребёнок видит эту берёзку каждый день по-новому. Каждую игрушку – по-новому, каждое движение, слово обретают бесконечное число значений.

В детстве в Петербурге я любил наблюдать за реакцией туристов, которые, идя по Малой Морской улице, впервые видят Исаакиевский собор.

На меня Исаакий произвёл в детстве такое впечатление, что мне хочется повторить это состояние, вернуть или сохранить это впечатление навсегда.

Именно поэтому, наблюдая за туристами, я всегда переживал их чувство радости, видя, как они восторгаются, удивляются, испытывают потрясение.

Наблюдать было особенно интересно, когда один пожилой экскурсовод вёл туристов так, чтобы Исаакий открылся не постепенно, а мгновенно.

Не знаю, кто из нас – я или экскурсовод – больше радовался эффекту потрясения, когда некоторые туристы даже вскрикивали от восторга, оказавшись перед этим грандиозным сооружением.

Но вот однажды случилось что-то странное.

Я как всегда стоял в том самом месте, где туристы должны в одно мгновение увидеть это грандиозное творение архитектуры.

Экскурсовод торжественным голосом произнёс:

- Перед вами – Исаакиевский собор!
- Да-да, – спокойно сказали туристы. – Исаакиевский собор.

Я бросился к экскурсоводу: узнать, что случилось с группой, почему они не восторгаются, не кричат от восхищения.

И выяснилось, что эта группа **уже видела** Исаакий вчера.

Сегодня же они проходят мимо него к другой экскурсионной цели.

Там они, видимо, и будут кричать от восторга.

А Исаакием они, согласно экскурсионному плану, восторгались и кричали.

Но только вчера!

«Нормальный» взрослый человек обычно говорит и рассуждает так:

- Это я видел, об этом я слышал. Вы дайте мне новое, покажите мне то, чего я не видел. Тогда я удивлюсь, тогда я и буду восторгаться.

Таким образом, взрослый всего-навсего коллекционер.

Гений и ребёнок в стадии гениальности, в отличие от взрослого, не коллекционируют мир, но каждый раз воспринимают одно и то же по-новому. Тогда-то и рождается то, что Шопенгауэр называет «подлинным созерцанием, свойственным гению».

Моцартовская способность бесконечно удивляться, по-детски смотреть на мир, очень хорошо отражается в его музыке.

Ибо каждое его произведение – совершенно новый взгляд на одно и то же. Любители музыки хорошо это знают.

Глава 5

...Самая крохотная – величиной всего лишь с нашу планету

Когда читаешь газеты, смотришь телевидение, невольно задумываешься о том, ЧТО мы натворили с самими собой и с нашей Планетой, и удивляешься только одному: как получилось, что мы ещё не надоели Управлению нашей Галактики или (я с этой иерархией не знаком) Управлению Вселенной.

То неимоверное количество зла, которое мы выделили во Вселенную, те бесконечные преступления против Слова, Смысла и Гармонии, которые мы совершили на доверенной нам Планете, не может оправдать ни один Высший Суд.

Мы не столько строим, сколько восстанавливаем разрушенное в очередных войнах.

Ни один вид на планете не уничтожает столь планомерно самих себя, как это делаем мы, люди.

И даже когда мы поняли, что живём на крохотной планетке, как на острове посреди безбрежного Океана Вселенной, то вместо того чтобы обняться, сплотиться, объединиться, мы разъединились.

По каким угодно признакам: расовым, национальным, социальным, политическим, религиозным.

В разные времена убивали друг друга.

Вначале из-за чувства голода,
затем – жажды.
Затем убивали тех, кто христиане,
затем, тех, кто нехристиане
затем тех, кто немусульмане,
затем тех, кто некоммунисты,
затем тех, кто нефашисты,
затем тех, у кого чёрная кожа,
затем тех, у кого кожа белая,
затем тех, кто не с нами,
затем тех, кто против нас,
затем тех... кто с нами и за нас...

И так – до бесконечности.

И всё-таки мы продолжаем существовать, продолжаем совершать преступления – одно страшнее другого.

Мы словно ничему не научились, так ничего и не поняли.

Я думаю, причина того, что мы не приговорены Судом к высшей мере, в том, что у нас просто-напросто есть очень хорошие адвокаты.

Их имена некоторым хорошо известны: Шекспир, Микеланджело, Леонардо, Данте, Рембранд, Гёте.

Но осмелюсь предположить, что председателями коллегии адвокатов являются два музыкальных гения: И.С. Бах и В.А. Моцарт.

Баховская музыка
рождается вверху,
как вспышки сверхновых,
и ниспадает на нас,
как дождь, как метеоритный поток или солнечные лучи
сквозь тучи.

Моцартовская музыка
рождается на земле или даже под землёй
(как корневая система)

и прорастает, стремясь вверх,
как растения; лопается, как почки, раскрывается, как цветы.
И каждая почка опять движется как бы снизу вверх.
И вот где-то над нами встречается баховское (сверху вниз)
и моцартовское (снизу вверх) и образуют защитную оболочку.

Она-то и защищает нас (мягко сказать) грешных от гнева Управления Вселенной.

То, что мы об этом не догадываемся или в это не верим, как сейчас модно говорить, – наши проблемы... (локальные? Галактические? Одним словом, местные).

Глава 6.

Моцарт и Сальери...

Сальери:

...Но правды нет и выше
(2 строки)

Сальери:

Ты, Моцарт, Бог...
(незадолго до убийства)

Почему-то никто из пушкинистов ни словом не обмолвился о самой главной причине, по которой (пушкинский!) Сальери отравил Моцарта. Для того чтобы эту причину выявить, нужно сравнить между собой две фразы, вынесенные в эпиграф.

Уже во второй строке «Маленькой трагедии» Сальери говорит об этом так прямо, что даже не читая трагедию дальше, можно сделать вывод о том, что мы имеем дело с человеком, находящимся в состоянии крайнего душевного напряжения. Ведь фраза «правды нет и выше» означает то, что он, Сальери, потерял Бога.

Представьте себе идеального читателя, который впервые открывает «Маленькую трагедию» Пушкина под названием «Моцарт и Сальери» и с удивлением обнаруживает, что если первое имя в заглавии пушкинской трагедии ему о многом говорит, то второе – почти ни о чём.

И вот наш (напомню, идеальный) читатель раскрывает музыкальную энциклопедию, чтобы узнать, кто он, второй участник трагедии, имя которого написано рядом с именем великого Моцарта.

Итак, Антонио Сальери:

«...скрипач, клавесинист, органист, композитор... сочинил 41 (!!!) оперу, которые ставились во всех оперных театрах Европы... великий реформатор оперы... гениальный кавалер Глюк (один из величайших реформаторов оперы) считал его своим лучшим последователем, педагог, в числе шестидесяти (!) учеников которого Бетховен (!!!), Шуберт (!!!) Лист (!!?), влюблённый в своего учителя Фр. Шуберт сочинил для него юбилейную кантуату, потрясённый его педагогическим талантом Л. Бетховен посвящает ему три первые сонаты для скрипки и фортепиано. В своей музыке Сальери драматичен, трагичен, комичен

(градации творчества: от заупокойной мессы «Реквием» до миниатюр под названием «Музыкальные и гармонические шутки»)...

организатор специальных благотворительных концертов, все доходы от которых поступали вдовам и сиротам умерших музыкантов Вены...

занимал крупнейшие музыкальные посты, которые только существовали в то время в Вене, ...

друг великого комедиографа Бомарше...» и т. д. и т. п.

«Вот это личность!», – прочитав всё это, думает наш идеальный читатель!

Теперь, когда я столько узнал об этом, без сомнения, выдающемся человеке, ещё более интересно будет читать об общении двух гениев.

Сколько добра о святом искусстве нам предстоит познать!

Сколько музыкальных и литературных потрясений нам предстоит испытать!

Открываем книгу:

«Сальери:

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет и выше. Для меня

Так это ясно, как простая гамма».

Вот это да!!! Учитель Шуберта, благотворитель, Мастер, композитор, итальянец-католик утверждает, что он... потерял Бога.

Ай да Пушкин!!!

Потеряв же Бога, нужно либо искать Его, либо жить без Бога.

И жить со всеми вытекающими из этого последствиями.

(пушкинский!) Сальери стал искать своего Бога.

И... нашёл!!!

...После того как Моцарт сыграл Сальери только что написанную им музыку и спросил у него:

«Что ж, хорошо?»

Сальери произнёс фразу, свидетельствующую не только о его потрясении музыкой, но указывающую на то, что Сальери – на пути к потерянному им ранее Богу:

«Какая глубина! (1)

Какая смелость (2) и какая стройность! (3)

Ты, Моцарт, Бог, и сам того не знаешь; (!!)

Я знаю, я».

(Цифры, естественно, мои. Антонио Сальери подсознательно указывает на триединство – Отец, Сын и Дух. Ибо глубина – это Бог-Отец, смелость – Бог-сын – Иисус, осмелившийся воплотиться на злобной Земле в человеческом облике, а стройность – разумеется, Бог-Дух).

Прямо на наших глазах происходит чудо!
Потерявший Бога (пушкинский!) Сальери его находит.

И этот Бог – Моцарт.

Что же ответит на это Моцарт?
Расцелует Сальери?
Или скажет, например, так: /
«О, Сальери! Я недостоин сих похвал!»
или, к примеру, такое:
«Что слышу я! О, друг Сальери!
Как я желал бы
Музой оправдать твоё доверье!»
Или просто подойдёт к Сальери, обнимет его, и, может быть даже расплачется.

Нет! Не подойдёт и даже не поблагодарит
(Иначе это был бы не Моцарт и не Пушкин.
А Пушкин чувствует Моцарта как самого себя. Ибо абсолютно родственные души)
Наоборот, произнесёт слова, которые мгновенно расставят все точки над «i»
и заставят А. Сальери немедленно принять решение об убийстве Моцарта:

«Моцарт:
Ба! Право? Может быть...
Но божество моё **проголодалось** (подписывает смертный приговор самому себе)».

«Сальери:
Послушай: отобедаем мы вместе (приговор)
В трактире Золотого Льва (место исполнения приговора)».

Ситуация уникальна! Моцарт провоцирует Сальери. Причём так резко и дерзко, что у Сальери не остается ни одного шанса избежать необходимости отравить Моцарта.

Он, Сальери, накормит и напоит голодное «божество», он отомстит Моцарту за то, что Моцарт «недостоин сам себя» (слова Сальери).

Пусть миру останется божественная музыка, но не этот, абсолютно не похожий на свою музыку, шут...

Но сколько же крупных заблуждений царит вокруг «Маленькой трагедии» об отравлении!
Разберёмся в нескольких важнейших...

Заблуждение первое:

Антонио Сальери – посредственность.

Говорить так – значит не верить Моцарту. Ибо Моцарт, рассуждая о приятеле Сальери великом французском комедиографе Бомарше, говорит буквально следующее:
«Он же гений,
Как ты да я».

Называя Сальери гением, Моцарт не лукавит, не заискивает перед Сальери, ему это незачем, да и не в его стиле.

Моцарт в этом убеждён (от себя добавлю, что это совершенно справедливо, ибо личностей такого огромного масштаба в музыкальной культуре Европы очень немного). Пушкинский Сальери, безусловно, тоже гений.

Доказательством этого служит его первый монолог, где он невероятно современно, глубоко и точно описывает творческий импульс, процесс, психологию творческой личности, идеи самоотречения во имя достижения высших целей.

Под этим монологом вполне могут подписать величайшие представители науки и искусства всех времён.

В XX веке много говорят о психологии творчества.

Одной из слагаемых гениальной личности является так называемая лёгкость генерирования идей, то есть способность отказаться от скомпрометированной идеи, с каким бы трудом она ни была выношена раньше. Величайший пример подобного проявления гениальности у Сальери – в его первом монологе:

«...Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я всё, что прежде знал,

Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошёл ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?».

В образе Сальери перед нами предстаёт человек самого высочайшего уровня.

Ибо, согласитесь, очень немногие способны, как Сальери, встретив подлинного новатора, отречься от всего в своём собственном творчестве и начать сначала, пойти за ним! Итак, Антонио Сальери стал поклонником и последователем великого оперного реформатора Кристофа Вилли-бальда Глюка.

Но через несколько строк идёт ещё более потрясающая информация: Сальери называет имя итальянского композитора Пиччини, который:

«Пленить умел слух диких парижан».

И опять то же слово – слово, которым Сальери характеризует Глюка. Неужели у Пушкина и у его героя Сальери столь беден словарный запас, если Глюк «открыл **пленительные тайны**», а Пиччини тоже «**пленить умел**».

Но ведь это же интереснейший намёк Пушкина на самую бескровную войну в истории Европы – войну глюкистов и пиччинистов.

Музыкальную войну между сторонниками музыкальной реформы Глюка с его антично-строгой, порой даже суровой музыкой и поклонниками итальянца Никколо Пиччини, который, приехав из Неаполя в Париж, разразил Европу мягкой лирической пластичностью своих мелодий.

Но зачем Пушкину нужно, чтобы А. Сальери упоминал так много имён в столь крохотной пьесе?

У Пушкина ничто не бывает случайно.

Просто отношение Сальери к войне глюкистов и пиччинистов – это пребывание «над схваткой».

Сальери так любит музыку, что не может находиться на чьей-либо стороне. Он на стороне самой музыки, он восприимчив к любым позициям, если выигрывает музыка. Представляете себе, о какого масштаба личности идёт речь у Пушкина?

И этот человек – посредственность?

Заблуждение второе:

Сальери сердится на Моцарта только потому, что Моцарт привёл к нему слепого нищего скрипача, который своей плохой игрой портит моцартовскую же музыку.

Здесь мне предстоит приложить немало усилий, чтобы доказать, что и здесь не всё так просто.

Потому что после того, как слепой скрипач закончил пародировать музыку Моцарта, Сальери не хочет реагировать, как Моцарт, то есть смеяться:

«(Старик играет...
Моцарт хохочет)

Сальери:
«И ты смеяться можешь?»

Моцарт:
«Ах, Сальери!
Ужель и сам ты не смеёшься?»

Обратите внимание, **с кем** сравнивает итальянец Сальери Моцарта:

Сальери:
«Нет,
Мне не смешно, когда малёр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери».
С самим Рафаэлем Санти и с самим Данте Алигьери!

Для итальянца Сальери, образованнейшего человека, нет и ничего не может быть выше этих имён двух величайших итальянцев в истории искусства.

Но, следовательно, в своём утверждении я не прав. Сальери действительно негодует по поводу плохой игры скрипача. Ведь речь идёт о творении искусства соизмеримого с живописью Рафаэля Санти и поэзией Данте Алигьери, которых нельзя ни «пачкать», ни «бесчестить пародией». ...Но я ведь не отрицаю, что и поэтому тоже. Я просто считаю, что у Сальери есть ещё куда более серьёзная причина для негодования.

И лежит эта причина не столько в том, КАК старик играет,
но ещё больше в том,
ЧТО он играет и ЧТО с лёгкой руки Моцарта
ему ДОЗВОЛЕНО пародировать.

Ведь не случайно несколько позднее Сальери скажет
Моцарту:
«Ты, Моцарт, недостоин сам себя».

Чтобы понять, что имеет в виду Сальери, послушаем
Моцарта:

«Проходя перед трактиром, вдруг,
Услышал скрипку... Нет, мой друг, Сальери!
Смешнее отроду ты ничего
Не слыхивал... Слепой скрипач в трактире
Разыгрывал voi che sapete, Чудо!»

Что же это за музыку разыгрывал слепой скрипач в трактире?
Voi che sapete (вы, кто знаете) – это первая из двух арий
Керубино в опере Моцарта «Женитьба Фигаро».

Керубино пятнадцать лет. Он – паж Графа Альмавивы –
влюблён во всех прелестниц замка. Этот мальчишка на-
столько полон любви ко всем женщинам, что ни о чём дру-
гом говорить (петь) просто не может.

Тем, кто хорошо знает эту оперу, покажется, что я преуве-
личиваю, но я просто убеждён, что тайный главный герой
оперы Моцарта «Женитьба Фигаро» – Керубино.

У него, как и у официального главного героя, Фигаро,
две арии.

Но если обе арии Керубино посвящены главной теме его
жизни – любви (в том числе ария voi che sapete, которую
пародирует нищий в трактире), то Фигаро «вынужден
потратить» одну из двух своих арий на Керубино. Ведь ему
нужно успокоить несчастного мальчишку, которого граф
застал в спальне графини, и которого он хочет выгнать
из замка и отправить служить в свою гвардию.

Помните?

«Мальчик резвый, кудрявый, влюблённый...» И это даже
не ария, а, я бы сказал, прелестнейшая музыкальная
«дразнилка».

Но Керубино – главный герой оперы не потому только,
что так хочется пишущему эти строки, а потому, что он,
вообще – самый любимый оперный герой Моцарта.

Скажу больше: Керубино – моцартовский двойник.

Он, как и его автор, постоянно находится в состоянии вечной влюблённости во всех и вся.

Он, как и Моцарт, не знает ни минуты покоя.

У него, Керубино, промежуток между смехом и слезами не больше, чем в музыке Моцарта.

Наконец, он подросток, то есть находится в самом непредсказуемом возрасте – переходном. Керубино непредсказуем, как и сам Моцарт.

Когда Моцарт привёл нищего старика-скрипача играть для Сальери пародию на чудеснейшую арию Керубино, Моцарту оставалось жить (согласно пушкинской версии) несколько часов.

И Моцарт уже пишет Реквием.

Значит, к тому времени уже создана Сороковая симфония, где в качестве главной партии первой части – минорный вариант первой арии Керубино.

В конце жизни Моцарту, как никогда, нужен этот чудный, словно само воплощение жизни, мальчишка.

Ведь Керубино – его Ангел-хранитель.

Сальери знает о музыке Моцарта всё,

и когда Моцарт, забавляясь, позволяет слепому скрипачу пародировать то, что, с точки зрения Сальери, для самого Моцарта является святым, Сальери не до смеха.

Доказательством того, что Пушкин понимал эту проблему, служат следующие слова из второго монолога Сальери (после того как решение отравить Моцарта им уже принято):
«Что пользы в нём? Как некий **Херувим**
Он несколько занёс нам песен райских...»

Вот он где, пушкинский тайный знак.

Он, Пушкин, устами Сальери идентифицирует Моцарта с его героем.

Ведь Херувим – это Керубино по-итальянски.

Итальянец Сальери никак не может забыть и простить Моцарту то, что тот издевался над собственной святыней, наплевал в собственную купель, позволив нищему слепцу из трактира пародировать то, что для Моцарта должно быть свято.

А ведь эта ария Керубино неимоверно глубока и очень интимна.

А что касается музыкоznания и классического психоанализа, то исследование каждой музыкальной и поэтической фразы арии подростка-Керубино – настоящий материал для докторской диссертации.

Как для музыковеда, так и для учёного-психолога.

Сальери – гениальный музыкант, психолог и хорошо всё это чувствует.

Кроме того, можно себе представить, что Сальери не раз слушал эту арию, сидя в ложе Королевской оперы, и он, безусловно, шокирован подобным шутовским поведением Моцарта:

«Ты, Моцарт, недостоин сам себя».

(Вот он – главный постулат обвинения, – в нём в полном объёме заложен и дух грядущего наказания.)

Заблуждение третье:

Сальери отравил Моцарта из зависти.

Пушкин вначале тоже так думал, поэтому первоначальные наброски назвал: «Зависть».

Но по мере того как замысел «Маленькой трагедии» всё больше прояснялся, Пушкин понял, что не зависть Сальери к Моцарту – основание для убийства последнего.

Иначе весь смысл трагедии сводился бы к банальнейшей ситуации:

бездарный Сальери из зависти убил гениального Моцарта. Но тогда это был бы уже не Пушкин, а автор пьесы для провинциального театра. Или что-нибудь в духе современной «мыльной оперы» для очередного телесериала.

А ведь «Моцарт и Сальери» – одна из грандиознейших мировых идей на уровне не только литературы, но и научной психологии;

в том числе, как мы уже замечали раньше, психологии творчества.

Конечно, Сальери завидует Моцарту, но его чувство зависти никак не является **основанием для убийства** Моцарта.

Помню, как на репетициях этой пьесы в старинном и очень шармовом театре в центре шведской столицы в районе

романтического Вазастана исполнитель роли А. Сальери – блестящий актёр и режиссёр Юрий Ледерман кричал: «Отменяем премьеру – у меня, как у Сальери, нет достаточных оснований убить Моцарта!» И правда, чем больше углубляешься в пьесу, тем меньше подлинных оснований для убийства.

Конечно же, основания есть, но они куда **более глубоко запрятаны** на психологическом уровне, чем об этом пишут многие исследователи.

Премьера в стокгольмском театре состоялась только, когда мы нашли эти **подлинные** основания для убийства.

Ибо главных причин убийства две – **политическая и психологическая**.

И тогда перед нами – подлинно современный театр.

Для того чтобы это понять, сравните стиль речи Сальери – выдающегося музыкального деятеля и Моцарта – « рядового музыканта »:

«Сальери: ...дерзнул в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты.
Я стал творить...

Моцарт: И в голову пришли мне две, три мысли
Сегодня я их **набросал...**

Сальери: Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, **позабыв и сон и пищу,**
Вкусив восторг и слёзы вдохновенья...

Моцарт: Нет – так; безделицу. **Намедни ночью**
Бессонница меня томила (Моцарт хочет показать Сальери свою музыку)...
...хотелось
Твоё мне слышать мненье; но теперь
Тебе не до меня.

Моцарт: ...**играл я на полу**
С моим мальчишкой...

Сальери: **Ребёнком будучи, когда высоко**
Звучал орган в старинной церкви нашей
Я слушал и заслушивался – слёзы
Невольные и сладкие текли.

Моцарт: Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня – немножко помоложе;
Влюблённого – не слишком, а слегка –
С красоткой или с другом – хоть с тобой
Я весел...

Сальери **Отверг я рано праздные забавы;**
 Науки, чужды музыке, были
 Постылы мне; упрямо и надменно
 От них отрёкся я и предался
 Одной музыке».

Можно приводить бесконечное число примеров, но уже ясно, что разница в менталитете Моцарта и Сальери катастрофически огромна. Они словно представляют разные галактики.

Стиль Сальери – это стиль выдающегося деятеля, руководящего работника, который даже наедине с собой говорит так, как будто выступает перед широкой общественностью.

Речь Моцарта – само естество.

Сальери – великий музыкальный жрец, первосвященник, посвящённый. Моцарт же во всех внешних проявлениях – рядовой музыкант. Но весь ужас Сальери в том, что именно моцартовская музыка – есть музыка высшего начала, божественного озарения.

И, что ёщё ужасней, лучше всех это дано понять именно Сальери.

Получается, всё, что принёс в жертву музыке Антонио Сальери – самоотречение, бессонные ночи, отказ от радостей жизни, отказ даже от любви – оказалось необходимым не для того, чтобы самому создать великую музыку, но только воспользовавшись всеми своими знаниями, оценить подлинное величие музыки другого композитора.

Здесь я хочу процитировать блестящую мысль режиссёра Юрия Ледермана.

Когда мы размышляли на тему о том, кто такая Изора (*«Вот яд – последний дар моей Изоры»*), и откуда у Пушкина взялось это имя, Ледерман сказал: «Важно – не кто такая Изора.

Важно ёщё одно противопоставление.

У Моцарта – дар любви – его мальчишка, с которым он *«играл на полу»*,
а у Сальери дар любви – яд».

Но в лице Моцарта одинокий, «осымнадцать лет» носящий с собой яд Сальери не просто обретает потерянного им ранее Бога. Он предлагает Богу сотрудничество:

**«Ты, Моцарт, Бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я».**

И здесь Моцарт произносит самоубийственную для него фразу:

«Ба! Право? Может быть... Но божество моё проголодалось».

Именно в эту секунду (и ни секундой раньше) Сальери принимает спонтанное решение отравить Моцарта:

**«Послушай: отобедаем мы вместе
В трактире Золотого Льва».**

И только после того как Моцарт уходит, Сальери разрабатывает для себя моральное оправдание или, лучше сказать, основание для убийства Моцарта.

Решение принято неожиданно и к тому же Сальери – не профессиональный убийца, а посему

убийство нужно оправдать

не личными причинами,

но, как это делает всякий политик,

общественной необходимостью.

Сальери говорит:

«...я избран, чтобы его остановить...»

И здесь – гениальное пушкинское открытие.

Сальери – один из величайших эгоцентристов в истории литературы.

В первом монологе, который звучит на сцене не более пяти минут, Антонио Сальери 29 раз использует все формы личного местоимения.

Но он же перестаёт быть эгоцентристом в своём втором монологе. Здесь появляется местоимение третьего лица множественного числа.

Вместо «Я» – «МЫ».

И происходит эта замена на множественное число именно там, где Сальери обосновывает осознанную им **общественную необходимость убить Моцарта:**

«...я избран, чтоб его
Остановить – не то **мы все** погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки».

Этот гениальный пушкиным выверенный повтор словно попытка Сальери убедить самого себя:
«...МЫ ВСЕ, мы все...
И к тому же ОН ИЗБРАН».

И дальше:
«...ЧТО БУДЕТ С НАМИ...»
И далее:
«Наследника **нам** не оставит он»

И далее:
«Он несколько занёс **нам** песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!»

И наконец:
«Так улетай же! Чем скорей, тем лучше».

Решение убить Моцарта обоснованно.

И главная причина того, что Моцарта необходимо уничтожить, выявляется пушкинским Сальери подсознательно гораздо раньше, чем она приходит в его голову в форме конкретного решения. Обвинительный приговор ещё без объявления меры наказания звучит в этой, как я думаю, ключевой фразе всей трагедии.

Сальери:
«Ты, Моцарт, недостоин сам себя».

Как избавиться от этой нелепости? Как привести в гармонию дух Моцарта и его тело?

Сальери принимает решение:
отделить безобразное моцартовское тело от его великого духа.

Тело Моцарта должно умереть, а его дух – осться.
То есть всё земное поведение этого тела, его слова, поступки, шутки, штовство никак не соответствуют рождённой моцартовским духом Музыке, её божественности, её эзотеричности, её избранности.

И сия нелепая, дикая ошибка должна быть исправлена.
Сальери это понимает.

Но он (повторяю) не убийца.
Необходимо, чтобы всё это штовство дошло до края, до омерзительного моцартовского:
«Божество моё проголодалось»,
чтобы темпераментный итальянец «первосвященник от музыки» принял мгновенное и роковое решение:
«отобедаем мы вместе».

Да ещё – страх, что Моцарт может не прийти, ведь он, Моцарт –
«Гуляка праздный
И может даже здесь подвести».

Поэтому обязательный Сальери добавляет:
«Я жду... Смотри ж».

И в этом **«Я жду смотри Ж»** – звуковое доказательство того, что, как Сальери не хотел признать себя «змей растоптанной», пушкинская звукопись показывает, Сальери именно змей, приближающийся к совершению греха равновеликого первородному.

Но уже не в роли соблазнителя, а в роли убийцы Бога.

Заблуждение четвёртое:
«Моцарт и Сальери» – пьеса о трагедии В.А. Моцарта.

Нет, нет, и ещё раз нет!!!
А если и да, то только в понимании режиссёра театра оперетты.

Эта пьеса – о трагедии Сальери.
Моцарт написал свой «Реквием» и отправился в Вечность.

А вот Сальери предстоит испить полную чашу страданий. И не потому только, что Моцарт поделился с Сальери мыслью о том, что «гений и злодейство – две вещи несовместные». И даже, если последние слова всей пьесы звучат как запоздалое осознание Сальери того, что, совершив убийство, он навсегда вычёркивает себя из иерархии Гениев:

«Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные»,
то не это основная причина его трагедии.

Эта фраза часто приводится в пушкиноведении как доказательство трагического осознания Сальери того факта, что после убийства он якобы лишился места на Олимпе. На мой взгляд, это доказательство далеко не самое главное. Существует ещё один эпизод, куда более серьёзный.

Сразу же после того как Моцарт выпивает отравленное Сальери вино, последний произносит, пожалуй, самую невероятную, самую нелепую и странную фразу всей трагедии:

«Сальери:
Постой,
Постой, постой... Ты выпил? ...без меня?»

Тот, кто хоть раз выступал на сцене, знает как сложно произнести одно и то же слово три раза подряд.

Здесь же, в сцене отравления, звучащее из уст Сальери обращённое к Моцарту троекратное «постой» воспринимается чуть ли не как театр абсурда.

Сальери решился убить Моцарта, логически обосновал для себя необходимость этого убийства,

когда замысел реально осуществлён, и Моцарт выпивает яд, вдруг

...ПОСТОЙ!!!

Ведь именно это трижды повторённое слово – кульминация всей трагедии в целом и трагедии Сальери в частности.

Но вот именно об этом моменте пушкинисты, словно соговорившись, молчат. Заметим, мысль Моцарта, произнесенная им незадолго до того как он выпивает вино с ядом:

«гений и злодейство –
две вещи несовместные».

не останавливает убийцу.

Более того, мысль Моцарта о несовместности гениальности со злодейством даже как бы подстегивает Сальери и вызывает у него чувство иронии и нетерпенья:

«Моцарт:
Гений и злодейство – две вещи несовместные.

Сальери:
Ты думаешь?
(Бросает яд в стакан Моцарта)
Ну, пей же».

Что же произошло в те несколько секунд в течение которых Моцарт выпивает яд?

Что совершило переворот в душе убийцы, когда он вместо радости от удачного осуществления (слава Богу, свершилось, справедливость восстановлена) вдруг кричит троекратное: «Постой!»

А вот что случилось!

Перед тем как выпить вино Моцарт, держа бокал в руке, произносит тост, который, как бомба, разрушает всю логику построенного Сальери замысла.

Он, Сальери, собирался убить своего противостоятеля.

Да чего там говорить – злейшего врага!

А убивает подлинного союзника и брата. Ведь вот какой ужасный для Сальери тост произносит Моцарт.

«Моцарт хочет выпить:
за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.
(Пьёт)»

Вот это да!!!

Именно в этот момент Сальери понимает – сейчас произойдёт самое страшное:

Моцарт выпьет яд и уйдёт в Вечность.

Сальери же останется в памяти человечества как убийца Моцарта!!!

Сальери – человек образованный, он не может не знать, что такое слава Герострата.

В одно мгновение Сальери осознаёт какую Глыбу Вечности он сейчас двигает к обрыву.

В одно мгновенье все его жертвы, труды, бессонные ночи, отказ от жизненных радостей, отказ от любви, вся его слава композитора, всё будет заменено одним определением:

Антонио Сальери – убийца Моцарта.

«Постой, постой, постой!..» – кричит Сальери, –
«Ты выпил!..»

И понимает, что, да! – выпил! свершилось!

и сделать ничего уже нельзя!

И в одно мгновенье осознав, что его троекратное «постой» может вызвать подозрение даже у простодушного Моцарта, спохватившись мгновенно, как бы взяв себя в руки, добавляет:

«...без меня?»

И словно в довершение сальieriевского мучения, добрый друг и «единомышленник» Антонио Сальери – Вольфганг Амадеус Моцарт внезапно говорит Сальери то,

что ему, Сальери, как раз-то и хотелось услышать:

«Моцарт:

Когда бы все так чувствовали силу

Гармонии! Но нет: тогда б не мог

И мир существовать; никто б не стал

Заботиться о нуждах низкой жизни;

Все предались бы вольному искусству.

Нас мало избранных, счастливцев праздных,

Пренебрегающих презренной пользой,

Единого прекрасного жрецов».

Господи, господи, господи!!! – наконец-то!!!

Сальери слышит именно то, что он мечтал услышать от Моцарта все эти годы.

И никакая зависть не позволила бы Сальери отравить Моцарта.

Но Моцарт уже выпил яд...

Ах, если бы Моцарт сказал всё это вовремя, а не после отравления...

А ведь такое время было!

Даже в пределах текста «Маленькой трагедии». Читатель сам может произвести этот эксперимент.

Давайте сделаем текстовую перестановку.

Когда Антонио Сальери, услыхав гениальный набросок Моцарта, находит Бога:

«**Ты, Моцарт, Б о г,** и сам того не знаешь;

Я знаю, я»,

то, если бы Моцарт вместо своего издевательского и хулиганского:

«Ба! Право? Может быть... Но божество моё проголодалось».

Ответил бы так:

«Моцарт:

Когда бы все так чувствовали силу

Гармонии! Но нет: тогда б не мог

И мир существовать; никто б не стал

Заботиться о нуждах низкой жизни;

Все предались бы вольному искусству.

Нас мало избранных, счастливцев праздных,

Пренебрегающих презренной пользой,

Единого прекрасного жрецов».

Но есть в «Маленькой трагедии» и ещё очень важный знак, свидетельствующий о том, что не Сальери уничтожил Моцарта, а наоборот:

Моцарт не оставил Сальери ни одного шанса для того, чтобы жить дальше, находясь в гармонии с самим собой и в уверенности, что он, Сальери, выполнил свой долг.

В предсмертном монологе Моцарт говорит:
«Нас мало избранных, счастливцев праздных,
Пренебрегающих презренной **пользой**,
Единого прекрасного жрецов».

Вот это да!

Уже отравленный, Моцарт причисляет Сальери к самому священному кругу «жрецов, пренебрегающих *презренной пользой*».

И говорит он это после того, как Сальери в своём обвинительном монологе оправдывает убийство, которое ему предстоит совершить именно отсутствием «пользы» от того, что Моцарт существует:

«Что пользы, если Моцарт будет жив
(курсив всюду мой. – M.K.)

И новой высоты ещё достигнет?

Подымет ли он тем искусство? Нет;

Оно падёт опять как он исчезнет:

Наследника нам не оставит он».

И вновь:

«Что пользы в нём?»

И поскольку Сальери не пренебрёг «презренной пользой», наоборот, оправдывал убийство «бесполезностью» Моцарта и «полезностью» своего преступления, он осуждён отныне никогда не причислять себя к немногочисленным «избранным, счастливцам праздным».

И ещё одна удивительная пушкинская деталь:
Сальери осуждающее называет Моцарта «гулякой **праздным**». Моцарт же радостно причисляет Сальери к своему уровню «счастливцев **праздных**».

Какая риторика! Но и какой приговор!

А приговор этот произносит простодушный Моцарт.

И тот факт, что Моцарт даже и не подозревает, что это приговор (ибо он действительно уверен, что Сальери, как и сам Моцарт, относится к «избранным счастливцам»), делает этот приговор куда страшнее, чем если бы Моцарт знал правду.

Итак, пушкинский Сальери теперь не просто убийца, он – плебей, он – ничтожество.

И как человек, и как творец.
Имя Сальери навсегда входит в историю человечества.
«Свершилось» то, о чём он мечтал всю свою жизнь.
Бессмертие! Но какой ценой!

Но, всё же, сколько бы я не перечитывал «Маленькую трагедию», для меня это непостижимо:
осознать, что пушкинский Сальери – убийца.
Ибо многое в образе пушкинского Сальери свидетельствует о том, что Антонио Сальери – не злодей, а прежде всего выдающийся мастер.
Художник, знающий цену мастерству, творчеству, самопожертвованию.
И кто, как не он, в этом мире до конца, по-настоящему понимает, кто такой Моцарт.
И убил Сальери не кого-нибудь, а именно М О Ц А Р Т А!!!

Ибо всё в пушкинской трагедии правда:

и зависть Сальери по отношению к Моцарту,
и сальieriевское несогласие с моцартовским шутовством
как формой поведения гения,
и уверенность Сальери в его праве учить Моцарта нормам
поведения.
И сальieriевская уверенность в том, что он, Сальери, –
истина в последней инстанции
(в том числе и в области всего, что касается понимания
подлинного величия музыки Моцарта)
И сальieriевская вера в то, что, убив Моцарта, он спасает
всех остальных.

Но всё это не вело ни к какому убийству.

Слишком хорошо знает Сальери, что такая музыка Моцарта. И этот парадокс делает «Маленькую трагедию» Пушкина одной из самых трагедийных трагедий в истории мировой литературы.

И здесь я обязан предложить или, лучше сказать, закрепить один из вариантов моей попытки ответа на мой же собственный вопрос:

КАК ТАКОЕ МОГЛО ПРОИЗОЙТИ?

(Особенно, если учесть то, что мы знаем сегодня: реальный Сальери никогда не убивал Моцарта. Но ведь в этом случае вся пьеса Пушкина выглядит сегодня как клевета?!)

Пушкинский Сальери никогда не отравил бы Моцарта, и никакая зависть не сыграла бы никакой мало-мальской роли.

«Маленькая трагедия» прежде всего – ТРАГЕДИЯ САЛЬЕРИ, ибо, как и в шекспировских трагедиях,

Лаэрт не должен был убить Гамлета,

Ромео должен был подождать всего несколько секунд, чтобы обнять живую Джульетту.

А правда о платке должна была раскрыться не через пять минут после того, как Отелло задушил Дездемону, а всего на пять с половиной минут раньше.

Моцарт высказал важнейшую для того, чтобы не быть убитым Антонио Сальери, мысль уже тогда, когда яд был в его теле.

Правда пришла слишком поздно.

Но, чтобы не получилось, что это моя единственная, а точнее, окончательная версия, могу добавить, что я до сих пор не могу отдать предпочтение какой-нибудь из них.
Я просто предлагаю их на ваше рассмотрение.

Читайте и перечитывайте трагедию,

слушайте музыку Моцарта

и продолжайте исследования.

«Наследника нам не оставит он»

Очень странно в монологе Сальери, где он оправдывает необходимость уничтожения Моцарта, звучит мысль, выделенная в название этой главы.

Почему одной из причин убийства является невозможность продолжать развитие музыки на уровне Моцарта?

Почему Сальери опасается, что искусство «падёт опять как он исчезнет»?

Почему, согласно Сальери, Моцарт должен уйти «чем скорей, тем лучше»? Ведь искусство после Моцарта «падёт» независимо от того, будет ли Моцарт жить долго или, благодаря «деятельности» Сальери, умрёт молодым?

Нет, согласно Сальери, Моцарт должен умереть «чем скорей, тем лучше», чтобы не достигнуть такой высоты, после которой само занятие сочинением музыки на Земле станет бессмыслицей.

«Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты ещё достигнет?»

Самое парадоксальное, что в этом сальериевском утверждении есть глубоко творческая логика.

А.С. Пушкин и здесь – на невероятной высоте прорицания и мышления. Ибо в истории человечества был эпизод, когда один гений, живя в два раза дольше Моцарта, поднял музыку на такую недосягаемую высоту, что этому виду искусства грозила катастрофа. Поскольку продолжать после него было некуда и некому.

И пришлось приложить немало усилий, чтобы этой катастрофы избежать. Пришлось сделать так, чтобы этого гения попросту забыли.

Причём забыли надолго, на сто лет.

И музыка стала развиваться без учёта его существования. И только когда утвердились новые стили, новые принципы композиции, его искусство вернулось на планету из забытья. Она ошарашила, потрясла, но не разрушила, а лишь обогатила существовавшие к тому времени на нашей планете музыкальные стили.

Речь идёт об Иоганне Себастьяне Бахе.

В истории музыки однажды действительно произошла одна очень мистическая история:

больше трёхсот лет назад появился гений, который не только опередил всё развитие музыки на тысячи (!!!) лет, можно сказать, что он ухитрился опередить развитие человеческой мысли далеко за пределами музыки.

То есть независимо от того, в каких бы сферах культуры или науки эта мысль не развивалась.

Тем, кто очень глубоко (насколько это возможно) чувствует и знает музыку Баха, порой вообще приходят в голову мысли, которые не знающим или не чувствующим его музыку могут показаться абсурдными или в лучшем случае непонятными.

!

Например, мысль о том, что Бах – человек Будущего. И он на несколько тысячелетий раньше времени показал нам необъятные возможности человеческого мозга и объёмы его деятельности в далёком будущем.

Или мысль о том, что Бах задолго до Эйнштейна, на глубоко интуитивном уровне, осознал в своей музыке теорию относительности.

Или что музыка Баха приоткрывает тайну и природу существования Бога куда сильнее, чем это могут сделать все богословы вместе взятые.

Что философия Баха, проявившаяся или зашифрованная им в его музыке, превосходит по глубине постижения все философские постулаты.

Или даже вообще, что музыка Баха – единственное подлинное доказательство существования Бога.

Или что вся история цивилизации – это только предикт к существованию Баха,
после него же история музыки, как и вообще история человечества, пошла по наклонной или кривой.

Всё это звучит как бы нелепо для кого угодно,
но не для глубоких знатоков и ценителей Баха.

Ибо его музыка, действительно, открывает такие глубины бытия и поднимает такие пласти знаний и чувствований, после которых очень трудно воспринимать иные формы мышления, музыки, философии, литературы.

Тот, кто намерен просто посмеяться над всеми этими высказываниями, попробуйте вместо этого проникнуть

во Вселенскую ауру баховской музыки, и если вам это удастся, может случиться, что вам будет совсем не до смеха.

А если изучить биографию и к тому же генеалогию Баха, то можно, по крайней мере, говорить об уникальном генетическом эксперименте, результат которого – Иоганн Себастьян Бах.

Задолго до Баха жил в Германии булочник по имени Вейт Бах. Он был к тому же городским трубачом. Есть отзывы, что очень хорошим.

И этот трубач женился на дочери музыкантов. Своих детей он, разумеется, учил музыке.

Дети вырастили, становились музыкантами и женились на дочерях музыкантов, которые рождали детей, уже, безусловно, музыкальных.

Этих детей, естественно, тоже учили музыке, а вырастая, молодые музыканты, конечно же, женились на дочерях музыкантов.

И так – много поколений подряд.

Наконец, гигантское накопление музыкальной энергии преображается в подарок всей планете, имя которому Иоганн Себастьян Бах.

У Баха было две жены (первая рано умерла), обе подлинно музыкальные, бесконечно любившие музыку. Они в разные годы родили Баху двадцать детей. Но поскольку детская смертность тогда была очень высока, то детей осталось только тринадцать.

Пятеро стали выдающимися композиторами.

Конечно, уже не уровня отца, ибо этого уровня достичь невозможно и сегодня.

Иоганн Себастьян сам учил своих детей. И ему, как видим, удалось добиться желаемого.

Вклад детей Баха в музыкальную культуру необычайно велик. Но в жизни Баха-отца произошла одна странность. Мы часто слишком легко, не углубляясь, говорим об этом.

ИМЯ И МУЗЫКА ИОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА ПОСЛЕ ЕГО СМЕРТИ БЫЛИ ЗАБЫТЫ.

И это забытье продолжалось сто лет.

Возникает естественный вопрос – ПОЧЕМУ?
Как такое могло случиться?

Ведь воспитанные на его музыке, его примером, его уроками выдающиеся композиторы – сыновья Баха продолжали жить после отца.

Более того, они добились ведущего положения в различных княжествах Германии, стали законодателями музыкальных вкусов последующей за отцом эпохи.

И что, разве сыновья Баха не сделали всё возможное, чтобы гениальная музыка их отца исполнялась, слушалась, и, вообще, заняла подобающее ей место в музыкальной культуре Европы?

Не только ничего не сделали, а наоборот.

То есть сделали всё, чтобы музыка отца была забыта, привчём забыта основательно.

Папа был объявлен «скучным, несовременным, хорошим органистом, но не заслуживающим особого внимания композитором».

И оттого что подобное говорилось детьми Баха, его лучшими учениками, занявшими почётные места на европейском музыкальном Олимпе, эффект был именно таким, которого можно было исторически ожидать.

Им, детям, удалось-таки «выбросить» папу и его музыку из истории музыкальной культуры своего времени.

Великим представителем музыкальной культуры времени Баха остался Георг Филипп Телеманн.

Бах же был представлен как выдающийся органист, но не очень значительный сочинитель скучноватой и чрезмерно рассудительной церковной музыки времён Телеманна.

Общественной значимости после смерти её создателя музыка Баха-отца не обрела, но всё же стала предметом изучения некоторых музыкальных исследователей послебаховского времени.

Судя по всему, некоторые более глубокие исследователи, знакомясь с музыкой И.С. Баха испытали потрясение, но оставили его при себе.

Не желали быть белыми воронами среди общепринятого тогда цвета нормальных чёрных птиц.

И конечно же, возникает вопрос (думаю, вопрос этот уже висит на кончике языка у читателя):

ДА КАК ТАКОЕ МОГЛО СЛУЧИТЬСЯ?

Эти сыновья Баха с ума сошли что ли?
А может быть, они просто негодяи?
А быть может, или даже скорее всего бездари, так и не по-
нявшие, кем был их отец?
А может, завистники, как Сальери?

Нет, не завистники, и не бездари. Не сошли с ума. Они поняли что-то очень важное в этой жизни. То, что понял пушкинский Сальери. Именно его мысль, мысль, высказанная Сальери в «Маленькой трагедии», может объяснить нам поведение сыновей Себастьяна Баха после смерти отца.

Помните? Главной причиной в необходимости уничтожить Моцарта Сальери называет невозможность продолжить его традицию, ибо для этого нужно, чтобы родился ещё один Моцарт.

«Наследника нам не оставит он».

Дети И.С. Баха были талантливы. Очень талантливы. (Да просто достаточно послушать их выдающуюся музыку.) Они были **настолько** талантливы и **так глубоко** понимали музыку отца, что осознали одну вещь, поняли именно то, чего так опасался А. Сальери в отношении Моцарта.

И.С. Бах не оставил наследника.

Ни один из его выдающихся сыновей не является в этом смысле наследником, ибо не в состоянии продолжать традиции отца.

И не только сыновья.

Никто не может, и никогда не сможет.

Уже через много лет после Баха другой, пожалуй, единственный в истории музыки гений, который приближается к нему по грандиозности (пожалуй, даже и равный ему) Людвиг Ван Бетховен, познакомившись (только для себя) и осознав баховскую музыку, произнесёт самое глубокое из всего, что сказано о Бахе:

«Не ручьём, а океаном должен он зваться!»
(игра слов: Бах по-немецки – ручей).

Из океана ничего не вытекает, в него всё впадает, океан – могучая законченная структура.

Именно это поняли и сыновья Баха.
Они осознали, что в эту сторону продолжения и пути нет.
И я прекрасно понимаю, что у Бетховена не было возмож-
ности познакомиться со всей музыкой Баха (вся музыка
не найдена и сейчас).

Иначе Бетховен мог бы сказать, что Бах – и Ручей, и Океан.

Знакомство с музыкой Баха вырвало целый год из жизни Моцарта. Он, Моцарт, написал за этот год немало бездар-
ной (!!!) музыки, пытаясь подражать великому Себасть-
янну. (Здесь я испугался слова «бездарный», оно с трудом
воспринимается рядом с абсолютным символом гениаль-
ности – именем Моцарта. Скажем лучше: неинтересной
музыки.)

Ибо Моцарт с его невиданной гениальностью должен был
испытать потрясение, когда он играл для себя баховскую
музыку.

Тогда-то ему и показалось, что он может продолжать сочи-
нять как баховский наследник.

Но, увы!!!

Роберт Шуман, познакомившись с музыкой Баха, сказал:
«Все мы – пигмеи перед ним».

И, как это сейчас странно не прозвучит, выходит, что

**дети И.С. Баха были реально озабочены той же проблемой,
которую высказал пушкинский Сальери.**

Получается, что и **это** высказывание Сальери – не просто
злоба завистника, а интереснейшая и серьёзная проблема.

Вот сыновья Баха и сделали своё благое дело для челове-
чества.

Для того чтобы начать новую волну музыкального раз-
вития, необходимо было сделать вид, что папы как бы
не существовало.

Только в этом случае и появилась возможность пойти
по другой дорожке, исследовать иные музыкальные пути.

И только через несколько поколений,
пройдя по прекрасным дорогам венских классиков,
познав сказочные сады романтиков,

мир узнал о Бахе, музыка которого обрушилась на человечество во всём своём величии. Но она уже не смогла ничему и никому помешать.

И вот результат:

через много лет после смерти И.С. Баха на концерте, в котором звучала музыка любимого сына Баха Иоганна Христиана, в числе прочих слушателей сидел крохотный мальчишка. Потрясённый музыкой до глубины души он звонким голосом закричал: «Вот именно так надо писать музыку!»

**Этим восторженным малышом был
Вольфганг Амадеус Моцарт.**

Глава 8

Патриотическая

Живя на Западе и читая много западных книг о музыке, киплю благородным возмущением от вопиющей несправедливости.

Композиторов Могучей кучки, словно сговорившись, называют русскими националистами. Борюсь, как могу, но... один в поле не воин.

Все силы русского музыказнания должны восстать против подобного определения. (Меняю стиль от возмущения.)

Ибо определение сие ими, коварными западниками, дано не из музыки композиторов-кучкристов исходя, а сугубо из их, наших музыкальных гениев, порой слишком запальчивых высказываний.

Отрицали, видите ли, западное музыкальное образование в виде консерваторий, обзывали Рубинштейна то Тупинштейном, то Дубинштейном, а то и Нудинштейном.

Было, не спорим.

Мусоргский Чайковского даже «попкой» и «квашней» обзывал.

Иногда помягче: «сахарином» или «патокой». И всё за музыку его прозападную.

Да чего там говорить: Мусоргский с Балакиревым порой такое в переписке загибали, что и не все сегодняшние красно-коричневые осмелились бы.

И немцы у них плохие, и французы (особливо их Дебюсси), да и братьям-славянам досталось (Сметана, скажем, по-ихнему толкованию «испростоквашил» музыку).

А уж об евреях-то и говорить нечего – русскому человеку от евреев – прямые убытки.

Вот так почитаешь всё это да и впрямь поверишь, что порченные они, композиторы, матёрые. Дескать, национализмом дюже загноились.

Только ведь умные люди говорят, что артиста сугубо на сцене смотреть надо, по сцене и судить.

А что артист этот делает опосля того, как

Сто раз Гамлетом на сцене умер,

Сто раз мир с головы на ноги переворачивал, да не перевернул;

какой он, родименький, дома или там в гостинице,
какой самогон хлещет,
или кого в постель тащит,

то вроде не дурного и не постороннего ума дело судить.

Надоело ему, актёру, сто раз в год над Офелией плакать,
вот и хочется ему в жизни и подругу повеселей, и друзей
поприличней, чем Розенкрэнц с Гильденстерном.

Чтоб не на смерть его в аглицкие земли возили, а на по-
хмелку в соседний магазин.

Сие в психологии называется компенсацией.

Компенсация нужна актёру нашему, Гамлету разнесчастному.
Вот так и композиторов-кучкистов русских определять
надобно – не по тому, что они, сердешные, в письмах друг
другу изливали

(а не читай чужих писем, Запад, сами же рассуждаете о тай-
не переписки!),

а по тому, что они в музыке насочиняли.

А в музыке своей они даже на понюшку табаку не нацио-
налисты.

Как называется лучшее произведение «националиста»
Балакирева?

Да «Исламей».

Тыфу ты! И название какое-то нерусское, а музыка – даже
страшно подумать – фантазия на восточные темы. Вот те
и националист!!!

А националист Кюи, вообще понаписал столько всего,
а ничегошеньки в веках не осталось.

Нет, вру, осталось – скрипачи очень любят играть его (чур,
антисемиты, в обморок не падать!!!) «Еврейскую мелодию».
Вот, значит, и ещё одного националиста нашли.

А уж музыкантам, да и простым музыкальным любителям
Запада, про Римского-Корсакова как русского национали-
ста и вообщестыдно заикаться,
ибо грешок у них, западных, есть –
больно они его «Шахерезаду» любят.

Как увидят в афишах стокгольмских или амстердамских
про сказки арабско-корсаковские, так и кресла уютные
у телевизоров голливудских своих бросают.

Уж больно мелодии там, в этой коварной «Шахерезаде»,
красивые да и гармонии не хуже: слушать – любота!
И, вообще, ежели подумать, то получается: и наши компо-
зиторы, да и вроде как не наши вовсе.

Какие-то и впрямь исламские или иудейские (прости, Гос-
поди!) музыкальные сочинители.

Хотя так говорить тоже грешно – у Римского-то-Корса-
кова «Испанское капричио» ну здорово звучит – самое
что ни на есть испанское.

А в его опере «Садко» (только, не ругайтесь: за правду-то
грех ругать!)

самые удачные и любимые широкими народными кругами
три номера:

Песня Варяжского гостя, Песня Индийского гостя да Веде-
нецкого (так на Руси называли когда-то итальянский город
Венецию.)

И ежели бы только на Западе любимые, то ещё ладно –
можно им диверсию приписать: выбирают, мол,
специально. Так ведь на самой Руси-матушке любимые.
Да и слава Богу, на дворе – не 1937 год: за космополитизм
не расстреляют и в Соловки не сошлют.

А когда народ просвещённый «Князя Игоря» Бородина
слушает, то не только арией русского князя, но и чуждыми
половецкими плясками заслушивается.

И отдельно в концертах играют, как великую симфониче-
скую музыку.

А слушает народ-то как! Любо-дорого посмотреть!

А балетмейстеры в театрах друг с другом сражаются –
кто «восточнее» поставит!

А костюмы-то какие шьют словно не в степи восточный
народ танцует, а в гареме у нефтяного магната!

Да ведь и Бородин-то наш до сих пор не своим именем зо-
вётся. Ему бы по отцу зваться (прошли те времена ненаст-
ные, когда боялись правду говорить), а не по крепостному
Порфирию Бородину, к которому гений наш российский
никакого отношения не имел, но на которого был записан
при рождении.

Ну, тогда по отцу-то нельзя было, потому что незаконный
сын.

Теперь можно!
Давайте и назовём:

Александр Лукич Гедиани – сын князя грузинского Луки Степановича Гедиани.

А глаза-то какие миндалевидные у сына! И смотреть долго не надо – прям грузинская царская кровь!

Так чего-же тогда, спрашивается, русские-то музыки сочинители-националисты так испаниями да италиями с индиями увлекались. А ежели оперы писали, то из давних времён. Или вообще сказки.

Да потому, что **не националисты они русские, а русские же романтики.**

А как ты есть романтик, то следуй всеобщему закону романтиков – беги от действительности, как Лист бежал, как Берлиоз, как Шуман, куда угодно беги: в прошлое, в сказку, в далёкие экзотические страны.

Лишь бы не в гоголевско-салтыковско-щедринско-достоевской России оставаться.

И бежали, да ещё как.

Я нарочно Мусоргского не трогаю: ему, гению нашему сердечному, компании подходящей и на Руси нет.

Потому он, как и Бах, – не барокко, а Космос; как и Шостакович – не неоклассик, а всемирный Борец со Злом.

Вот и Мусоргский – не русский националист, не романтик, а – вне всяких стилей. Он вообще, горемыка наш гениальный, в спиртном-то и завяз, и умер с перепоев.

(Но это цена, которую сверхгении платят за право не вписываться ни в какие рамки.)

Он, Мусоргский, вообще, может, и понял, кто он.

Но вот вслух признаться бы не смог; потому даже друзья его по «кучке» хоть талант «Мусорянина» и признавали, но чаще идиотом звали.

И то: всю почти музыку будущего предвосхитил, ни Шостакович без него,

ни Равель,

ни Прокофьев,

ни, опять же, Шниттке.

ни «пятёрка» французская. У французов этих из XX века он, Мусорянин наш, главным образцом был.

А как не сказать о Равеле французском. Он так в Мусорянина влюбился, что музыкальный подвиг совершил – для оркестра все «Картинки» его переложил.

А что он, Модест-горемыка, в своих письмах писал: «Мели Емеля – твоя неделя». Его дело. Он письма эти не для печати иностранной писал, а для друга закадычного.

И давайте, господа, не будем вмешиваться в частную, можно сказать, переписку. Потому как грех это великий.

О драме моего детства (нелюбовь и примирение)

Мне в детстве не повезло:
я очень рано познал нелюбовь.

Маму любил, папу любил, друзей любил.

А невзлюбил лишь советскую власть.

Уж как она навязывалась, как себя любить заставляла:
и кнутом, и пряником.
И влюбила-таки в себя многих-многих (а, может, при-
творялись?). Но мне не повезло – не удалось этой власти
обрести мою взаимность.

И виноват в этом Фёдор Михайлович Достоевский.

А, может, не он.

Может, сам я виноват: не по годам рано им увлёкся. Читать
его начал, когда мне было только 12 лет.

Рано, конечно, теперь понимаю, но ничего уж
не поделаешь.

Прочитал я его, Достоевского, «Преступление и наказа-
ние» и... невзлюбил советскую власть.

Все думали, что я перерасту эту нелюбовь своюю (даже вку-
сы, а не только взгляды, меняются: в детстве в рот не могут
взять маслины, а потом – не оторваться).

Но я своей нелюбви не перерос.

Слава Богу, дожил до того, что она, эта власть проклятая,
сама себя изжила.

Но какое же отношение «Преступление и наказание» име-
ло к моей нелюбви и к этой власти?

А вот какое.

Прочитав роман два раза подряд, я пришёл к убеждению, что
вместе с ещё 250 миллионами живу в одном из двух возмож-
ных государств Родиона Романовича Раскольникова.

Это он ведь обосновал ту двуединую идеологию, которую
можно (нужно!) назвать фашистско-коммунистической.
Каким образом? А вот каким!

Раскольников планирует убийство старухи-процентщицы, чтобы после убийства забрать у неё деньги и разделить их между бедными.

Но поскольку Раскольников, как и Сальери, – не профессиональный убийца, а философ, то для совершения убийства ему нужно найти правовое или философское обоснование, которое позволит ему, во-первых, убить, а, во-вторых, оправдать убийство.

Вот его рассуждение и оправдание:

«...по моему разумению человечество делится на две категории – истинно люди и существа, необходимые лишь для размножения».

Так вот, согласно Раскольникову, «истинно люди» для достижения высших целей имеют право преступить через кровь. То есть законы пишутся для «размноженцев», коих большинство; подлинно люди не признают этих законов, ибо им дано познание законов «высших».

Чья это идеология?

Конечно же, «сверхчеловеков» – на ней вся идеология фашизма держится, ибо эта идеология фашистских концлагерей, где «сверхчеловеки» распоряжаются судьбой «недочеловеков».

Если бы я, читая роман, перестал размышлять дальше, всё, быть может, так и закончилось бы – лишний раз подтверждённой нелюбовью к фашизму.

Но я продолжил дальнейшие размышления.

Кто такая старуха-процентщица?

Капиталист – владелец капитала.

Что такое капитал, согласно Марксу?

Стоимость, дающая прибавочную стоимость.

Что совершает Раскольников, убив старуху?

Революцию! Ликвидирует владельца, экспроприирует капитал...

Знакомо? Конечно же, это путь ленинизма!

Итак, идеология фашизма (в его крайней форме – гитлеризме) и коммунизма (в его крайней форме – ленинизме) произрастает из единого идеологиче-



ского зерна, оба пути ведут к убийству, в обоих принципах мышления нарушена «только» одна-единственная заповедь:

НЕ УБИЙ!

Всё остальное – софистика.

Когда я это понял, трудно мне стало жить, признаваясь в любви (или хотя бы не признаваясь в ненависти) к системе, базирующейся на убийстве).

Вспоминаю детство и краснею за некоторые эпизоды, когда вся моя нелюбовь к советской власти раскрывалась в общении с мамой и папой, ибо на кого ещё можно было тогда обрушивать подобные идеологические выпады, не рискуя жизнью или хотя бы свободой.

Каждый день, когда все собирались дома, я начинал свои антикоммунистические высказывания, смело приглашая моих любимых родителей к дискуссии.

Моя бедная мама – убеждённая коммунистка – сражалась со мной изо всех сил. Папа явно был на моей стороне, но он не хотел расстраивать маму, и цель у него была – успокоить обоих.

И вот однажды пришла к нам в гости Ася Семёновна, очень близкий друг семьи.

Настолько близкий, что мама не выдержала и пожаловалась ей на меня: «Не знаю, что с ним делать – несёт сплошную антисоветчину – у меня уже сердце от этих разговоров болит!»

Ася Семёновна увела меня в другую комнату и спросила, чем я недоволен. А недоволен я, как вы понимаете, был советской властью.

Я обрадовался и, чётко аргументируя, изложил по пунктам причины моей нелюбви.

Я был логичен, последователен, мудр и слегка язвителен. Никогда не забуду, что ответила на все мои доводы Ася Семёновна.

Она произнесла буквально следующее:

«Ах, Мишенька, дорогой, советская власть-шмоветская власть – это всё ерунда, мелочь, пустяк. Лишь бы мамочка была здорова».

Это прозвучало так неожиданно, так естественно и так верно, что я опешил и впервые не нашёлся, что ответить.

Права была Ася Семёновна!
Мамино здоровье важнее советской власти.
Да и антисоветизм её высказывания был куда сильнее моего: он был спонтанный и мудрый.
Советская власть-шмоветская власть, любая власть должна отступить перед здоровьем моей мамы. И это уже не абстрактный гуманизм, а конкретный.
Так вот и мучился я, болтаясь между двумя формами гуманизма.

Но было в моей жизни ещё одно чувство, которое если и не примирило меня с советской властью, то отбросило мою ненависть к ней на задний план.

(Хотя я никогда не прощу этой власти среди многоного прочего тысячи и тысячи часов моей жизни, бездарно потраченных на конспектирование классиков марксизма, ещё тысячи бесценных часов юности, отданных этим диким комсомольско-профсоюзным собраниям, нечеловечески глупым лекциям по истории КПСС, научному коммунизму, марксистско-ленинской философии, пожизненному для меня запрету выезжать в другие страны).

А примирило меня с жизнью в этой стране чувство гордости за её уникальные традиции культуры прошлого, за удивительных людей-представителей старой русской интеллигенции (ничего подобного в мире больше нет), часть которых я ещё, слава Богу, успел встретить; за величайшие в мире традиции гуманитарного образования, которые моя страна развивала вплоть до страшного большевистского переворота.

Примерно в то же время когда я читал Достоевского, мне попалась на глаза маленькая книжечка о традициях русской культуры.

(Сейчас уже не помню, сколько и какие там авторы, у меня её давно кто-то зачитал).

Но ясно помню потрясшую меня до глубины души историю времён русской дореволюционной гимназии.

История следующая.
Это было в 1913 году.
Одиннадцатилетняя девочка, пансионерка Московской Ржевской гимназии приставала к своему дядюшке с прось-

бой показать, что написано на медальоне, который тот всегда носил на груди.

Дядюшка снял медальон и протянул девочке.

Девочка открыла крышку, а там ничего не написано.

Кроме пяти нотных линеек и четырёх нот: соль-диез – си – фа-диез – ми.

Девочка помедлила мгновенье, а затем весело закричала:

– Дядюшка, я знаю, что здесь написано. Ноты на медальоне означают: «Я люблю Вас».

И вот здесь возникает вопрос.

Вы представляете себе, КАК УЧИЛИ ЭТУ ДЕВОЧКУ, если она, увидав четыре ноты, пропела их про себя, а пропев, узнала начало ариозо Ленского из оперы

Чайковского «Евгений Онегин».

И начинается это ариозо – признание восемнадцатилетнего дворянина, поэта Владимира Ленского шестнадцатилетней дворянке Ольге Лариной словами «Я люблю Вас» и четырьмя нотами, которые девочка и увидала на дядюшкном медальоне.

Оказалось, что этот медальон – столь оригинальное признание в любви, когда-то полученный девочкиным дядюшкой в подарок от своей невесты перед их свадьбой.

Но вы подумайте, ведь девочке только 11 лет!

Каким же образом её успели ТАК НАУЧИТЬ.

И не в специальной музыкальной школе, и не в музыкальном колледже, а в нормальной русской гимназии, да ещё в начальных классах.

Вопрос «**как** учили эту девочку» я уже задал, теперь задам ещё один вопрос, ответ на который выходит за рамки рассуждений только об уровне образования, а касается вопросов генофонда.

КАК нужно научить мальчика,

чтобы он когда-нибудь

подошёл к такой девочке, заговорил с ней,

заинтересовал её как достойный собеседник,

как личность, а со временем

завоевал её сердце?



Здесь уже никакими модными штанами и престижными кроссовками делу не поможешь.

Обучив девочку на таком уровне, ей как бы сделали прививку от бездуховности, от того потока примитивного одинообразия, которое я условно называю «дискотечностью». К этой девочке лишь бы какой мальчик не подойдёт. Но если даже подойдёт, то вряд ли найдёт взаимопонимание.

Ведь если мудро смотреть вперёд, можно предположить, что эти дети в будущем поженятся, у них будут свои дети. И они должны, естественно, воспитать этих детей на соответствующем духовном уровне.

Таким образом, речь здесь идёт об УРОВНЕ КОНТАКТА, уровне духовного, культурного соответствия.

Мальчик обязательно должен быть духовным партнёром этой девочки, находиться на уровне этой девочки, её духовных запросов и приоритетов.

Следовательно, обучая девочку искусству, музыке, поэзии, уже в младших классах русской гимназии воспитывая (или, лучше сказать, формируя) духовную потребность, думали о генофонде, об интеллектуальном обществе будущего.

Но существовал ли в русском обществе того времени мальчик – достойный партнёр нашей маленькой гимназистки?

Конечно, да!

Вы не задумывались, почему все офицеры царской армии учились играть на рояле? Так ли это необходимо для боевой подготовки?

Для боевой, быть может, и нет, а вот для генофона – конечно же, да!!!

Вдумайтесь, что это за образ – **офицер, играющий на рояле?**

Да это же символ мужской гармонии – сочетание офицерства и музыки.

С одной стороны, офицер – защитник, воин, а с другой – тонкий интерпретатор музыки Чайковского и Шопена.

У вас, читатель, голова
не кружится от моих
необузданных
фантазий?

А ведь я ничего не при-
думываю – читайте
побольше русскую ли-
тературу того времени.



А поэтические диспуты с сочинением и чтением собственных стихов прямо в казарме не хотите?

А знание трёх-четырёх иностранных языков?

Ура!

Мы нашли нашей девочке партнёра!

И речь здесь идёт о достойном партнёрстве, поверьте.

Высокое качество гуманитарного образования в России, начиная с 20-х годов XIX века и до начала 20-х годов века XX, породило невероятную потребность в культуре и подготовило культурный взрыв, подобного которому, думаю, история человечества до сих пор ещё не знала.

И большая часть того, что в мире известно и ценимо в русской культуре – именно эти сто лет невиданного расцвета литературы, поэзии, музыки, изобразительного искусства.

Люди, ставшие участниками этого невероятного, не имеющего аналогий в истории культуры духовного и творческого взрыва, своим поведением, глубиной мышления, человечностью обозначили уникальнейшую группу русских людей, которую мы с гордостью именовали:

РУССКАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ.

Об этом чисто русском явлении нужно писать огромные, серьёзные исследования, необходимо изучать этот феномен.

И действительно: **как СТРАНА**,
не знавшая античной эпохи,
не прошедшая через средневековые университеты,
оставшаяся в стороне от эпохи Возрождения,
ещё недавно чуть ли не насильственно толкаемая Петром Великим к необходимости подражать Западной Европе,
которая до 1861 года была, по сути, рабовладельческой,
неожиданно создаёт такие шедевры культуры,
порождает таких высочайше европейски развитых людей,
создаёт всемирного уровня литературу, музыку,
философию.

Ведь

Пушкин и Лермонтов,
Тютчев и Фет,
Лесков и Гоголь,
Тургенев и Гончаров,

Толстой и Достоевский,
Мусоргский и Чайковский,
Чехов и Левитан,
Репин и Серов,
Суриков и Врубель,
Скрябин и Рахманинов,
Кандинский и Шагал,
Стравинский и Бенуа
и многие-многие другие –

величайший подарок от России всей цивилизации.

Но время их существования и творчества – всего одно столетие (!!!).

Вы только подумайте, какой духовный толчок для всей цивилизации за каких-нибудь сто лет!

Представить себе интеллектуальную мысль Планеты без этих русских ста лет невозможно, это была бы катастрофа планетарного масштаба!

Именно поэтому удивительный немецкий мыслитель Рудольф Штейнер в начале XX века призывает всю интеллектуальную Европу к путешествию на Восток.

Страшное гитлеровское Drang nach Osten (путь на Восток) – это всего-навсего нагло украденный и искажённый призыв Штейнера.

У Штейнера же это был духовный клич, призыв к путешествию всех интеллектуальных сил в Россию для того, чтобы оживить духовно отживающую старую и дряхлую европейскую цивилизацию.

А если всерьёз заняться изучением того, в какой степени Русская культура XIX века повлияла на культуру всего мира, то нельзя не возгордиться всерьёз.

И в самом деле, во французской музыке XX века шесть крупнейших композиторов объединились в группу, которую они сами назвали «Шестёрка».

И когда у них спрашивали, почему они объединились в группу, то ответ был прост. Образцом для них послужила русская группа, которую в России называют «Могучая кучка» (с лёгкой руки Стасова, который написал однажды: «Маленькая, но уже могучая кучка русских музыкантов»).

Он, Стасов, имел в виду группу композиторов, в которую входили Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков и Кюи.

Но «Могучей кучкой» их называли только в России. На Западе же они получили официальное название «Пятёрка».

Теперь ясно откуда «Шестёрка во Франции? Но ещё раньше – ещё интереснее.

Есть понятие «импрессионизм». Оно существует как в изобразительном искусстве, так и в музыке. Но если в живописи предшественниками импрессионистов можно считать французских художников середины XIX века – Барбизонцев (Камилл Коро, Франсуа Милле и др.), то самое сильное влияние на французских композиторов – импрессионистов, безусловно, оказали не французские предшественники, а... русские. Ибо без оркестра Римского-Корсакова нет ни оркестра Дебюсси, ни тем более оркестра Равеля.

«Картинки с выставки» Мусоргского были образцом для музыкального мышления Равеля. Достаточно услышать сделанную им оркестровку этого фортепианного произведения Мусоргского, чтобы оценить всю степень поклонения Равеля Мусоргскому.

Русские композиторы повлияли почти на всех крупнейших композиторов XX века, будь то французы, итальянцы или даже американцы (кумиром классика американской музыки и родоначальника симфонизма Джорджа Гershвина как известно, были Чайковский и Рахманинов).

Для того чтобы рассказать о влиянии Четвёртой, Пятой и Шестой симфоний Чайковского на всё развитие симфонии XX века, необходимо написать огромную книгу.

Что касается влияния русской литературы XIX века на ВСЁ ПОСЛЕДУЮЩЕЕ РАЗВИТИЕ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, то здесь не нужно ничего доказывать.

Нужно только почитать интервью с крупнейшими писателями XX века для того, чтобы понять: русская литература XIX века – явление Всемирное.

Например, в течение 50–80 годов XX века расцвёл латиноамериканский роман. Именно в странах Латинской Америки появились писатели, перехватившие у Европы пальму первенства и открывшие новые пути в литературе.

Достаточно назвать имена Кортасара, Маркеса, Борхеса и знаток литературы сразу поймёт, какого МАСШТАБА литературу я имею в виду.

«Сто лет одиночества», «Осень патриарха», «Выигравши», «Преследователь» – книги золотого фонда мировой литературы.

Но когда журналисты спрашивают у великих латиноамериканцев, кто для них высочайший пример литературы, кто повлиял на их мышление, то те не сговариваясь называют Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова и, конечно, Н. Гоголя.

Я осмелюсь сказать, что без Гоголя не было бы не только латиноамериканского романа, но и такого мистического гения XX века, как Франц Кафка.

Не верите?

Приведу лишь один пример.

У Кафки есть рассказ под названием «Превращение».

Служащий Грегор Замза просыпается утром и обнаруживает, что он превратился в какое-то невероятное насекомое похожее на сороконожку.

А далее начинается эксперимент высочайшего психологического масштаба.

Писатель произвёл этот эксперимент не для того, чтобы эпатировать читателя. Вовсе нет!

Он сделал это с целью изучить реакцию посредственного, маленького человека, маленького чиновника на подобное превращение. Сколько возможностей открывается перед писателем! Сколько экспериментов можно поставить, изучая взаимоотношения Грегора Замзы с его родными, коллегами.

Какой авангард! Какая новизна в литературе!

На самом же деле «Превращение» Кафки – лишь ещё один шаг или, лучше сказать, продолжение исследования, которое почти за век до него произвёл... Николай Васильевич Гоголь.

И не где-нибудь, а в одной из новелл цикла «Петербургские повести».

В повести «Нос».

Майор Ковалёв просыпается утром в своей постели, а на лице его вместо носа совершенно гладкое место.

И ТОЧКА!

Чувствуёте, какой модернистский эксперимент?

А в чём его суть?

Да в том же, в чём суть будущих экспериментов Достоевского и Кафки, Джойса и Пруста, Булгакова и Кортасара. (У последнего в рассказе «Аксолотль» одинокий человек занимается только тем, что изо дня в день часами наблюдает за рыбкой в аквариуме и незаметно сам превращается в эту рыбу, которая теперь ждёт появления перед аквариумом одинокого человека. Человек, ставший рыбой, плавает в аквариуме, а рыба, превратившись в человека, наблюдает за ним.)

И первым в ряду писателей, поставивших самый сюрреалистический эксперимент, был именно Гоголь.

Ведь как же реагирует майор Ковалёв на свою беду?

А вот как:

«Конечно, я... впрочем, я **майор** (выделение всюду моё. – М.К.). Мне без носа ходить как-то **неприлично**. Какой-нибудь **торговке**, которая продаёт на Воскресенском мосту очищенные апельсины, **можно сидеть без носа**; но, имея **в виду получить...** притом будучи во многих домах знаком с дамами: Чехтарёва, **статская советница**, и другие...»

Вот где сюрреалистическое безумие!

Оказывается, без носа не получить ни чина, ни ордена.

Без носа нельзя к статской советнице. (Гениальность Гоголя столь велика, что, я думаю, последующие столетия развития литературы поставят Гоголя на место, где сегодня такие титаны, как Шекспир, Данте и Гёте. Мне думается, литературный мир ещё не полностью дорос до безмерной глубины этого **космического гения**.)

Я хочу процитировать ещё несколько строчек, которые уже подлинный язык самой современной литературы.

А ещё лучше сказать, литературы будущего.

Строiki эти – в окончании повести «Нос»:

«**Вот какая история случилась в северной столице нашего обширного государства! Теперь только, по соображению всего, видим, что в ней много неправдоподобного. Не говоря уже о том, что точно странно сверхъестественное отделение носа и появление его в разных местах в виде статского советника, – как Ковалёв не смекнул, что нельзя через газетную экспедицию объявлять о носе? Я здесь не в том смысле говорю, чтобы мне, казалось, дорого заплатить за объявление; это вздор, и я совсем не из числа корыстолюбивых людей. Но неприлично, неловко, нехорошо! И опять тоже – как нос очутился**

в печёном хлебе и как сам Иван Яковлевич?... нет, этого я никак не понимаю, решительно не понимаю! Но что страннее, что непонятнее всего, – это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы. Просто я не знаю, что это...

А, однако же, при всём том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже... ну да и где же не бывает несообразностей?.. А всё, однако же, как поразмыслишь, во всём этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные приспешствия бывают на свете, – редко, но бывают».

Почему я выделил эти строки как образец величайшей литературы, да ещё литературы будущего?

Я сейчас задам вам, дорогие читатели, только один вопрос: И прежде чем читать далее, попробуйте на него ответить. Итак:

кто всё это произносит?

Перечитайте, пожалуйста, если нужно, ещё несколько раз, и не переворачивая страницы произнесите (лучше вслух). Произнесли? Теперь переверните страницу и давайте по-рассуждаем.

Уверен, что большинство из вас произнесли следующее:
Автор или Гоголь.

А вот и нет!

Тс есть и да и нет.

ДА в том смысле, что и автор тоже кое-что говорит.
Но только меньшую часть.

Ещё один вопрос:

Как вы думаете, кто кроме Гоголя участвует в заключительном размышлении? И сколько их, этих участников? Задал вопрос и подумал, что на него и я вряд ли сразу смогу ответить. Во всяком случае на вопрос: **сколько рас-суждающих.**

А впрочем попробуем посчитать:

«Вот ведь какая история случилась в северной столице нашего обширного государства!»...

Может быть, это говорит Гоголь? Здесь, скорее всего, он и закончил свой рассказ?

Хотя для Гоголя, да и в контексте всего рассказа, эта фраза звучит чересчур иронично.

Словно написана в другом стиле. Уж больно не вяжется история о пропавшем носе с высоким стилем «северной столицы... обширного государства».

И всё же это, безусловно, автор.

Автор, то есть Гоголь?

Нет, конечно. Автор, явно не Гоголь. Он тоже персонаж.

Гоголевский персонаж, который совершенно серьёзно рассказывает историю пропавшего носа.

А где же Гоголь? Он, конечно же, спрятался, чтобы не выдать своего истеричного хохота.

Иначе рассказ бы не получился.

Ведь для рассказчика вся эта история весьма серьёзна. Ибо он – один из них.

Из гоголевских персонажей.

Кто же произносит вторую фразу?

«Теперь только, по соображении всего, видим, что в ней есть много неправдоподобного».

Это тоже рассказчик?

Да нет же. Это – один из слушателей.

Ибо рассказчик знает всю историю от начала до конца и не считает, что в ней «много неправдоподобного».

Он рассказывает историю пропавшего носа как подлинное событие.

Так кто же это?

Ясно. Эта фраза принадлежит слушателю, который, дослушав историю до конца, утверждает, что в ней много (!!!) «неправдоподобного».

Это очень рассудительный слушатель, вдумчивый и интеллигентный. Он не хочет обидеть рассказчика мыслью о том, что в рассказе всё полнейшая чепуха.

А кто следующий?

«Не говоря уже о том, что точно странно сверхъестественное отделение носа и появление его в разных местах в виде статского советника...»

А это кто? Похоже на точку зрения какого-то чиновника из департамента. Не того ли, где служил Ковалёв?
А может быть, и из «другого ведомства».

«Как Ковалёв не смекнул, что нельзя через газетную экспедицию подавать о носе».

Это, скорей всего, газетный экспедитор.

И тут же, боясь, что его уличат в корысти, добавляет:

«Я здесь не в том смысле говорю, чтобы мне казалось дорого заплатить за объявление: это вздор, и я совсем не из числа корыстолюбивых людей».

Следующий голос безо всякой аргументации и рассуждений даёт оценку поведению Ковалёва:

«Но неприлично, неловко, нехорошо.

Звучит довольно-таки либерально.

А вот, вполне возможно, слово полицмейстера, занимающегося личным делом арестованного цирюльника Ивана Яковлевича:

«И опять тоже – как нос очутился в печёном хлебе и как сам Иван Яковлевич?... нет, этого я не понимаю, решительно не понимаю.

Но все эти высказывания – мелочь, ничто по сравнению с дальнейшим. Ибо дальше разговор продолжается на ГОСУДАРСТВЕННОМ УРОВНЕ и становится совсем уже небезопасным для рассказчика. Попахивает Сибирью. Вначале ещё не так страшно – всего лишь обсуждение в цензурном комитете:

«Но что страннее, что непонятнее всего, – это то, как авторы могут брать подобные сюжеты».

И вдруг дальше слышится мне высший державный голос:

«Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы».

Уж не сам ли это царь-батюшка?

Нет-нет-нет! Просто, у страха глаза велики. Наверное, это просто какой-нибудь министр или тайный советник.

(А может, всё-таки царь? Два раза про пользу отечеству в одном предложении.)

Итак, сколько же мы насчитали?

Пять, семь, восемь?

«Да нет же, – скажет читатель. – Все эти подсчёты надуманы». И будет абсолютно прав. Ибо количество участников финала – неисчислимо.

Это модель гоголевской России, её уродливых институтов. Эта модель породила Ковалёва и всех участников этого дикого сна (Нос-Сон).

А если я буду рассуждать на психологическом уровне, то перед нами – литература «потока сознания» – интереснейшего литературного явления, которое появится через сто лет после Гоголя. (Пруст, Джойс, Саррот и др.).

То есть перед нами – один-единственный говорящий мейдium, который на подсознательном уровне преображаясь в различных героях вскрывает пороки России гоголевской эпохи.

Но самое невероятное впереди:

После того как мы забрались на высший уровень обсуждения, появляется спрятавшийся с истеричным смехом Гоголь, и, подделываясь под речь своих героев, (ну точно Акакий Акакиевич Башмачкин из «Шинели») вытаскивает из русского языка такое, что... А впрочем перечитайте сами:

«А, однако же, при всём при том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже... ну да и где ж не бывает несообразностей?... А всё, однако же, как поразмыслишь, во всём этом, право, есть что-то».

И как доказательство того, что я прав, говоря о многих участниках дискуссии – **последняя фраза:**

«КТО ЧТО НИ ГОВОРИ, а подобные происшествия бывают на свете, редко, но бывают».

Вот какой уровень литературы.

И есть ли уровень выше?

Есть!!!

И знаете у кого?..

У... Гоголя же. В его удивительной «Шинели».

Вы, наверное, испугались, что я буду пересказывать и рассуждать о «Шинели»? Нет. Ведь больше чем написано об этом произведении Гоголя уже трудно себе представить.

И то, на что я хочу обратить ваше внимание – лишь несколько деталей, которые свидетельствуют о сверхгениальности Гоголя.

«Родился Акакий Акакиевич против ночи, если только не изменяет память, на 23 марта. Покойница матушка, чиновница и очень хорошая женщина, расположилась, как следует, окрестить ребёнка».

Возникает вопрос: почему «**покойница матушка**», а не роженица? Да наверное, всё просто: к тому времени, когда нам рассказывают эту историю, прошло много лет, и матушка Акакия Акакиевича уже умерла.

В русском языке допускается такой оборот, не часто, но допускается. Например, «покойница говорила».

Хотя в этом случае, когда женщина рожает, вряд ли стоит называть её покойницей.

Правда, чудачества Гоголя всем известны.

Но вот далее:

«Родительнице предоставили на выбор любое из трёх (имён. – М.К.) какое она хочет выбрать: Моккия, Соссия или назвать ребёнка во имя мученика Хоздазата. «Нет, – подумала **покойница** (выделение всюду моё. – М.К.), – имена-то все такие».

Ну не бред ли? Речь опять идёт о **покойнице**, да которая ещё к тому же и «подумала»!

Смиримся по той же причине, ибо ко времени рассказа матушка мертва, а Гоголь – чудак.

Читаем дальше: «Чтобы угодить ей, развернули календарь в другом месте: вышли опять три имени: Трифилий, Дула и Варахасий. «Вот это наказанье, – проговорила **старуха**». Что-о-о? Где старуха? Какая старуха? Она же только что родила ребёнка? Может описка у Гоголя?

Читаем дальше:

«Ещё переворотили страницу – вышли: Павенкахий и Вахтисий. «Ну уж я вижу, – сказала **старуха**, – что видно его такая судьба. Уж, если так, пусть лучше будет называться как и отец его. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий».

Совсем с ума сошёл Гоголь! Мало того что у новорожденного мать «старуха» и «покойница», так и ещё отец у него **был**.

От кого же родился ребёнок, и **у кого** родился ребёнок?
(Акакий Акакиевич).
Это ли не театр абсурда?
Он самый.

Но и не только абсурда, но ещё и символизма.
Потому что объяснение двум покойникам есть.
Нужно только внимательнее прочитать дальше.

Акакий Акакиевич уже работает чиновником для письма в департаменте:

«Сколько не переменялось директоров и всяких начальников, его видели всё на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма, так что потом уверились, что он, видимо, так и родился на свет совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове».

Вот он, гоголевский абсурдизм, переходящий в символизм. **Акакий Акакиевич родился «в вицмундире и с лысиной на голове».**

Он родился как персонаж. И когда он родился, отца уже давно не было, а мать была старухой.
И персонаж этот – ключ ко всем будущим героям Достоевского, к театру абсурда,
к латиноамериканскому роману,
к экзистенциализму,
к роману «потока сознания».

Мы немного поговорили об одном писателе, представляющем русскую литературу.
Но вы хорошо знаете сколько великих писателей дала Планете наша русская культура.

Она оказала воздействие на всю последующую музыку, театр, литературу, отношение к искусству.

Она научила мир воспринимать искусство не как милое времяпровождение, но как грандиозную силу самосознания, как космичность и одновременно как величайшую пластику.

Вот почему моя ненависть к советской власти в сочетании с моим преклонением перед русской культурой завязали очень сложный узел моего отношения к моей Родине.

Глава 10

Поэзия: клятва и заклятие

Поэзия, я буду клясться
Тобой, и кончу, прохрипев
Ты не осанка сладкогласца
Ты – лето с местом в третьем классе
Ты – пригород, а не припев.

Перед вами начало стихотворения Бориса Пастернака. Эти пять строк – огромное и очень глубокое исследование о том, что такое поэзия. Вместо пяти поэтических строк можно было бы написать прозу, эссе, но тогда это займёт несколько страниц. Правда, сколько бы мы ни работали, нам никогда до конца не выразить того, что вмещено в эти строки. Но попробуем, хоть немного.

**Первая страница
была бы о клятве как таковой.**

«Клятва», «заклятие», «проклятье» – это однокоренные слова. «Пусть я буду проклят, если нарушу клятву». Клятва – это очень серьёзный шаг в жизни любого. Это когда цена – жизнь.
Клятва – это заклинание для всех и для самого себя.
Клятва – это когда жертвуют своими личными интересами и своей жизнью.

**Вторая страница
была бы о клятве Поэта.**

Пастернак пишет, что он клянётся поэзией. В подлинном смысле это значит, что поэзия – состояние между жизнью и смертью, предначертанность служению. Гений не имеет возможности выбора.
Быть поэтом – обречённость, как говорят в некоторых религиях, – карма.
Гейне сказал: «Если мир раскалывается надвое, то трещина пройдёт через сердце поэта».
В этом нет преувеличения.

Поэт – это **не** умелые рифмы: в мире есть шедевры верлибра (белого стиха – без рифм).

Поэт – это **не** гений ямба или хорея: можно писать стихи свободного ритма.

**Третья страница
была бы о Слове.**

Поэт – это человек обречённый словом.

Слово – это нектар.

Слово – это живая вода.

Слово – это яд, оружие, воздух, музыка.

Слово может взорваться и убить,

Слово может ранить, оно может окрылить и возвеличить.

Только тот, кто это понял, может написать так:

Поэзия, я буду клясться
Тобой И КОНЧУ, ПРОХРИПЕВ.

Почему в окончании клятвы хрип?

Потому что клятва – это иступлённость, потому что связки не выдерживают напряжения, сдаются, перестают подчиняться говорящему, они, как и всё тело, после клятвы уже принадлежат не клявшемуся, но делу, во имя которого – клятва.

Каковы же последние слова клятвы, произнесённые прохрипев: «Ты не осанка сладкогласца».

**Четвёртая страница –
о мужестве поэта.**

Поэзия не даёт осозаемых благ, положения, привилегий, и, что ещё важнее, она не допускает позы («осанки»), гордыни.

И главное: поэзия не даст удобств, лёгкости проживания, богатства; поэтому дальше,

**На пятой странице –
о времени и месте поэзии.**

Ты – лето с местом в третьем классе.

Вот сильнейший образ для всех, кто хоть раз ехал летом в поезде в вагоне третьего класса, да ещё в тяжелейшие двадцатые годы.

Вместо сорока человек – двести – все, кому нужно ехать, дышать нечем, повернуться невозможно, плачущие дети; запах пота, мочи, портянок; проветрить нельзя: окна на-глухо закрыты.

Вот что такое поэзия, а не, как кажется некоторым, мягкий вагон с диванами, зеркалами и кондиционерами.

И последнее сравнение:

«Поэзия...

Ты – пригород, а не припев».

То есть тебя не поют хором,
тобою задыхаются как в пригородном поезде.

Вот я и предложил вам краткий конспект возможной статьи на пяти страницах вместо пяти поэтических строчек.

Но как бы умело я ни написал статью, достаточно ещё и ещё раз перечитать начальные строки стихотворения Пастернака; и станет ясно во сколько световых лет расстояние между статьёй и этими поэтическими строками.

Попытки определить поэзию делались и делаются неоднократно от толстовского «поэзия – это выламывание языка» до мандельштамовского «орудийность и метаморфозность».

Признавая мандельштамовскую линию определения поэзии, я хочу предложить свой вариант.

Поэзия – это эзотерическая форма существования мысли, где слово, переходя из речи в иное измерение, становится знаковым, многозначным и, чаще всего теряя свои привычные смысловые значения, обретает иные логические позиции.

Пример:

Один человек любил так сильно, что разлука с любимой даже на два-три дня казалась ему вечностью.

Перед нами красивый и образный фрагмент речи.

В этом фрагменте есть некоторая доля банальности, это трюизм, то есть затасканный от бесконечного употребления образ.

(Гейне как-то сказал, что первый, кто сравнил женщину с цветком, был великий поэт, а тот, кто сделал это вторым, был великий болван.)

И всё же мы можем назвать этот фрагмент речи поэтичным, поскольку здесь присутствует метафора: два дня как вечность. Поэтичным, но не поэзией, ибо ещё не перейдена та грань, которая разрушает привычную логику и понятийность.

Здесь нет того, что Осип Мандельштам называет «орудийностью поэзии». Скажем, два дня и вечность логически сопоставимы, так как и то и другое обозначает время.

Вот как об этом сказано в поэзии:

«Кто смеет молвить до свиданья
Чрез бездну двух или трёх дней».

**Видите,
что произошло?**

**Разрушена земная логика,
ибо на нашей Планете время и пространство в доэйнштейновском понимании – разные субстанции.**

Один из глубочайших русских поэтов (и не только русских) Фёдор Иванович Тютчев писал эти строки за сто лет до открытия Эйнштейном специальной и общей теории относительности.

Но Тютчев был не просто поэтом, а **ещё и безумно влюблённым поэтом**, и поэтому перепутал пространство и время.

«Бездны двух или трёх дней» существовать не может.

Во всяком случае в нашем мире, который послужен геометрии Эвклида с его трёхмерным пространством.

Если вы не верите, что понятие «бездна времени» в русском языке появилось именно после этих строк Тютчева, то попробуйте перевести это словосочетание на любой другой цивилизованный язык.

А затем употребите его в разговоре с любым иностранцем. Не забудьте только сразу предупредить иностранца о том, что вы пошутили, иначе вас сочтут не совсем ментально здоровым человеком.

В русском же языке всё будет в порядке, ибо эта фраза после Тютчева стала у нас идиомой.

Но давайте подумаем, почему поэт так написал?

Потому что уйти от любимой даже на два-три дня – это значит потерять опору, лишиться баланса, то есть провалиться в бездну.

Отсюда ещё одно невероятное слово:

«смеет молвить»,

то есть у поэта, который провалится в бездну, нет права **«молвить до свиданья»**,

ибо свидание после падения в бездну в земном значении абсолютно невозможно.

Здесь есть и ещё один важный оттенок:

поэт настолько любит, что каждое расставание таит в себе *Страх невстречи*.

А невстреча равносильна падению в бездну.

А двойственность этой невероятной фразы **«кто смеет?»**?

Одно из значений – это: **кто** из нас, попавших в бездну, **смеет...**

Второе же – жёстче: **кто смеет**, вообще, молвить что-либо.

Вот сколько всего таится только в двух строчках подлинной поэзии!

...Теперь перечтите эти две строки несколько раз и почувствуйте...

Глава 11

«Что случится на моём веку»

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далёком отголоске
Что случится на моём веку.

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячей биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль,
Но сейчас идёт другая драма,
И на этот раз меня уволь

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, всё тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти.

Перед нами очень короткое стихотворение Бориса Пастернака – всего 16 строк. Мы попытаемся войти в него и почувствовать, какая бездна информации, мыслей, состояний, чувств скрыто в этих строках.

Ребёнок: «Я хочу быть артистом!»

Родители: «Обязательно будешь!»

Вопрос: «Почему большинство детей хотят быть артистами?»

Ответ: «Потому что они маленькие и глупые».

Вопрос: «А почему родители их поддерживают?»

Ответ (первый вариант): «Родители не в состоянии объяснить детям, что артист – это человек, который пожертвовал своей жизнью».

Ответ (второй вариант): «Потому что родители большие и глупые».

Прошу простить эту грубоватую шутку в конце, но, как говорят в народе: «В каждой шутке есть доля шутки».

Поэтому попробуем выяснить, почему быть артистом – это жертва, и о чём не знает мечтающий быть артистом малыш, и о чём не догадываются его родители.

Актёр, играющий роль Гамлета, стоит за сценой и ждёт, пока затихнет гул зала.

В течение трёх часов сценического времени Гамлету предстоит в одиночку сражаться со Вселенской несправедливостью, а по окончании этих трёх часов – умереть.

Каждый раз, выходя на сцену, Актёр знает, что Гамлет умрёт. Гамлет этого не знает.

Актёр должен сражаться за жизнь Гамлета, за то, чтобы восстановить справедливость и скрыть от Гамлета внутри себя знание о его будущей смерти.

Более того: каждый раз Актёр должен верить, что Он и Гамлет **внутри него** восстановят справедливость и выживут.

Актёр и Гамлет становятся по сути одним лицом.

Актёр-Гамлет стоит за кулисами и ждёт пока затихнет гул в зале.

Гамлет-Актёр выходит на сцену.

Гамлет для того, чтобы вступить в борьбу и победить, а Актёр для того, чтобы проиграть борьбу Гамлета и умереть.

Гул затих.

«Гул затих» – значит, наступило время Актёру-Гамлету сделать свой первый шаг на пути к смерти.

«Гул затих» – звучит как приговор, как выстрел.

Я вышел на подмостки.

Кто он, этот «Я»? Кто вышел на подмостки?

Стихотворение называется «Гамлет». Значит, Гамлет вышел навстречу Смерти.

Но ведь Гамлет вышел после затихшего в театральном зале гула, да ещё вышел на подмостки (сцены).

Значит, это Актёр.

Теперь перенесём акцент:

Я вышел на подмостки.

Я вышел – здесь это очень трагично (всё-таки вышел!).

Не пытался избежать, отказаться от этой страшной участи.
Был гул в зале, зрители рассаживались по местам, разговаривали, шелестели программками, обсуждали, кто сегодня играет (умирает) Гамлета, кто играет (умирает) Офелию.

Гул затих, значит время осмелиться выйти.
ВЫШЕЛ!!!

И что же будет делать? Говорить, танцевать, петь?

Нет!

Я ловлю в далёком отголоске
Что случится на моём веку.

Гениальный поворот стиха!!!

Вышел и мгновенно попал в Вечность.

Вы только подумайте, кто ловит в «далёком отголоске»?

Актёр? В этом случае для него «далёкий отголосок» –
время Гамлета.

Ибо актёр – наш современник.

И он ловит в истории Гамлета аналогии со своим (то есть
нашим) веком.

А что же это за «далёкий отголосок» для Гамлета?

И здесь мы прикасаемся к великой силе выразительности
поэзии вообще и поэта Бориса Пастернака в частности:

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Здесь, как это часто происходит в поэзии Пастернака, мы
мгновенно попадаем в такое измерение, где театральные
бинокли соизмеримы со звёздами.

С театральной точки зрения речь идёт об известном
каждому актёру эффекте: когда смотришь в зал со сцены –
не видно ничего.

Но зрители, глядящие на освещённую сцену через бинокли,
видят каждую морщинку на лице актёра.

Они увидят вблизи гримасу Смерти, они будут обстоятельно наблюдать в бинокли трёхчасовой путь Гамлета к Смерти.

Но здесь есть и другой образ:

Сцена – это наша Планета, а «тысяча биноклей на оси» – звёзды – иные миры, наблюдающие за нашим миром, в котором происходит невероятная трагедия.

Кто же в этом случае на сцене?

Гамлет? Да!

Актёр? Конечно!

Но и не только.

Прочтите внимательно третью и четвёртую строчки этого катрена, и перед вами появится образ Того, Кто в стихе именуется «далёким отголоском».

Того, кто однажды очень давно перед «наставленным сумраком ночи» уже просил своего Отца «пронести эту чашу мимо».

Вот он и появился, третий участник трагедии – Иисус Христос.

Эпизод Нового завета, где Иисус из «сумрака ночи» Гефсиманского сада обращается к своему Отцу с неожиданной просьбой отменить все ужасы:

мучения,

предательство Петра,

унижение,

боль,

бичевание,

распятие.

То есть отменить всё, что ему предстоит.

Это эпизод невероятной силы.

Мне кажется, что по выразительности, по человечности, по трагичности вряд ли есть в мировой литературе эпизод глубже, сильнее, пронзительнее чем этот.

Давайте разберёмся почему.

Вся идея христианства зиждется на жертве, на искуплении Сыном Божиим грехов человечества.

Всё к этому шло, всё было логично и продумано до деталей. Дева Мария рождает Сына Божьего, то есть Богочеловека.

Того, Кто обладает божественным знанием, но одновременно и человеческой нервной системой.

Как Сын Божий, Иисус бессмертен, но как человек – смертен и даже испытывает страх смерти («душа моя скорбит смертельно»).

Этот страх смерти, который испытывает человек – Иисус чувствуется во многих евангельских эпизодах. Иисус начинает нервничать по мере приближения предательства и Смерти. Кульминация этого страха в эпизоде «моления о чаше».

Вчитайтесь внимательно в то, о чём говорит Иисус:
«И отошёд немного, пал на лицо Свое, молился и говорил:
Отче мой! Если возможно, да минует Меня чаша эта».

Да ведь это же ужасно!
Представьте себе, что молитва сына обожгла бы сердце самого милосердного в мире Отца,
и сказал бы Он:
Да что же это я делаю?!
Обрекаю на страшную смерть родного сына?!

Всё отменяю!
Иди ко мне, родной!
Не будет распятия, крови, боли – ничего этого не будет!!!

Но ЧЕГО ЕЩЁ не будет?

Представьте себе мысль Христа:
если отец сжалится
и жертва не состоится – значит,
не будет Баха и Достоевского,
Рембрандта и Гёте,
фресок Микеланджело и Грегорианского хорала,
не станет Руанского собора и собора в Севилье,
не будет икон Рублёва и храма Покрова на Нерли и...

Не станет того грандиозного защитного фона над Планетой, который будучи вдохновлён христианством спасает нас от обвинений в тотальной бездуховности и бессмыслицности нашего существования.

Поэтому дальше Иисус говорит:
«впрочем не как я хочу, но как ты».

Вот это и есть вторая половина фразы в «молении о чаше».

В Евангелии от Матфея между обращением сына к отцу **о спасении и его отменой** нет никаких пауз – только точка

с запятой, но по сути между этими двумя половинками – пауза размером с цивилизацию.

Итак:

«Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси!»

Но к кому обращается с подобной же просьбой Гамлет?

Конечно же, к **своему отцу** и литературному создателю **Шекспиру**.

Так вот о каком «далёком отголоске» говорит Гамлет!
Правда, дальше идут иные, чем в Евангелии, слова, хотя я уверен, что Иисус подписался бы под каждым из них.

Гамлет говорит отцу:

«Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль».

И дальше:

«Но сейчас идёт другая драма
И на этот раз меня уволь».

Что за нелепость!!! Что за неподходящее слово: **уволь!!!**
Ни Христос, ни Гамлет не могли произнести подобного слова, ибо оно – из другого измерения, его может использовать человек из иного времени.
Правильно! Он-то и появился – наш четвёртый герой.
Кто же он?

Сам автор стихотворения – Борис Леонидович Пастернак из XX века,
из коммунистической страны, где, как во времена Христа и как во времена Гамлета:

«...продуман распорядок действий
И неотвратим конец пути».

Христос был предан распятию,
Гамлет был предан смерти,
и Поэт говорит о себе:

«Я один, всё тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти».

Он, Пастернак, тоже предан.
Предан системой, друзьями, поклонниками, коллегами.
Он изгнан из Союза писателей, ему боятся звонить, его
шумно и публично осуждают его вчерашние друзья.
И всё из-за романа «Доктор Живаго» – одного из круп-
нейших романов XX века, который он написал в своей
стране.

Советская цензура запретила печатать роман, книга была
предана анафеме. И Пастернак дал согласие напечатать
его за границей, что в то время было равносильно само-
убийству.

Пастернака не сгноили в ГУЛАГе, не расстреляли, но прак-
тически уничтожили более изысканным способом –
полным бойкотом, психологической травлей, лишением
творческого статуса, непризнанием его как творческой
личности.

Итак, стихотворение Пастернака «Гамлет», состоящее
из шестнадцати строк, охватывает две тысячи лет развития
человечества.

В нём шесть участников:

Актёр, Гамлет, Христос, Пастернак, Шекспир и Бог-Отец.

«Я один, всё тонет в фарисействе», – так может сказать
каждый из них.

Но они – Творцы, они сражаются со злом и идут на колос-
сальные жертвы во имя спасения Человечества.

Вот что такое быть актёром!
Вот что значит быть человеком искусства!

Об этом Борис Пастернак говорит ещё прямее в своём сти-
хочтврении «О знал бы я, что так бывает».
Это – одно из глубочайших стихотворений о смысле куль-
туры, о подлинности культуры, о жертвенности её великих
творцов.
В нём человек искусства и, в частности, актёр сравнивается
с Гладиатором.

Хотя слова «ГЛАДИАТОР» нет в стихе, оно подразумевается.

Для подлинного актёра искусство – не игра, как не игра бой гладиатора.

Здесь у Пастернака старая истинность и вечность искусства начинается в Колизее.

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

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

Может быть, никто ещё в русской поэзии не сказал столь жёстко и чётко о сути искусства.

Вот чём я думаю, когда слышу о ребёнке, мечтающем стать актёром.

«Но кто мы и откуда»

Мы приходим в сей мир гениальными. Я в этом убеждён. Посмотрите в глаза новорождённого – в них отражается Вселенная.

Если бы новорождённый мог говорить, то мы получили бы ответы почти на все вопросы, на которые не можем ответить сами.

В глазах новорождённого – отсвет происхождения.

Но этот контакт нам не дан – приходится ждать, пока ребёнок заговорит.

И вот наконец!

Но увы, ребёнок учится земной речи через подражание, и шансов услышать ответ на главные вопросы бытия у нас уже нет.

Пожалуй, самое сложное интеллектуальное действие на Земле – это разговор с трёхлетним. Мы обязаны признаться, что чаще всего делать этого не умеем, ибо не обладаем достаточной глубиной мышления.

Нам не хватает парадоксальности во взглядах.

Нам не хватает самостоятельности, непредсказуемости.

Ибо мы – «излеченные». Нас удалось вылечить от гениальности.

По-настоящему говорить с трёхлетним может только взрослый гений, то есть тот, кого не удалось вылечить.

Каждое рождение – это божественный шанс, но этот шанс удается осуществить в лучшем случае один раз на миллион. Ибо система не нуждается в гениях, она запустила механизм подавления гениальности.

Вместо гения формируется то, что я называю «средний разумный тип». То есть социальная особь, мыслящая стереотипно и полезно.

Что означали в тоталитарной коммунистической системе с этой точки зрения фразы:

«родился ещё один советский человек» или «каждый советский человек», или «все советские люди как один»?

Да всего лишь то, что всякий человек, рождённый на этой земле, заносился в регистр, в котором априори существовали ответы на все вопросы, где человек немедленно и безоговорочно внедрялся в социум – ему при рождении указывался образ мысли, стиль поведения.

Это – вариант грубого проявление механизма подавления личности, есть и более изощрённые.

Так, на Западе люди часто называются «Налогоплательщиками», не только с финансовой, но и с других точек зрения. Скажем:

«налогоплательщики недовольны качеством программ третьего канала телевидения».

И в этом – подсознательное, но весьма явное указание места индивидуума в обществе.

Но рождается не советский человек, не налогоплательщик.

Рождается новый

Бах,
Моцарт,
Шекспир,
Данте,

которые старательно переделываются в налогоплательщиков, зомбируются в советских, лишаясь неповторимости и уникальности.

Шанс упущен:

Трёхлетняя Эвелина, как всякий исследователь, вырвала у своей большой куклы руку и ногу, а также бесповоротно изучила её глазное дно.

Получив новую большую куклу, малышка радостно восклинула:

«Какая она... неполоманная!»

Это – поэзия!

Данечка – малыш трёх с половиной лет, смотрел видеокассету, где снят его пapa в таком же возрасте. На вопрос, где был сам Данечка, когда его пapa был таким маленьким, малыш, ни на секунду не задумываясь, ответил: «На другой... кассете».

Это – философия.

Этот же малыш очень удивлён некоторыми «странностями» языка. Почему, например, «купаться», но не «плаваться», «укрыться» одеялом, но не «уснуться».

Или почему майонез во все месяцы года называется «МАЙонез»,

а автозаправка, даже если на машине нужно поворачивать налево, всё равно называется «заправка», а не «залевка».

Это – лингвистика.

Сказка

Жили-были дед и баба...

И была у них Курочка Ряба...

Все мамы рассказывают своим детям сказку про «Курочку Рябу». Но ведь «Курочка Ряба» – не сказка, а ошибочно принятая за неё мудрая философская притча.

Если с этим не согласиться, то смысл «Курочки» как сказки выглядит, по крайней мере, нелепо.

И вправду, однажды в жизни свершилось чудо: курочка снесла не простое, а золотое яичко, то есть создала произведение искусства – слиток золота яйцеобразной формы, совершенной обработки (ну представьте себе, скажем, яйцо Фаберже!).

А глупые дед и баба этого не поняли, не оценили и стали вести себя с золотым яйцом, как всю жизнь вели себя с простыми: стали бить, чтобы использовать в кулинарных целях.

Затем следует эпизод с мышкой, которая, маxнув хвостиком, сделала то, чего не удалось сделать ни деду, ни бабе. Яичко упало и разбилось.

Нелепость ситуации только подчёркивает тот факт, что весь эпизод с мышкой – лишь тест, проверка деда и бабы на реакцию.

Разбилось, что будут делать теперь?
Плакать!!!

Но почему «плачут дед и плачет баба»? Может быть, они поняли, что свершилась трагедия – погибло творение искусства?

Вовсе нет.

Плачут потому, что они остались без яичницы!!!

И вот тогда курочка произносит мораль притчи: «Не плачь, дед; не плачь, баба! Я снесу вам новое яичко – не золотое, а простое».

То есть вы получите то, что ожидаете, то, что заслуживаете.

«Курочка Ряба» – это великая притча О ШАНСЕ.

О том, что жизнь предоставляет нам
возможность иного пути, иного
измерения,
но мы – зашорены,
зомбированы,
способны жить
без чудес,
без глубинного
зрения и слуха.
Не случай-



но именно маленькая девочка неполных семи лет, рано научившаяся читать и писать, сочинила письмо к Курочке Рябе. Я не помню его дословно, но мысль письма такова:

«Дорогая Курочка Ряба!

Очень прошу тебя – снеси мне золотое яичко.

Я не буду его бить, я поставлю его на мою полочку и буду всем-всем показывать.

Все станут любоваться и говорить: «Какая молодец, Курочка Ряба, какое прекрасное яичко она снесла!»

Вот где конгениальность восприятия!

Только у маленькой девочки художник оценен по достоинству.

Об одном трагическом заблуждении

Об этом я задумался по-настоящему, когда попал в Швецию. С одной стороны, благополучнейшая страна, высокий уровень жизни, у всех есть жильё, никто не голодает, достаточно чисто на улицах (если бы я писал это лет десять назад, то сказал бы просто «чисто», без наречия «достаточно», но в последние годы улицы Стокгольма стали несколько ближе к азиатско-африканским).

Но в общем и целом – благополучная страна.

И всё же у меня постоянно рождалось ощущение, что чего-то не хватает. Как красивая и аппетитная на вид пища, которую всего лишь забыли посолить.

Вначале я думал, что это моё личное ощущение, но, поговорив с другими приезжими соотечественниками, понял, что не я один ощущаю эту странность.

Можно было сослаться на недостаток андреналина, который у советских людей выделялся постоянно в связи с необходимостью бороться за элементарное право жить в квартире, иметь телефон, не бояться говорить то, что думаешь, есть то, что хочешь.

Шутка ли, андреналин выделялся даже в связи с покупкой туалетной бумаги.

Помните? Гордые люди, обвешанные этой бумагой и, глядящие с высоты на несчастных, которые, пользуясь бумагой газетной, почти наверняка обрекали себя, по меньшей мере, на неприятные ощущения.

А счастье достать книгу, за которой гонялся много лет!

Опять андреналин.

В Швеции же жить с этой точки зрения просто невозможно, ибо есть всё, что хочется купить, и есть ДЕНЬГИ, на которые это можно купить.

Не нужно стоять в очереди за билетами, достаточно позвонить и на следующий день получить эти билеты прямо в почтовый ящик. Причём независимо от того, билеты ли это в соседний город или в Австралию.

Писать о сервисе, об удобствах, о лёгкости приготовления пищи (при желании ничего не стоит приготовить обед из трёх блюд за считаные минуты) можно бесконечно.

Но вот вопрос.

Если действительно решить вопросы быта, питания, уничтожить даже сами проблемы, связанные с элементарным выживанием (причём независимо от того, работает человек или нет), многое ли изменится принципиально?

То есть будет ли человек счастлив, использует ли он освободившееся время для духовного самосовершенствования, для познания глубин культуры, искусства, музыки, поэзии, литературы?

Появится ли тот человек из великих утопий всех времён – венец планетарного творенья, для которого примат духовного над материальным станет основой основ, целью существования?

Нет, нет и нет!

Проблема туалетной бумаги остаётся, но выворачивается иной, не менее непристойной, стороной, и даже становится куда более многосложной, отнимающей у человека по сути не меньше времени, чем советская проблема её доставания. Нужно сделать всё возможное, чтобы ухитриться купить бумагу дешевле ведь, она

может стоить от одной до десяти крон за упаковку.

Но вот беда! Бумага подешевле может оказаться не столь плотно свёрнутой в рулон, тогда выгоднее покупать бумагу

чуть дороже, но более плотно свёрнутую, и будет больше бумаги за те же деньги.

Но здесь возникает ещё одна проблема.

За те же деньги в разных магазинах можно купить бумагу разного качества, более или менее жёсткую, следовательно, предпочитаем магазин, в котором продают менее жёсткую. Но теперь надо узнать, нет ли такой бумаги за ещё меньшие деньги, то есть нет ли в каком-нибудь магазине специального приглашения купить сразу двадцать рулонов подобной бумаги, но по оптовой цене.



Есть такое приглашение!

Вы мчите туда, на другой конец города, но по пути отвечаете на звонок вашего сотового телефона и в разговоре узнаёте, что в каком-то магазине те же двадцать рулонов бумаги вы можете получить бесплатно. Но при условии, что купите других товаров на сумму не менее пятисот крон. И поскольку вам всё равно предстоит покупать эти товары раньше или позже, то вы принимаете решение: изменить маршрут, купить товары и за это получить бесплатную бумагу.

Вы мчитесь в этот магазин, но, приехав и посчитав, убеждаетесь, что остальные товары в этом магазине дороже, чем в вашем, и вы не выигрываете, а даже проигрываете на «бесплатной» бумаге.

К тому же эти двадцать рулонов жёстче, чем те, за которыми вы гнали.

Но теперь вы отъехали так далеко от приглашавшего вас магазина, что, если поедете туда снова, то стоимость бензина будет уже намного превышать ту сумму денег, которую вы выигрываете на дешёвой бумаге.

Вы попадаете в сложнейшую ситуацию, из которой очень трудно выпутаться. Вы досадуете, у вас может развиться депрессия.

День безнадёжно пропал.

То, что я описал здесь, – гротескная модель поведения в утопии.

Можно не поверить в реальность подобного поведения, если бы не одна совсем не смешная деталь: если повезёт, можно сэкономить на покупке бумаги всего один доллар, а на следующий день столько же – на приобретении хлеба, то за год наберётся больше трёхсот сэкономленных долларов.

А именно столько стоит поездка на остров Крит с двухнедельным проживанием в гостинице, включая самолёт туда и обратно.

Мы не будем здесь рассуждать: бумага ли слишком дорога или Крит слишком дёшев, но в свете вышеизложенного проблема поиска бумаги и хлеба подешевле выглядит не столь уж комичной или нелепой.

Естественно, речь здесь не идёт о крупных бизнесменах или других, чей уровень доходов резко возвышается над средним по стране уровнем.

Речь идёт о среднем шведе, или, как его называют здесь, «средний Свенссон».

А если всё же удастся сэкономить время и купить бумагу сразу или (что ещё лучше) материальное положение позволяет не искать бумагу подешевле?

Чем займётся человек у которого свой дом в двести квадратных метров, приличная машина, работа, гарантирующая безбедную жизнь, а в будущем – пенсию, которая вполне обеспечит беззаботную старость?

Да ведь у этого счастливчика есть телевизор с десятками, а то и сотнями, каналов. У телевизора и проведёт своё свободное время наш герой.

А теперь – антитезис. Мы очень много говорили и продолжаем говорить о великой русской культуре. И всё это – правда. Но не вся правда.

С одной стороны, действительно, Чайковский и Достоевский, Гоголь и Чехов, Пушкин и Пастернак, Мусоргский и Рахманинов, Шагал и Малевич, Булгаков, Лесков, Римский-Корсаков, Шостакович и т. д.

Но с другой стороны, как эти великие, так и их потребители – всего лишь невероятно тонкий слой культуры.

Как ни страшно это звучит, но речь может идти, скажем, не больше, чем о двух или трёх процентах россиян, потребляющих подлинную культуру.

Остальные девяносто семь (увы и ах!) – это поклонники попсы, всякого рода подделок, причём часто настолько низкопробных, что трудно поверить в то, что это можно воспринимать всерьёз.

Таким образом, если говорить о культуре в глубину, то два-три процента у нас – люди именно подлинной культуры.

Но как только мы затронем культуру в более массовом аспекте, то окажемся на одном из последних мест в мире.



Причём чем дальше от Москвы, тем меньше культуры.
В этом случае Западная культура куда более демократична
и не центробежна.

Два примера:

1998 год.
Крохотный шведский городок Коппарберг с населением
в пять тысяч человек.

То, о чём я буду писать дальше, для русских, которые никуда не выезжали и с подобным не сталкивались, покажется сюрреализмом.

**Концерт местного симфонического оркестра и хоровой
kapеллы (!!!)**

В программе – Фортепианный концерт Моцарта ля-мажор
и месса Шуберта.

На сцене – сто тридцать человек, в зале – около пятисот. Если вычесть из общего числа населения города количество грудных детей, детей постарше, а также тех, кто вынужден остаться с детьми дома (ибо концерт вечерний), то можно примерно сказать, что каждый пятый житель города играл в оркестре, пел в хоре или находился среди слушателей в зале.

Я сидел в зале, слушал и завидовал (как чёрной, так и белой завистью).

Ещё один эпизод.

Один из моих первых концертов в Швеции. Мы едем всё дальше и дальше от Стокгольма. Горы, долины, кое-где отдельные дома, редкие огоньки. Тихо, красиво и... пустынно. Приезжаем к месту концерта. Это большой старинный дом. Здесь на втором этаже и состоится концерт квартета. Вокруг – никаких населённых пунктов ни даже отдельных домов.

С удивлением спрашиваю альтиста: «Откуда возьмётся публика?» Насколько я заметил, последние двадцать километров пути было совсем пустынно вокруг. Но у альтиста другая забота – он опасается, что не хватит стульев.

За полчаса до концерта ещё никого нет...

И вдруг, откуда ни возьмись, машины, масса машин! Фермеры, их жёны, их дети.

Полный зал.

Стульев действительно не хватило. Но часть молодёжи согласилась вытащить скамейки из сауны и усесться на них. В программе концерта был один из поздних бетховенских квартетов и Второй квартет Бородина.

После концерта подходит ко мне старый-старый фермер, плачет и говорит о том, что он собирался уже умирать, так и не услыхав свой любимый квартет Бородина в живом звучании. И вот какое счастье привалило.

А я подумал, доживу ли я до того, чтобы в моей стране поговорить с фермером о Втором квартете Бородина.

И совсем уж расстроил меня неожиданно всплывший в памяти иной эпизод.

Год 1982.

Белорусский государственный академический симфонический оркестр приехал для проведения бесплатного симфонического концерта в район Белоруссии, где рядом друг с другом находятся два, по западным меркам, огромных города – Полоцк и Новополоцк.

Вместе это примерно две ста пятьдесят тысяч населения. Дело было в субботу вечером.

Как вы думаете, сколько человек пришло в зал?

Один!!!

А сколько пришло бы в белорусском городке с пятью тысячами населения?

Жаль, что здесь нельзя пользоваться отрицательными величинами.

А ведь такое тоже есть в моей памяти (конечно, не отрицательная величина, но чисто эмоционально близко к этому).

Помню три огромных автобуса с музыкантами на площади совсем маленького городка.

Во все окна домов, окружающих площадь, выглядывали удивлённые жители, поражаясь сотне странных музыкантов, проехавших по жутким дорогам сотни километров, чтобы полтора часа простоять на пыльной площади.

Затем уехать назад, за те же далекие сотни километров.

Так и не выступив.

Ибо ни один человек не вышел из дома.

Но смотрели в окна.

Потому что ни разу не видели столько музыкантов сразу перед своими домами.

И здесь можно говорить уже об отрицательных величинах (ибо смотрели в окна).



Многолетний ГУЛАГ сделал своё дело.

Уничтожены целые поколения тех, кто пришёл бы на подобные концерты и привёл подготовленных для восприятия детей.

Теперь вы понимаете, почему я иззавидовался, сидя на концерте в крохотном шведском городке, равном по количеству жителей большой русской или белорусской деревне.

Итак, рассказанное может, казалось бы, поставить точки над «и», безоговорочно отдав культурный приоритет Западу.

Но вернёмся к началу главы, где речь идёт о недоумении приезжающих из нашей страны по поводу отсутствия чего-то очень важного. Чего же недостаёт?

Отсутствует отношение к культуре как к чему-то большему чем развлечение.

Главная формула Западного мира:

«Культура – это аспект свободного времени, фактор досуга».

Культура становится своего рода пирожным к чаю или в лучшем случае обоями на стенах квартиры.

Но чем же я всё-таки недоволен?

Полными залами на концертах классической музыки даже в самой глухой провинции?

Наличием в Швеции школьных симфонических оркестров, в то время как в мою бытность в России их часто не существовало в больших городах с миллионным населением?

Наверное, это моё странное недовольство можно понять, попытавшись порассуждать на тему: Что же это такое – культура?»



Но что же это такое – культура?

Но ведь должно быть совершенно ясно, что есть в нашей жизни несколько сфер, которые не имеют ничего общего со временем.

Скажем, вера в Бога.

Ну подумайте сами, можно ли верить в Бога после работы?! Если человек верит в Бога, то это вопрос не времени, а состояния.

Тогда всё, что бы человек ни делал, освящено этой верой. Человек работает и верит, отдыхает и верит, даже в обыденной речи такого человека ощущается его вера.

Или любовь.

Как вам понравилась бы в русском языке следующая фраза: «Я люблю её в свободное время»?

Только как фраза комедийная в лучшем случае. А в худшем случае фраза звучит как пошлость, ибо слово «люблю» в данном контексте заменяет понятие «заниматься любовью».

Ведь любовь – в основном значении этого понятия – явление вневременное, ибо, что бы любящий не делал, он – любит.

Потому что любовь, как и вера, – категории не времени, а состояния.

То же – культура.

Но для того чтобы говорить о культуре, необходимо попытаться дать этому понятию определение. А это – самое сложное.

Существует несколько сот (если не тысяч) определений понятия культуры.

Хорошо это или плохо?

«Плохо», – скажет учёный.

Ибо то, чему нельзя дать точное определение, то есть ввести в понятийные рамки, не является объектом для научного рассуждения.

«Хорошо», – скажет человек искусства.

Это значит, что культура сродни религии и, как нельзя дать определение Бога, так нельзя определить культуру какой бы то ни было формулой.

И всё же нам придётся если не определить понятие культуры, то хотя бы ограничить рамки этого понятия.

Мы исключим из него бытовую культуру.

Если этого не сделать, то понятие «культура» в духовном смысле станет донельзя расплывчатым.

К тому же мы заблудимся окончательно.

Скажем, был ли Бетховен культурным человеком?

В бытовом смысле – не очень.

Расплёскивал воду, когда мылся по утрам, мог принимать гостей в засаленном домашнем халате, был часто несдержан в общении.

Но с точки зрения духовной культуры он, Бетховен, стоит на небывалой высоте, ибо написанная им музыка является высочайшим достижением духовной культуры человечества.

Мы исключим из культуры понятие «массовая культура», ибо она-то как раз – явление досуга и ставит своей целью развлечь на досуге, отвлечь массы от монотонного труда, перевести от конвейера производственного к конвейеру, скажем, музыкальному.

Массовая культура не требует яркой индивидуальности воспринимающей личности, она, напротив, стремится нивелировать личность, ввести его в массу, в толпу, лишить индивидуума неповторимости.

Не активность личности – цель массовой культуры, а, на-против, поглощение личности социумом.

Личность, полностью и безальтернативно поглощённая массовой культурой, – личность легко манипулируемая, управляемая.

Таким образом, можно сказать, что массовая культура – не только не часть культуры большой, но и её антипод.

Массовая культура – это абсолютная правота толпы.

И здесь не могу не процитировать гениального Бердяева:

«Почти чудовищно, как люди могли дойти до такого состояния сознания, что в мнении и воле большинства увидели источник и критерий правды и истины»

Вот и выясняется: проще сказать, что НЕ культура, чем сформулировать культуру.

«Культура – это лишь тонкая яблочная кожура над раскаленным хаосом».

Ф. Ницше

Мне очень нравится это определение культуры, данное одним из самых великих мыслителей на нашей Планете. И это, конечно же, никак не научное, но истинно поэтическое определение.

Хотя я не прав. Оно – глубоко философское, а значит, всё же научное.

Но философия очень часто ближе к поэзии, чем к науке. Значит, всё же поэтическое.

Мне настолько нравится ницшеанское определение культуры, что именно оно вдохновило Шестую главу этой книги. Удивительно перекликается, но одновременно противостоит мысли Ницше идея русского философа князя Трубецкого:

«Горит только то, что тленно. Противостоять всеобщему пожару и разрушению может только то, что стоит на незыблемой и вечной духовной основе».

И это – тоже о культуре.

У меня есть собственное определение культуры, но оно уже совсем не научное.

Это, скорее, пожелание.

«Культура – это когда смерть Ромео и Джульетты волнует больше, чем храпящий за стенкой сосед».

Как я уже сказал, оно совсем не научное. И конечно, совсем уже не поэтическое. Но мне кажется, что-то в этом есть.

Ибо наша жизнь существует в двух измерениях.

Там, где преобладает бытовое измерение, нет предназна-

чения, ибо оно – лишь набор более или менее приемлемых способов выживания, и все формы переживаний, стрессов и расстройств существуют на уровне обыденного сознания. (В моём определении храпящий за стенкой сосед – безусловное основание для переживаний.)

Второе же измерение, на мой взгляд, есть подлинно человеческое, так как цель человека – победить ужас знания о смерти своей бессмертной сущностью.

(Как Ромео и Джульетта, смерть которых не существует в духовном понимании, ибо их любовь пребывает вне времени.)

Для тех, кто глубоко общается с великой музыкой, она – энергия, объединяющая нас с энергией Вселенной, наш подлинный язык. Поскольку он, язык этот, не связан с выживанием нас как земных тел, то он даёт нам ощущение совершенных и бессмертных структур Вечности.

Те, кто общается с поэзией на глубинном уровне, обретают иной уровень сознания и речи, где образы, формально взятые из бытовой речи, преображаются в символы, приближающие нас к языку вневременному.

Приведу несколько примеров. Сравните две фразы:

«Я скоро умру»
и пушкинскую
«Я скоро ВЕСЬ умру» (выделение моё. – М.К.).

Разница между первой и второй фразой грандиозна. Первая – констатация факта, земная печаль по поводу предчувствия смерти. Пушкинское же ВЕСЬ в сочетании со словом УМРУ рождает сложнейшую ассоциативную связь.

Во-первых, в этом ВЕСЬ УМРУ мысль о том, что в поэте что-то уже умерло раньше, что он проходит через много смертей.

Во-вторых, мистическое ощущение бездонности и многосоставности.

Я, которое – ВЕСЬ.

В-третьих, поэту приходит в голову страшная мысль, что, возможно, смерть – это окончательно, и ничего другого ТАМ не будет. То есть смерть ВСЕГО – это смерть и души и тела.

В-четвёртых, Пушкин осознаёт, что он ВЕСЬ – это так много, бесконечно много, и с ним умрут ненаписанные стихи, невероятные мысли, безмерные чувства.

В-пятых, скоро Пушкин напишет ещё одно стихотворение, где он полемизирует с самим собой:

«Нет, весь я не умру – душа в заветной лире
Мой прах переживёт и тленья убежит –
И **славен буду я**, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пийт».

Но в этом четверостишии, ставшем хрестоматийным, есть один подвох, о котором, разумеется, не упоминает ни одна хрестоматия.

Пушкин утверждает, что он не умрёт ВЕСЬ только до тех пор, пока на земле существует хоть один поэт.

И не лишь бы какой поэт, а именно «пийт».

Пушкин не случайно использует здесь архаическую форму слова «поэт». Здесь опять тонкость.

Не просто поэт должен остаться жить «в подлунном мире», но поэт-хранитель, охранитель или, выражаясь языком Пастернака, «вечности заложник».

Ещё один пример:

Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» внешне выглядит как детектив, ведь речь в нём идёт об убийстве человека и о расследовании этого убийства. На самом же деле перед нами – одно из величественных творений человеческого Духа. Поскольку в первых же главах нам называют имя убийцы, традиционный жанр детектива отменяется. Ибо смысл подлинного детектива – держать нас в неведении о том, КТО УБИЛ, до самого конца произведения и этим подогревать наше чисто человеческое любопытство. Сообщив же имя убийцы в самом начале книги, Достоевский резко уменьшил количество читателей своего «детектива».

Вопрос же в романе Достоевского не «КТО УБИЛ?», а «ПОЧЕМУ?».

Только после прочтения романа глубокий читатель поймёт, что роман сей не об убийстве человека, но о принципах, путях и возможностях уничтожения ВСЕГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА.

И что роман написан не о прошлом убийстве, но об убийстве будущего. Что эта книга не о том, как плохо быть убийцей, но о самоубийственной философии планетарного масштаба, о возможных путях Цивилизации.

На самом деле перед нами не роман даже, а продолжение Священного Писания на новом этапе существования человечества. Предупреждение о возможных страшных завихрениях и последствиях перехода человечества из Гармонии в Хаос. Столь равнодушное отношение автора к интригующему сюжету в подлинном произведении литературы – не редкость.

Вернёмся к шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта», где Шекспир в первых же строках рассказывает о двух юных героях, которые полюбят друг друга и погибнут. Остаётся только позавидовать уровню посетителей шекспировского театра «Глобус» времён самого Шекспира, если великий англичанин не боялся уже в первых строчках пересказать всё содержание пьесы.

Значит, в шекспировские времена, в отличие от нынешних голливудских, зрители следили не столько за сюжетом (кто убьёт, кто выживёт и кто не выживёт и т. д.), сколько за самим процессом развития трагедии.

И прежде всего развития мысли.

Для чего я поднял здесь вопросы о Достоевском и Пушкине, Шекспире и Ницше, князе Трубецком и Бетховене? Моя задача – показать: всё, о чём мы говорили в этой главе, – стремление развенчать отношение к культуре как заполнению свободного времени, фактору досуга. На самом деле культура – определяющий вектор нашей жизни, показатель подлинных ценностей человеческого существования. Образно говоря, чтение тысяч и тысяч детективов – это фактор досуга. Чтение же романа Достоевского «Преступление и наказание» – это попытка познать смысл жизни.

Пребывание на дискотеке – это заполнение свободного времени. Слушание же музыки Баха – общение с Вечностью, с Вселенной, которая ни много ни мало – наша Колыбель. А познание смысла жизни или общение со своими космическими корнями уж никак не может быть сведено к понятию свободного времени, ибо это ни что иное, как:

**ОСНОВНОЕ ВРЕМЯ ЖИЗНИ,
ЕЁ СОДЕРЖАНИЕ,
ВРЕМЯ НАПРЯЖЁННОЙ ДУХОВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
ИЛИ ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА ОБЩЕСТВА.**

Отсюда трагедия любых, даже самых благополучных с точки зрения жизненного уровня, стран, превративших культуру в досуг, уничтоживших её (культуры) космичность, её глобальность и этим низведших человека в ранг налогоплательщика, потребителя товаров и услуг, строго ограниченных во времени и пространстве.

В нашей же стране в отношении к великой культуре есть одна особенность: те, кто находятся в её поле действия, воспринимают культуру как величайшую идею, у нас по-прежнему можно встретить людей, ради которых Штейнер призывал к пути на Восток.

Правда, количество таких людей катастрофически уменьшается по причинам, которые мы затронем в следующей части книги. И если не остановить этот процесс, то России останется думать лишь о великом прошлом культуры.

Со временем память обрастёт легендами, мифологизируется. И миру останется только миф. Или мифы.

Такие же, как после античных цивилизаций.

Но конечно же, не случайно в античных гимназиях в числе всего только четырёх предметов квадривиума были музыка и математика. И это уже не миф, ибо речь тогда впервые пошла о гармонически развитой личности.

И не случайно остальные два – геометрия и риторика.

О том, почему на заре цивилизации, да и во многих последующих социумах именно эти четыре предмета стали обязательными, нужно писать отдельную и очень серьёзную книгу.

Но даже сегодня, когда количество предметов необычайно велико стоит задуматься о необходимости вспомнить об опыте великих цивилизаций прошлого, и немедленно обратить внимание на эти четыре предмета.

Я же посвящаю этому вопросу одну главу.

Называется она:

Глава 15

Величайший философ всех времён

Кто же?
Думаете, Сократ?
Или Платон?
Быть может, Аристотель
или Спиноза?
Кант?
Гегель?
О-о-о, как они велики!
Каждый из них – целая Вселенная, полная мыслей-звезд.

Но после знакомства с философией Николая Кузанского именно ему безоговорочно отдаю предпочтение перед всеми мыслителями всех времён.
Ибо его концепция мироздания – не только самая современная, но выглядит ещё и концепцией мышления человечества будущего.
Его книги вызывают у меня ассоциации с музыкой Баха.
Та же глубина и та же устремлённость на много тысячелетий вперёд, к человеку Нового Ренессанса.
То есть к человеку, у которого научное и творческое мышление находятся на равных уровнях.
Основная идея мышления Кузанского (1401–1461) в том, что Вселенная познаётся одновременно строжайшей математической логикой и мистическим незнанием. Даже само название его главной книги «О разумном незнании» (иногда переводится «Об учёном незнании») уже воспринимается как поэзия. Кузанец (это его латинское имя) был теологом (одним из влиятельнейших епископов Римской католической церкви), математиком, философом и, безусловно, человеком искусства Возрождения.
Все сферы его деятельности очень хорошо ощущаются, когда читаешь его книгу.
Он искал

Вечность (как художник),
Бога (как теолог)
и **Абсолютный Максимум** (как математик).

И все эти три понятия для него, по сути, одно и то же.
Как невероятно, скажем, звучит его идея об АБСОЛЮТНОМ МАКСИМУМЕ.

Представьте себе рассуждение подобного рода:

Во Вселенной нет такого числа, которое нельзя было бы увеличить ($1+1, 10+1, 100+1, 1000+1, 1000000000000000000000000+1$).

Как бы велико оно ни было – его ВСЕГДА можно увеличить.
Но как добиться Абсолютного Максимума, то есть, Вечности?
И что же это такое – Вечность?

И можно ли математически описать Вечность
И вот здесь начинаются чудеса!

«Для того чтобы это сделать, – говорит Николай Кузанский, – необходимо совершить КАЧЕСТВЕННЫЙ СКАЗОК, то есть абстрактно оторваться от максимального числа, в частности, и области чисел вообще, и попасть в такое (опять же абстрактное) измерение, где ни прибавление, ни вычитание не способны что-либо изменить. Ибо Вечность плюс один или минус один, умноженная на два или делённая на два, пребудет Вечностью». Таким образом, через абстракцию мы добрались до Абсолютного Максимума. Но он же (о, чудо мышления!) – одновременно и Абсолютный Минимум!!!

Понимаете почему?

Да ведь у него все качества Минимума.

Ибо Вечность, делённая на два, будет Вечностью.

Если половину Вечности разделить на два – будет всё равно Вечность. Вечность, делённая бесконечное количество раз пребудет Вечностью!

Таким образом, Вечность (или Абсолютный Максимум) не делится и не умножается.

Так же как и Абсолютный Минимум.

(Ведь если минимум можно уменьшить, то это уже не минимум.)

И в конце концов теоретически мы можем оказаться в минимальном из возможных миров, который является одновременно макро- и микромиром.

От Абсолютного Максимума, как и Минимума, нельзя ничего отнять, к ним нельзя ничего прибавить.

То есть чисто теоретически это сделать можно, но ни Максимум, ни Минимум от этого не изменятся.

Итак, перед нами – идея Бога.

И одновременно современнейшая идея о макрокосме и микрокосме.

И это полностью соответствует идее чёрных дыр и сингулярности – самых невероятных постэйнштейновских открытий нашего времени.

Но я прошу вас вернуться к тому моменту, где заканчивается земная логика и включается абстракция.

Что же это за расстояние между самым великим числом, которое всегда можно увеличить на единицу, и Абсолютным Максимумом?

Что заполняет его?

Кузанец называет пространство между нашим исчислимым миром и Вечностью –

ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО,

а переход из ограниченного мира в мир без границ –

КАЧЕСТВЕННЫЙ СКАЧОК.

На мой взгляд, здесь гениальный математик и философ вплотную подошёл к тому явлению, которое мы называем искусством.

То есть я бы осмелился сформулировать это так:

Великое искусство – это вечное стремление Человечества заполнить пространство между любым возможным на Земле конкретным и управляемым числом и совершенно неуправляемым Абсолютным Максимумом.

Человечество в своих духовных, полученных из Вселенских источников, направлениях всегда стремится постичь тайну этого пространства, ибо раскрытие тайны равносильно обретению Бессмертия.

Кузанский пишет о том, что Бог и есть Абсолютный Максимум.

Мы же на нашей Планете обладаем лишь такими величинами, которые можно преобразовывать.

Таким образом, искусство – это вечное стремление выйти за пределы исчислимого пространства, приблизиться к истине. Этим же занимается наука, но она ограничена необходимостью прибавлять, отнимать, делить и умножать.

Поэтому (почти) всякое научное открытие – лишь очередная ступень на лестнице познания.

Искусство же – всегда **у цели**, и мы не можем утверждать, что баховские фуги, написанные триста лет назад – ступень к симфониям Шостаковича. Ибо фуги эти столь же глубоки и сложны для восприятия сегодня, как и тогда.

И в свою очередь, музыка Шостаковича – не сложнее (но и не проще) музыки Баха.

И романы Достоевского не сложнее и не глубже, чем трагедии Шекспира, невзирая на огромную разницу во времени, в которое жили и творили Шекспир и Достоевский.

И купол собора Святого Петра в Риме не примитивнее, чем здание оперного театра в Сиднее, несмотря на то что их создателей разделяет полтысячи лет.

Значит, именно в искусстве мы находимся в том измерении, когда плюс или минус не изменяют, не упрощают, не увеличивают, не уменьшают и не усложняют, и где Время не сопутствует диалектическому движению от простого к сложному. Итак, искусство – это не путь от простого к сложному, а единственное в нашем во всём остальном ограниченном мире, что не подвержено общей логике движения, развития, усложнения.

Итак, пространство между сколь угодно большим числом и Абсолютным Максимумом заполняется искусством.

Искусство, которое вечно находится вне земной логики развития и отражает многие аспекты земного бытия с позиций Вечности.

Искусство, где вообще перестаёт действовать земная (бытовая) логика.

Искусство как единственная сфера, приближающая нас к Бессмертию, к тайнам нашего Божественного (Космического) происхождения.

Кстати, здесь же можно понять, почему в иудаизме существует запрет на имя Бога.

По-русски, скажем, иудеи написали бы так:

«Б–Г».

И вот эта чёрточка между **Б** и **Г** – есть пространство между сколь угодно большим числом и Абсолютным Максимумом.

Ведь когда мы пишем «Бог», то этим берём на себя смелость утверждать, что именно так выглядит Бог на письме, что этими буквами и звуками мы обозначаем конкретное понятие.

Можно понять и ответить на вопрос, почему в исламе существует запрет на изображение Бога.

(И более того, запрет на изображение человека, ибо человек есть Образ Божий).

То, что Николай Кузанский – не только великий математик и философ, но и гениальный поэт, можно осознать, внимательно читая его книгу «Об учёном незнании».

Но прежде чем продолжить разговор на эту тему, я хотел бы на мгновение отвлечься

и процитировать замечательное стихотворение в прозе одного современного поэта:

**«ДВИЖЕНИЕ
ЛЮБОВНОЙ
СВЯЗИ
УВЛЕКАЕТ
ВСЕ
ВЕЩИ
К ЕДИНСТВУ,
ЧТОБЫ
ОБРАЗОВАТЬ
ИЗ НИХ
ВСЕХ
ОДНУ-ЕДИНСТВЕННУЮ
В С Е Л Е Н Н У Ю».**

А теперь читайте дальше, но очень, очень внимательно:
Это – не произведение современного поэта.

Это – один из постулатов книги кардинала Римско-католической церкви Николая Кузанского, написанной им в 1440 году.

И если продолжить чтение его книги, то по мере углубления в ней начинаешь понимать, что и сам Бог для Кузанского – не просто творец-строитель, а ХУДОЖНИК в самом ренессансном смысле этого понятия.

Тринадцатая глава второй книги «Об учёном незнании» называется так:

«Изумительное искусство Бога в творении мира и его элементов».

А вот фрагмент из этой главы:

«Бог пользовался при сотворении мира арифметикой, геометрией, музыкой и астрономией, всеми **искусствами** (выделение всюду моё. – М.К.), **которые мы также применяем**, когда исследуем соотношение вещей, элементов и движений.

При помощи арифметики
Бог сделал из мира одно целое.

При помощи геометрии
Он образовал вещи так, что они стали иметь форму, устойчивость и подвижность в зависимости от своих условий.

При помощи музыки
Он придал вещам такие пропорции, чтобы в земле было столько земли, сколько воды в воде, сколько воздуха в воздухе и огня в огне».
Разве мысль великого философа не звучит здесь как поэзия?

И здесь мне становится совершенно ясно, **что** заполняет пространство **качественного скачка Николая Кузанского** между земным, объяснимым и неизъяснимым, Божественным.

Искусство!!!

И когда я читаю эту книгу Кузанского, то отчётливо слышу фуги Себастьяна Баха, вижу перед собой расписанный Микеланджело потолок Сикстинской капеллы в Ватикане, передо мной высветляются грандиозные структуры «Божественной комедии» Данте, во мне звучит поэзия Пушкина и Пастернака.

Я хочу только ещё раз отчётливо повторить эту мысль. Расстояние между бесконечными числами и неисчисимостью Кузанский подаёт сперва как ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО. Преодолеть это пространство можно только тем, что Кузанский называет КАЧЕСТВЕННЫЙ СКАЧОК. То есть пространство пусто не потому, что там ничего нет, а потому лишь, что оно неведомо нам, неисчислимо, необъяснимо с нашей земной точки зрения. «Пустое пространство» – это образ, рождённый не только математиком, но и поэтом.

Когда же Кузанский говорит **о божественных орудиях сотворения мира**, то называет таковых три, и в их числе – музыку.

Это значит (следите внимательно за мыслью!), что Бог заполнял то, что Кузанский называет «пустое пространство» музыкой.

Итак, что же получается?

Если смотреть на переходное пространство из нашего исчислимого мира вверх, то пространство действительно **пустое**.

Но если смотреть из Абсолютного Максимума, то есть сверху вниз, то оно заполнено музыкой.

Ибо божественная музыка (или, как её часто называют, «Музыка сфер»), согласно философи есть – строительный материал, соединяющий неисчислимое (Бесконечность, Бога, Вселенную, Макрокосм – называйте как хотите, в соответствии с убеждениями, верой, кругом представлений) с тем, где появляется возможность вычислений (конечно, жизнь человека, планета или песочница, молекула или океан).

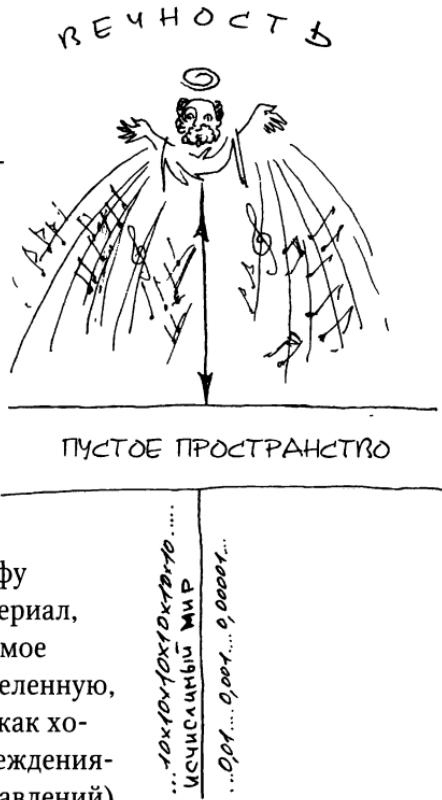
И вот здесь-то можно попытаться понять:

1) место искусства на Земле.

Или, по крайней мере, хоть как-то ответить на вопросы:

2) что такое искусство,

3) зачем искусство на Планете,



и даже подумать о том,

Что может случиться с человечеством, если оно придёт к убеждению о ненужности искусства и замене Духа «ещё более развитым» компьютером

Когда мы смотрим фильмы, созданные каких-то тридцать лет назад, у нас возникает чувство, что над нами просто смеются. Настолько несовременными выглядят поступки, ситуации, даже сами движения героев.

Когда мы изучаем закон Архимеда (гласящий, что «на тело, погружённое в жидкость действует выталкивающая сила, направленная вертикально вверх и равная весу жидкости, вытесненной телом»), то нам всего лишь 12–13 лет. Это вполне зрелый возраст для понимания закона, который в своё время был величайшим открытием человеческой цивилизации.

Когда мы изучаем историю средневекового Рима, то нам очень трудно понять, зачем люди без конца воевали, зачем так много разбойников на улицах Рима, почему невозможно было выйти на улицу в тёмное время суток.

Зачем варвары разрушали Рим, вместо того чтобы им любоваться.

Нам кажется совершенно невероятным, когда мы читаем, как в эпоху Возрождения Римский Папа Лев X бегал с палкой за Микеланджело и угрожал побить последнего, если тот не закончит Сикстинскую капеллу в указанные самим Папой сроки.

Невозможно без улыбки читать, как Иоганн Себастьян Бах оправдывался перед городским начальством и нижайше просил прощения за то, что он позволил себе назвать дурным словом фаготиста из церковного оркестра.

Невозможно без удивления читать письма Бетховена, в которых он без конца пишет о единственном предмете, который его волнует – о деньгах.

Всё это – какая-то суэта, фантасмагория, клоунада.

Но посмотрите фильм Ингемара Бергмана «Земляничные поляны», пройдите по улицам и площадям «Вечного города», послушайте Мессу си-минор Баха, Большую мессу Бетховена, войдите в Сикстинскую капеллу.

Да какие там папы с палками, какие фаготисты, какие деньги, какие варвары!

Словно не этот Бах, словно иной Микельянжелло, другой Бетховен!

Какие там «дубли номер 15» и «мотор»?

Где теперь все эти воевавшие, драчливые, сварливые люди?

Перед нами раскрывается иная картина мира.

Кто же они, эти странные гении в искусстве?

Почему этим бахам, бетховенам, рембрандтам, моцартам, шопенам так сложно живётся в этом мире?

Читая Кузанского, можно понять, почему это так.

Дело в том, что гениальным творцам приходится жить одновременно в двух мирах: исчислимом и неисчислимом.

Первый, ограниченный мир установил вполне конкретные законы, придерживаясь которых, можно и нужно жить.

В этом мире существуют все основные математические величины, все сиюминутные нормы, необходимость прода-вать свой труд тому, кто взамен обеспечит более или менее приличные условия для существования физического тела Творящего. В этом мире есть масса условностей, правил общежития, правил выживания.

Второй мир, то есть, то пространство, которое не поддаётся логическому осмыслинию, это – мир, объединяющий великую энергию Космоса с энергией тех, кому дано получать всеобщую космическую информацию, и транспортировать её в условия Земли.

Между миром, ограниченным во всех направлениях, и миром, где нет верха и низа, очень нелегко поддерживать контакт бесконфликтно.

Цель гениев – черпать энергию неизмеримого, безграничного мира и поддерживать ею энергию мира ограниченного.

Земному телу невероятно трудно сосуществовать в этих двух измерениях.

Отсюда – столь частые нервные истощения, отсутствие привычной земной логики в рассуждениях гениев.

Отсюда их одиночество, неумение устроить свою жизнь в соответствии с повсеместно принятыми нормами исчислимого мира.

Но если спросить у Гения, хочет ли он поменять свою беспокойную жизнь на жизнь обычного человека, то сколько бы Гений ни жаловался, он скажет, однако, твёрдое

«НЕТ!!!»

Ибо во-первых, он не сможет жить по-другому, а, во-вторых, Гений подсознательно чувствует, что в этом мире ему дано задание и для него открыты иные измерения. Борис Пастернак, прекрасно ощущая место художника в мире, написал:

«Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну –
Ты – вечности заложник
У времени в плену».

Человек искусства продолжит заниматься своим делом чего бы это ему ни стоило, ибо без искусства, без связи с неизмеримым миром, с его энергетикой погибнет ограниченный мир, задохнётся в своём сиюминутном практицизме. В какой-то степени искусство, как, впрочем, и религия – противоядие против мира, где техника старается заменить собой человека.

В сегодняшнем виртуальном мире появляется как никогда страшная опасность потерять Человека.

Пользуясь компьютером и телевидением, человека можно зомбировать в каждом доме, его можно купить и продать так, что человек этого даже не заметит. Он и не заметит, что давно перестал принадлежать самому себе.

Сегодня, когда можно увидеть по телевизору одновременное уничтожение тысяч людей, а затем переключить программу и понаблюдать весёлое шоу, становится страшно за человека. Если смерть многих тысяч можно заменить, переключить за долю секунды на комедию, то:

что же тогда – мучения Родиона Романовича Раскольникова по поводу совершённого им убийства «никчемной старушонки»?

Что такое – борьба Моцарта со смертью после нашего знания о коммунистических и фашистских лагерях?

Как оценивать человеческую жизнь после жуткого Беслана?
Чего стоит эта жизнь?

Две дочерние религии иудаизма – ислам и христианство
столкнулись в смертельной схватке.

Что может противостоять всем этим ужасам?

Быть может, то, что я напишу, звучит как утопия?

(Да пожалуй, так оно и есть!)

И всё же

ИСКУССТВО!!!

Искусство и те, кто способен его воспринять.

Понятые всерьёз и воспринятые на глубоком уровне творения гениев.

Искусство подлинное никогда не обращается к толпе, но лишь к одному Человеку.

К его глубочайшим возможностям и способностям взывают

фуги Баха

и симфонии Моцарта,

картины Рембрандта

и романы Достоевского,

могучие соборы и мечети, устремлённые в Космос, к своей великой колыбели.

Но способности к восприятию искусства не лежат на поверхности.

Как всё подлинное, искусство требует погружения в себя.

Сделать это как раз труднее всего, ибо мир ориентирован на поверхность суждений, мгновенность восприятия, однозначность оценок.

Простейшие видеоряды и клипы вместо представлений, готовые литературные образы, кем-то приготовленные и сервированные в многочисленных телевизионных сериалах, вместо развития собственной творческой фантазии индивидуума.

Как противовес всему этому выступает стих Пастернака, который я хочу поместить здесь.

Когда я перечитываю такие стихи, как этот, то моя пошатнувшаяся вера в благополучный исход человеческой цивилизации крепнет, несмотря ни на что.

Ибо раз в отдельных представителях человечества есть подобные состояния, то чисто теоретически оно может существовать как знаковая система, как представитель высочайших сфер человеческого духа.

В этом стихотворении мандельштамовские требования «орудийности» поэзии существуют как высшее воплощение этой орудийности. Стихотворение хочется читать вслух. Читать как заклинание.

Б. Пастернак

Из цикла Тема и вариации

Мчались звёзды. В море мылись мысы.

Слепла соль. И слёзы высыхали.

Были тёмны спальни. Мчались мысли,
И прислушивался сфинкс к Сахаре.

Плыли свечи. И казалось, стынет

Кровь колосса. Заплывали губы

Голубой улыбкою пустыни.

В час отлива ночь пошла на убыль.

Море тронул ветерок с Марокко.

Шёл самум. Храпел в снегах Архангельск.

Плыли свечи. Черновик «Пророка»

Просыхал, и брезжил день на Ганге.

Всего 12 строк...

В каких временах мы успели побывать?

И в каких странах?

В скольких культурах?

Для простого перечисления и объяснения мне придётся использовать намного большее количество слов, чем в самом пастернаковском стихотворении. И вы, при наличии некоторого опыта, можете сами попытаться сделать это.

Я же попробую, насколько смогу, приоткрыть завесу над космичностью, невиданной философской глубиной этого шедевра русской поэзии XX века.

«Плыли свечи...»

Плыли, значит оплывали.

Но и плыли, ибо один из главных героев – Средиземное море.

Свечи как отражение звёзд.

Звёзд, которые мчались.

Но что это за странный образ: «мчались звёзды»?

Ведь звёзды неподвижны для наблюдателя?

Неподвижны, да, но только в случае с конкретно данным временем.

А дано безграничное время...

Ведь колосс, или Колосс Родосский, – одно из семи чудес античного мира был разрушен задолго до того, как на земле появился Пушкин и написал стихотворение «Пророк».

За время, прошедшее между разрушением Колосса и рождением Пушкина, звёзды промчались с огромной скоростью на огромное расстояние.

Значит, начало стиха:

«Мчались звёзды...»

превращает Время в фон.

Но фон чего?

Фон для безграничной и не имеющей пределов скорости мыслей.

Поэтому дальше так логично:

«Мчались мысли».

Движение мыслей приравнено к движению звёзд.

Но какой же отрезок времени описывает Пастернак?

Не меньший, чем нужно, чтобы море высохло до слепой соли.

Но высохшее море – не больше, чем высохшие слёзы, или просыхающий черновик «Пророка».

Но «слепла соль» –

это ещё и слёзы, солёные слёзы. Слёзы, слепящие глаза.

Сфинкс, который загадал загадку из глубины своей Египетской цивилизации («прислушивался сфинкс к Сахаре»).

Но задал он её представителю другой цивилизации – греческому царю Эдипу. (Кто утром на четырёх, днём на двух, а вечером на трёх.)

Перед нами – диалог цивилизаций.

Но при чём тут Пушкин?

Как при чём?

А Ибрагим Ганнибал!!! Прадед!!! Пушкина!!! И вновь «прислушивался сфинкс к Сахаре» – это же родословная Пушкина.

Ибо сфинкс – это и Санкт-Петербург. А значит, Россия разговаривает с Африкой!!! И Пушкин – их представитель.

Ещё один диалог цивилизаций!!!

Окончание стиха: «Брезжил день на Ганге» в контексте отсутствия времени в стихе может восприниматься как начало ещё одной цивилизации – индуистской.

Восходит солнце индуизма!!!

А «ветерок с Марокко», который

«tronул» море?

И тут же: «Шёл самум».

Ветерок – причина
самума? Или опять
разные времена?

А «Были тёмны
спальни»?

Потому что свечи
оплыли?

Или отплыли?

Со скоростью мча-
щихся звёзд.

Или ещё не зажжены?



А вообще, всё стихо-
творение – парафраз

на тему: А.С. Пушкин пишет стихотворение «Пророк» (?) (!)

Ведь единственный образ, который повторяется в стихе
дважды – это «плыли свечи».

Не верите, что всё это – о «Пророке»?

Так вот вам тема, на которую написано это стихотворение.

Как вариация на тему:

«И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полёт,
И гад морских подводный ход,
И дальней лозы прозябанье».

Человек, воссозданный ангелом, стал Пророком.

Помните последнюю строчку «Пророка»?

Напутствие, данное ангелом поэту, который получил дар пророка?

«Глаголом жги сердца людей».

А теперь перечитайте стихотворение Пастернака.

Оно всё насквозь **глаголит**.

И жжёт.

Свечами, жарой пустыни (когда от жажды «заплывали губы»),
жжёт солью слёз, самумом, Сахарой.

И вдруг в снегах Архангельск! Почему?

«Но вреден север для меня» (Пушкин).

Всё в жаре, в огне и огнях. Всё мчится!

Но «храпел в снегах Архангельск» (!)

Здесь ещё расстояние температур.
Сахары и Архангельска в снегах.

А чтобы почувствовать, как жгут глаголы «Пророка», выпишем их в ряд.

«Мчались, мылись, слепла, высыхали, были тёмны, мчались и прислушивался».

«Плыли, стынет, заплывали, пошла на убыль».

«Тронул, шёл, храпел, плыли, просыхал и брезжил».

Семнадцать глаголов в двенадцати строчках!!!

А вы говорите: «телевизор!»

«А вы говорите: всемогущий компьютер».

Телевизор перегорит от напряжения,
Компьютер потребует немедленно его выключить,
А «глагол будет жечь сердца людей».

Если мы не перебьём, не уничтожим друг друга,
так и не сумев понять – кто мы на Земле.

Если вы много раз, да вслух, да с подлинным погружением,
прочитаете это стихотворение, то мне останется задать вам
один вопрос – тот, который стоит в заглавии этой главы.

Если вы соглашаетесь со мной,
если вы осознали, что подобные стихи – не просто хоро-
шее, но более или менее необходимое чтение,
если вы понимаете, что никакие технологии не заменят чело-
веку потребность в перечитывании этого крохотного стиха,
если вы чувствуете, что это стихотворение разрушает тра-
диционные представления о времени,
что оно причастно идее космичности культуры,
что оно разбивает привычную атмосферу каждодневности,
что оно вдохновляет нас на осознание бессмертия,
я буду очень рад.

Но если у вас вдруг появится ощущение причастности
к уровню мысли этого стиха, чувство белой зависти к его
автору,

потому что вы сами – Творец,

то я буду просто счастлив.

Ведь мы рождены гениальными.

Только важно не испугаться своего предназначения, не по-
грязнуть в толпе, не раствориться в ней.

Глава 17

Пять собеседников

Это последняя глава первой части книги. Она как бы обобщение написанного выше. Она же – тест для читателя.

В диалоге принимают участие

А. Блок и Б. Пастернак – два выдающихся русских поэта XX века.

Их творчеству в книге уделено немало внимания.

В поэзии обоих существует невероятно глубокая связь между чисто поэтическими категориями красоты и философскими категориями бытия.

Оба они – мост между традициями русской поэзии XIX и XX веков. И одновременно – полновластные хозяева поэзии века XX.

Г. Гессе – грандиозный писатель этого же времени, живший и творивший в Германии и Швейцарии. Он автор одной из величайших и глубочайших книг всех времён – «Игра в бисер». Эту книгу я хотел бы порекомендовать прочесть всем, кого волнует судьба будущего человечества и человеческой духовной культуры.

Кстати, идеальным вдохновителем этой книги и её героев, тех, кто открыл тайны «игры в бисер» является Николай Кузанский и его философия.

Именно сочетание математики и музыки стали основой единственного занятия жителей выдуманной Гессе страны Касталии – игры в бисер.

Цель касталийцев, убежавших от «эпохи фельетона» (так называет Гессе нашу нынешнюю цивилизацию), – сохранить высшие ценности духовной культуры человечества, играя в бисер в созданной ими стране.

Каждая бисеринка игры – это математическая формула или тема бауховской фуги, аккорд из прелюдии Рахманинова или строчка из средневекового трактата. Но с другой стороны, боюсь рекомендовать эту книгу всем. Вдруг её чтение у некоторых сразу «не пойдёт», и вы перестанете доверять мне или себе.

Или подумаете о том, что вы «безнадёжны» как духовный восприяатель и мыслитель. Ведь, действительно, эта книга столь же глубоко духовна, сколь и по-особенному сложна для тех, у кого нет достаточного опыта погружения в духовную сферу жизни.

Таким людям могу дать совет:

Может быть, не стоит пытаться читать «Игру» сразу и целиком, а попробовать читать её понемногу.

Для начала – вступление к ней под названием «Опыт общедоступного введения в игру в бисер».

Если почувствуете, что вас захватило, читайте дальше, если нет, перечитайте «Опыт» ещё несколько раз.

Очень важно прочесть стихи из этой книги. Они называются «Стихи школьара и студента».

С перерывами, с возращением к прочитанному.

И в одном я убеждён до глубины души:

тот, кому удастся пройти через все сложности первого общения с этой, может быть, глубочайшей сокровищницей мысли последних столетий, возьмёт эту книгу в спутники навсегда.

Возвратившись же к ней через пару лет, вы будете удивлены насколько естественно вы будете воспринимать эту, ещё недавно сверхсложную, как вам казалось, книгу.

Томас Манн – немецкий писатель XX века –

автор равновеликой «Игре в бисер» книги «Доктор Фаустус».

Этой книге, которая так же, как и книга Гессе, является кульминацией мышления интеллектуальной элиты XX века, я хочу посвятить отдельную главу во втором томе.

Итог же принадлежит средневековому японцу – одному из гениев поэзии хокку.

Почитайте побольше стихов хокку.

Познакомьтесь с величайшим поэтом хокку Мацуо Басё.

Суметь выразить глубочайшие мысли всего в трёх строчках – особое умение японской поэзии.

Я бы даже порекомендовал вам после углубления в хокку попробовать написать в подобном стиле и ограничении самим. Это прекрасная тренировка для достижения тайн поэзии и риторики.

Здесь я позволю себе процитировать хокку, написанное мной в те времена, когда я усиленно тренировался в их написании. Да ещё в самые несвободные годы полной регламентации жизни.

Лист бумаги в тюрьме.
Значит, вовсе я не арестант –
Напишу о Вселенной стихи.

Если вы глубоко и несколько раз прочитаете подряд мысли этих пятерых собеседников, то почувствуете вневременность и безграничность, единство и глубину мыслительного творческого процесса на нашей планете. Это и есть тот мир, который, согласно Николаю Кузанскому, – коридор между нашим миром и миром «Абсолютного Максимума».

Коллаж

Ум обладает способностью соединять все идеи, между которыми не возникает противоречий.
Д. Юм, «Трактат о человеческой природе»

В пространствах беспредельных горят материки,
В подвалах и котельнях не спят истопники.
Б Пастернак, «Ночь»

*...Если мы допустим на минуту,
Что за поверхностью зияют бездны,
Возможно ль будет доверять уюту,
И будут ли укрытия нам полезны?*
Г. Гессе

Я возьму тебя с собою
И вознесу тебя туда,
Где кажется земля звездою,
Землёю кажется звезда,
И, онемев от удивленья,
Ты узришь новые миры –
Невероятные виденья,
Создания моей игры...
А. Блок

Рассудок, умная игра твоя –
Струенье невещественного света,
Легчайших эльфов пляска, – и на это
Мы променяли тяжесть бытия.

Г. Гессе

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

Б. Пастернак

Мне кажется, что наивность, бессознательность, самоочевидность являются неотъемлемыми признаками того явления, которое мы зовём культурой.

Т. Манн

Видели всё на свете
Мои глаза – и вернулись
К вам, белые хризантемы.
Иссё

Я испытываю безумное искушение порассуждать на тему этого диалога.

Но,
во-первых, я боюсь испортить прозой его невероятную поэтичность,
во-вторых, чудо этого подстроенного мною диалога в том, что поэты через века и страны общаются между собой так, словно они сидят рядом друг с другом.
Я боюсь стать пятым лишним.

А посему предлагаю читателю остаться с ними наедине и не только понять ход их мыслей, но и глубоко прочувствовать эту атмосферу:

АТМОСФЕРУ
ПИРШЕСТВА
ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО
ДУХА.

ЧАСТЬ 2

Пути

И толковала чернь тупая –
Зачем так звучно он поёт,
Напрасно ухо поражая
К какой он цели нас ведёт?

Молчи, бессмысленный народ,
Подёнщик, раб нужды, забот!
Несносен мне твой ропот дерзкий.
Ты червь земли, не сын небес.
Тебе бы пользы всё – на вес
Кумир ты ценишь Бельведерский,
Ты пользы, пользы в нём не зришь.
Но мрамор сей ведь бог!.. так что же?
Печной горшок тебе дороже –
Ты пищу в нём себе варишь.

А.С. Пушкин, из стихотворения «Поэт и толпа»

И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

А.С. Пушкин , из стихотворения «Памятник»

КТО ОН, ЧЕЛОВЕК, –

«ФАБРИЧНЫЙ ТОВАР ПРИРОДЫ»

ИЛИ ВСЕЛЕНСКИЙ ГЕНИЙ?

Пивной ГУЛАГ

Много лет я разъезжал по нашей стране, лихорадочно пытаясь встретить как можно большее количество людей.

Ибо идея о шансе (помните Курочку Рябу?) не давала мне покоя.

Понимая, что мы живём в стране, которая пережила самое страшное в истории человечества – нападение на генофонд, представляя себе все последствия этого нападения, я старался построить свои выступления таким образом, чтобы разбудить в людях веру в силу воздействия прекрасного, в их собственные творческие возможности.

О телевидении нечего было даже и думать.
Поэтому приходилось работать, только как бы физическим телом.

С одной стороны, даже сейчас, через много лет, в глубине души понимаю, что это попахивает утопией.

В 1991 году, в последний день пребывания на родной земле написал стихотворение, которое назвал: «Московские старухи».

Вот оно:

Старые московские квартиры...
В них – старухи, словно негативы:
Веруют упрямо в Дух и Баха.
Кружева, как дырки, в их рубахах.
Правнуки – битово-беспартийны:
Путают иконы и картины.
Остальные говорят (о, время!)
Про зарплаты, пенсии и премии.
А когда семьёй вернутся с дачи –
Не играют Шуберта, не плачут...
Но старухам жить осталось мало...
(Вторят им арбатские подвалы.)

Прошло 14 лет... Ни тех старух, ни тех подвалов нет...
Но что же взамен?

Когда я иду по улицам Петербурга, то среди многих изменений (положительных и отрицательных) наблюдаю одно для меня самое трагическое.

Огромное число девочек 13–14 лет и старше, которые ходят по улицам, сидят на скамейках в парках, дворах и пьют пиво. И не просто пиво, но такое, которое в Швеции например, можно купить только в специальных магазинах. Эти магазины работают пять дней в неделю (с 11 до 18 часов). Но купить крепкое пиво в Швеции может только тот, кто достиг двадцати лет. Если у продавца есть сомнение в возрасте покупателя, то требуется документ, удостоверяющий возраст. Во всех магазинах, где продают спиртное, есть даже такое обращение: «Если вам уже исполнилось двадцать лет, но вы выглядите моложе, то не забудьте взять с собой удостоверение личности».

Таким образом страна пытается защитить своих граждан от алкоголизма или, по крайней мере, от привыкания к спиртному с детских лет. К тому же крепкое пиво стоит так дорого (как, собственно, и всё спиртное в Швеции), что всегда существует масса альтернатив для траты денег. Скажем, пол-литра крепкого пива стоит столько же, сколько поездка на суперкомфортабельном корабле из Стокгольма в Хельсинки (и обратно) с возможностью провести на корабле 18 часов (дискотеки, концерты, сауна).

Затем – день в столице Финляндии и ещё 18 часов назад.
Выбирайте!

Бокал крепкого пива или поездка на корабле.

Выбирайте!

Два бокала крепкого пива или поездка вдвоём в двухместной каюте.

В Швеции никто не запретит мальчику и девочке ехать в двухместной каюте.

Выбирайте!

Два бокала пива или плеер.

Выбирайте!

Десять бокалов пива или полёт в Париж и обратно (!!?)

Если каждый день в течение десяти месяцев, не выпив бокал пива, откладывать его стоимость, то на эти деньги можно отправиться в двухнедельное путешествие на какой-нибудь остров в Средиземном море.

Можно взять с собой друга или подругу.

Сэкономленных на пиве денег хватит на два билета на самолёт (до Крита и обратно), гостиницу (номер на двоих со всеми удобствами), прекрасное питание, путешествия по всему острову.

Да, забыл сказать, что в гостинице обязательно есть бассейн для тех, кто любит подсвеченную пресную воду, бесплатные шезлонги и наличие рядом бара с прохладительными напитками и мороженым.

Выбирайте!!!

Бокал крепкого пива каждый день
или
поездка в колыбель европейской цивилизации!

Минойская культура, древний Кносос – лабиринт Минотавра.

Отсюда взлетел Икар.

Остров Крит, возможно, – одно из самых красивых мест на нашей планете.

И всё это – вместо одного бокала крепкого пива в день.

Кем нужно быть, чтобы даже в течение одной секунды сомневаться в выборе. Только человеком с тяжелейшей алкогольной наследственностью.

В России же крепкое пиво стоит меньше чем сок, его можно купить в любое время дня и ночи, несчтно количество торговых точек, продающих алкоголь 24 часа в сутки.

Тринадцатилетняя девочка, пьющая крепкое пиво, – это последнее нападение на генный фонд русского народа.

Народ, переживший столетний ГУЛАГ, потерявший в течение четырёх поколений своих лучших представителей, вступил в третье тысячелетие с креплённым пивом на знамени.

И это – во имя группки людей, получающих миллиардные прибыли. Остатки народа, выдержавшие геноцид коммунистов, геноцид фашистов, погибнут в угоду пивной мафии.

Помню, в конце 70-х годов партия и правительство приняли решение повысить цены на спиртное. Резко взлетели цены на коньяк, на высококачественные вина.

Но цены на низкопробные, медленно убивающие плодово-ягодные вина, которые, собственно, и пил советский народ,

остались практически без изменений. Эти страшные вина народ ласково называл «чернилами».

Должен сказать, что «чернила» были, пожалуй, великолепным добавлением к системе ГУЛАГа.

Ибо коммунистическая идея могла существовать только при условии тотального страха или тотального потребления спиртного. (Лучше – того и другого вместе.)

Я тогда написал стихотворение, которое могло быть высоко оценено коммунистами (15–20 лет лагерей). Помню, даже ухитрился раза два прочитать его со сцены.

Я и сегодня удивляюсь тому, что всё обошлось. Хотя мне кажется, стихотворение было пронизано такой болью за страну, что даже гебисты не могли не согласиться с ним.

Никогда бы не подумал, что оно может быть актуальным через двадцать пять лет.

Для того чтобы при чтении моего стиха у нынешней молодёжи не осталось тёмных пятен, напомню об одном жутком событии 70-х годов. Мир тогда ужаснулся тому, что происходило в стране под названием Камбоджа (Кампuchия).

Тамошние коммунисты, начитавшись ленинских работ, решили последовать главной идее вождя мирового пролетариата, заключающейся в том, что во имя священной цели – построения коммунизма – можно и нужно идти на любые жертвы.

Вот и решили камбоджийские коммунисты (красные кхмеры) не рассусоливать с уничтожением собственного народа на десятилетия, как Ленин и Сталин, а сделать это в рекордно короткие сроки.

В эти рекордные сроки им удалось уничтожить почти треть собственного населения (два миллиона человек).

А поскольку экономики коммунистических стран нигде и никогда неправляются с обязанностью «обеспечить постоянно растущие потребности» (цитата из программы КПСС) своих народов, то не хватило у бедных камбоджийских коммунистов патронов.

Но, как говорил один из вождей Коммунистической партии Советского Союза Л.И. Брежнев: «Советский народ знает: там, где партия, там победа».

Камбоджийская партия тоже нашла победный выход. Людей стали закапывать в землю живьём.

А теперь стихотворение, которое называется «Геноцид».

У этих вин других названий нет –
Любые – геноцид. И только он.
Трагедия Камбоджи канет в Лету
Мотыгою людей убит миллион.

Другой миллион живыми закопали.
А третий... Впрочем, хватит слёзы лить
Сыграю лучше Баха на рояле,
Чтоб, веря в Гармонию, забыть
Камбоджу словно сон... Да было ль, право?
Но посмотри вокруг... О нервы, в жгут!
И на Россию найдена управа,
Что ласково «чернилами» зовут.

Забыт Омар Хаям – не по карману
Букеты тонкие, пьянящие, как стих,
А на «чернила» цены без обману –
О, рубль семьдесят!.. Ещё миллион утих...

Правители! Безбожники!!!
Ведь кресла
и пледы тёплые у батарей вас ждут.
Давно пусты мозги, сердца и... чресла –
Для вас зачать – и то огромный труд!

А впрочем, что со мной – такие темы
Впервые на бумагу занесло.
Давно рисунки превратились в схемы,
И Пушкино – не Царское Село.

...Устал, отстал, задумался – не время –
Уже не время, поздно, слиплось всё.
Не будет искры – затерялся кремень.
В зачатии отраву занесёт
В миллион прекрасных тел...
Душой – кастраты,
Но не кастраты телом...
Бог! Ты где?
Стране нужны поэты,
не солдаты!!!
...Но некому помочь такой беде...

Сегодняшний вариант стиха о »пивных» девочках звучал бы, наверное, ещё страшнее.

Но главное из того, о чём хочу сказать, – впереди.

Речь многочисленных ныне «пивных» (а в прежние времена просто девочек) за годы моего отсутствия резко изменилась.

Эти тоненькие, находящиеся в романтическом возрасте девочки, идя по улице, говорят таким языком, каким в моё время пользовались строители, которым на ногу упала железная балка.

Но даже строители моего времени, как только боль проходила и стресс отступал, использовали меньшее количество нецензурных слов в единицу времени, чем эти «воздушные» девочки.

Каждый раз, когда я слышу их речь, то вглядываюсь в лица говорящих, пытаясь увидеть следы порока.

И каждый раз испытываю потрясение.

Ибо во многих лицах я вижу так хорошо знакомые мне по картинам русских художников-портретистов XVIII–XIX веков черты.

Черты утончённые, часто с явными признаками дворянства. Внешне это по-прежнему Наташи Ростовы, Тургеневские героини, Татьяны Ларинь. Те, кто вдохновляли русских поэтов и художников.

Часто я вижу лица, красотой и светом напоминавшие мне лица дочерей последнего российского императора.

Это невероятное, мистическое, нелепое, сюрреалистическое несоответствие

между

утончённым обликом этих девочек

и

пивными бутылками в их руках. Из горлышек этих бутылок они пили, двигаясь по пути к своим неведомым мне целям.

Архитектурой той части города, по которой они передвигались

и

уровнем их речи, речи героев пригородных зловонных трущоб конца XVII века, где жили дети нищих, проституток, алкоголиков.

Только в те времена девочек обязательно остановил бы околоточный надзиратель и либо выдворил чернь, недостойным образом ведущую себя в дворянском районе города, либо отвёл нарушительниц в околоток.

Но никто кроме меня не оборачивался на этих девочек, не смотрел удивлённо.

Патология стала нормой.

Но именно в этом страшном, нелепом, кричащем несоответствии и увиделась мне вся глубина трагедии России XX века.

Моя фантазия перенесла меня в последнюю четверть XIX века, во времена прапрабабушки одной из «пивных» девочек.

Прапрабабушка говорила на нескольких языках, читала поэзию Байрона и пьесы Мольера на языке оригиналов, играла на рояле, писала стихи, вела дневник, которому поверяла интимнейшие и невиннейшие тайны своей жизни.

Она вышла замуж за талантливого, подающего надежды молодого человека.

Этот молодой человек действительно стал выдающимся учёным.

Настолько выдающимся, что (уже немолодым) попал в ленинский список из двухсот учёных, которых надлежало немедленно выслать из страны.

Его же немолодую жену с двумя взрослыми сыновьями, женой старшего сына и двумя внуками уплотнили, оставив одну маленькую комнату в их же двенадцатикомнатной квартире.

Её сыновья попали в молотилку первых большевистских лет. Когда один из пьяных матросов, пришедших в их комнату в одну из страшных послеоктябрьских ночей, начал вырывать листы из старинного семейного альбома, чтобы унести с собой его серебряный футляр, то сын попытался поговорить с этим человеком (?).

И был расстрелян в упор в их же комнате на глазах у своей старой матери, жены и сыновей.

Его жена вскоре умерла от нервного истощения.

Вскоре умерла и бабушка.

Оставшиеся сиротами двое его детей стали беспризорными, но, несмотря на перепитии времени, сумели подняться,

выстоять и занять достойное место в обществе (увы, в недостойном обществе!).

Один из них был репрессирован в 1937 году, другой – в 1939 году (без права переписки).

Сын этого другого ребёнком попал в лагерь для членов семьи врагов народа (ЧСИР – член семьи изменника Родины).

Вышел из лагеря в 1956 году, вскоре женился на простой и очень доброй женщине.

У них родилось двое детей.

Но отец довольно скоро умер – сказалось семнадцать лет, проведённые в лагере.

Чтобы выжить, его жена с двумя детьми вернулась в родную деревню. Выжить удалось, но её старший сын попал в компанию деревенских алкоголиков.

В 1976 году подался в город на заработки. Гулял напропалую, перебивался случайными заработками.

В 1990 году у его сожительницы родилась дочь.

Возлюбленный вскоре бросил их (а может, умер или попал в тюрьму).

Так одинокая женщина и жила вдвоём с дочерью.

Затем сошлась с ещё одним мужчиной, родила двух детей.

Её старшей дочери в 2004 году – 14 лет.

Она ходит с компанией подростков по улицам Санкт-Петербурга, пьёт пиво.

Её речь наполовину состоит из названий мужских и женских половых органов.

Она и есть праправнучка нашей любительницы читать Байрона в оригинале.

Она, не зная того, вернулась в город, где её корни.

Но город уже без Байрона, без гимназисток, ведущих дневники и посещающих оперу.

Это город, где, как и во всей скорбной стране, произведён самый невероятный в истории человечества эксперимент.

Наша «пивная» матерщинница – одна из миллионов «пивных» матерщинниц, ставших невинными жертвами безумного коммунистического эксперимента с его страшной селекцией.

Но, заглянув в её глаза, я узнал её... прапрабабушку. Они так похожи!

Есть шанс спасти эту девочку!

Ей ни о чём не напомнит Киркоров, её ничем не обогатят «Тату».

Передачи телевидения только подтверждают правильность выбранного ею сорта пива и естество её представлений о ценностях «послегулаговского» мира.

Её друзья и подруги твёрдо знают:

в этом мире главное – деньги.

Ибо чем больше денег, тем больше можно купить пива.

Тяжёлое хмельное состояние высвобождает то ощущение, которое поэты когда-то называли «волнением в крови» и преобразует его в потребность «трахаться» с наиболее настойчивыми мальчиками.

Это тем более естественно, поскольку огромное количество её подруг – «пивных» девочек давно **этим** занимаются, а кое-кто сделал **это** статьёй дохода.

А некоторым даже удалось найти себе кавалеров, у которых столько денег, что они могут потратить на свою девочку за один вечер в ресторане полугодовой заработка школьной учительницы по литературе.

И всё же...

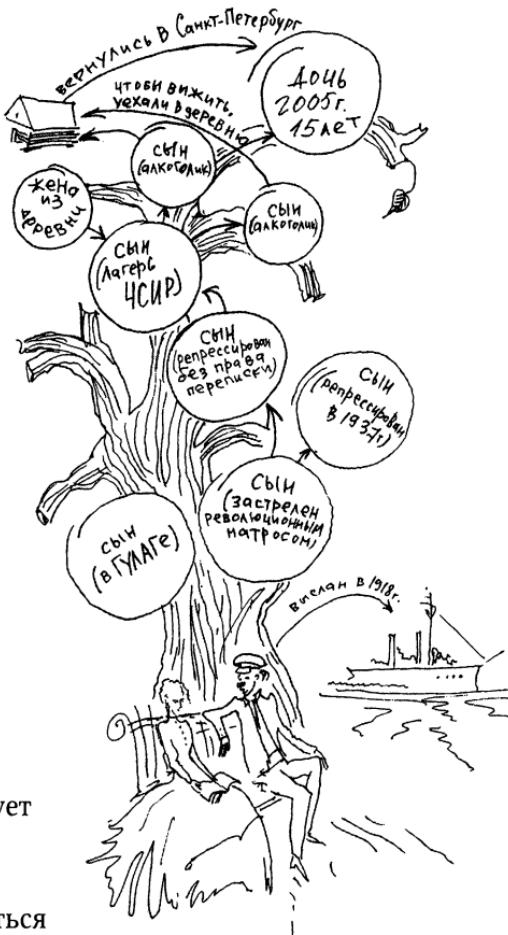
Есть шанс спасти эту девочку!

Ничего не осталось у неё от города её прароды-бушки.

И не время унесло всё это, а ГУЛАГ, длившийся без малого сто лет. ГУЛАГ вытравил из нашей девочки историческую память.

Есть шанс спасти эту девочку!

К счастью, существует наука ГЕНЕТИКА. Гулаговские вожди пытались расправиться и с ней.



Ибо никакая другая наука, кроме разве что кибернетики, не способна разрушить до основания всю коммунистическую идеологию.

Но, как сказано в послании поэта Алексея Константиновича Толстого к начальнику российской цензуры графу М.Н Лонгинову.

С Ломоносовым наукой,
Проложив у нас зачаток,
Проникает к нам без стука
Мимо всех твоих рогаток. (имеется в виду цензурных
рогаток. – M.K.)
Льёт на мир потоки света
И, следя, как в тьме лазурной |
Ходят Божии планеты
Без инструкции цензурной. (орфография оригинала. – M.K.)

Спасти наших «пивных» девочек не могут бывшие работники ГУЛАГа, ныне уверенно ведущие страну по пути «торжествующей» демократии, не могут и разворовавшие всё, что осталось в стране после замены коммунистов на посткоммунистов, тусовщики.

«Пивных» девочек может спасти то, что я совсем не научно называю ПОБОЧНАЯ ГЕНЕТИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ.

Я просто убеждён, что глубоко внутри, на уровне подсознания живёт в этих девочках память о чём-то ином.

И если удалось бы НАПОМНИТЬ им об этом неимоверно далёком, подлинном, приоткрыть иной мир, дать шанс, то великий народ ещё можно спасти.

Вот здесь самое время объяснить мою позицию по поводу предложенного мной примера.

Этот пример с девочкой – крайне драматичен.

Но совсем не обязательно, чтобы предки были дворянами, учёными или интеллигентами.

Я просто описал крайнюю ситуацию, когда за сто лет не осталось ничего от происхождения и памяти предков.

В качестве примера показал невероятный генеалогический путь от великого учёного и его образованнейшей жены к «пивной» пропраправнучке.

Для восстановления справедливости покажу ещё несколько вариантов загубленных генеалогий.

Пропрапрадушка – зажиточный крестьянин.

Его раскулачили, сослали в Сибирь, лишив его прапрапрапуничку богатейшей фермы, которая была бы передана ей по наследству, вручив взамен пиво.

Есть шанс спасти эту девочку!

Прапрапрадедушка – сельский священник. Его расстреляли, поскольку он протестовал, когда вышло постановление: взорвать храм, где он служил. Прервано поколение священников. Его прапраправнучка – обожает мешать пиво с водкой.

Есть шанс спасти эту девочку!

Прапрапрадедушка одной из «пивных» девочек владел доходным домом в Петербурге.

Его прапраправнучка каждый день проходит мимо этого огромного дома посасывая из горлышка крепкое пиво, и, естественно, не догадывается, что она, проживающая с отцом, матерью, двумя сёстрами и братом в комнате величиной двадцать квадратных метров на далёкой окраине, должна была стать хозяйкой этого дома.

Большую часть времени она проводит на улице ещё и потому, что очень не хочется возвращаться в постылую комнату, где вечно нечем дышать.

Есть шанс спасти эту девочку!

Ведь на самом деле многим из «пивных» девочек дискомфортно, ибо в них спит «тоска по крови, по судьбе», как писал Герман Гессе в своём романе «Игра в бисер». Они, девочки, ничего не помнят. Но их гены «помнят» и доходные дома, и оперные спектакли, и молитвы в тихой церкви.

Но у читателя может возникнуть вопрос: почему я всё время говорю о девочках?

Ведь существуют и «пивные» мальчики, и проблемы послегулаговского посткоммунистического общества касаются их в той же степени?

И да и нет.

Да, ибо к услугам мальчиков всё тот же океан круглосуточного пива.

Да, ибо они – жертвы той же страшной коммунистической селекции.

Да, ибо и у мальчиков нет альтернативных программ по телевидению.

Да, ибо и у мальчиков – мутировавшая речь, не имеющая ничего общего с основами великого русского языка.

И всё же в условиях катастрофы в первую очередь необходимо заниматься девочками.

И вот почему.

Женщина несёт большую ответственность за то, чей род она продолжит.

Мужчине (я сейчас имею в виду случайную сексуально-пивную встречу), по сути, всё равно, состоялось ли зачатие. Он может об этом никогда не узнать.

Женщина же выбирает в себя живое семя, и этот акт – священный акт продолжения рода. Женщина рожает данного конкретного ребёнка, наследующего тысячи предыдущих поколений.

Мужчина, участвующий в акте зачатия, может быть равнодушен к последствиям, ибо завтра он может произвести ещё одно (а то и не одно!) зачатие.

С другой женщиной (или женщинами).

Но как первая, так и вторая женщины зачатут и рожат конкретного ребёнка от конкретного мужчины.

Им, женщинам, предстоит жить с этим ребёнком, воспитывать его, кормить его грудью, быть свидетелями его развития.

Для мужчины половой акт может носить **только** характер наслаждения.

Для женщины он может оказаться судьбоносным.

Поэтому я поведу речь о ещё одной особенности, которую несут в себе тоталитарные системы.

О ней не так много пишут и говорят, но проблема эта очень существенна. Я называю её **проблемой непартнёрства**.

Проблема непартнёрства

Путешествуя в советские годы по нашей огромной стране, я обнаружил, что процентное соотношение полов среди присутствующих на моих концертах примерно 70 к 30.

Первая цифра – процент женщин, вторая – мужчин.

За годы выступлений я получил многие тысячи писем от моих слушателей. В них размышления, впечатления, стихи. Я сохранил большую часть этих писем. Время от времени, погрузившись в свои архивы, перечитываю многие из этих писем.

Девяносто процентов писем написаны женщинами. И абсолютно большая часть – **одинокими** женщинами. Часто эти письма – очень глубокие размышления о музыке, о поэзии, о смысле жизни. Каждая из авторов – духовно богатая личность.

«Стоп! – скажет читатель – во всех этих цифрах нет чистоты эксперимента, ибо адресат писем – мужчина». Нет ничего удивительного, что ему пишут женщины. Да к тому же ещё и одинокие.

Честно говоря, я и сам не осмелился бы дать эту статистику, ибо правота моих оппонентов как бы стопроцентна.

Но делаю это только после того, как поговорил со многими женщинами, занимающимися деятельностью, сходной с моей. Я говорил на эту тему с очень яркими лекторами-музыковедами, писателями, поэтами (терпеть не могу слова «поэтесса»! Марина Цветаева писала:

«Моим стихам, написанным **так рано**,

Что и не знала я, что я **поэт**» (выделение моё. – M.K.)

Так вот, процентное соотношение мужских и женских писем, полученных выступающими женщинами то же.

Я не исключаю момента, что часть моих корреспонденток писали письма под воздействием не только небесных чувств (ниже попытаюсь объяснить, почему часть писем по сути скрытое признание и в земной любви).

Но главная причина того, что большинство авторов писем одинокие женщины – порождена долгим существованием патологического тоталитарного государства.

Дело в том, что женщина куда меньше связана с социумом, чем мужчина. Грубо говоря, женщина при коммунизме – не коммунистка, а при фашизме – не фашистка (разумеется, существуют исключения).

Величайшая цель женщины на Земле – соединить Землю с Космосом.

Женщина – представитель Вселенной на нашей Планете.

Женщина – адепт Вечности.

Рождая ребёнка, она рождает микрокосм.

**И микрокосм этот тождественен макрокосму,
то есть Вселенной.**

Рождение ребёнка с точки зрения Вселенной – процесс равновеликий рождению Галактики. (Почему это так – читайте в главе о величайшем философе всех времён Николае Кузанском.) Но пока поверьте *на* слово:

**РОЖДЕНИЕ РЕБЁНКА И РОЖДЕНИЕ ГАЛАКТИКИ –
РАВНОВЕЛИКИЙ ПРОЦЕСС.**

Ибо женщина по природе своей – сотрудник Вселенной.

А с кем же сотрудничает мужчина?

С системой. Ибо мужчина – социален.

Мужчина встречает женщину на Земле, в конкретном социуме, в конкретной системе ценностей.

Это он должен принять Посланника по всем законам земного гостеприимства,

это он должен читать стихи планеты Земля,

он должен приветствовать Мадонну, как это делали Пушкин и Рафаэль,

Бах и Данте,

Моцарт и Шекспир.

Ибо мужчина не только оплодотворяет женщину

в чисто физиологическом плане, но делает

это и в духовном понимании. Так должно быть в идеале.



Мужчина представляет СИСТЕМУ.

Но если система гниёт,

то гниёт мужчина.

Если система лжёт,

то лжёт мужчина.

Если система лицемерит,

то лицемерит мужчина.

В результате у глубоких космических посланцев нет на тоталитарной части Земли партнёра-эквивалента.

Почему именно в тоталитарной?

Те, кто жил и работал в те годы, меня поймут.

Хорошо работаешь – сто рублей в месяц.

Плохо работаешь – сто рублей в месяц.

Даже самый креативный мужчина был не в состоянии купить своей любимой ни собственного дома, ни пригласить её в кругосветное путешествие.

И так во многих поколениях. В конце концов мужчина сдаётся. И тогда у нашего космического пришельца, женщины, есть два варианта:

Первый – всё-таки найти не сдавшегося партнёра своего уровня, ибо некоторый их процент есть при любых системах. Второй – смириться, принять условия игры, зачать от непартнёра.

А иногда даже так войти в свою роль, что будет незаметна разница между театром и жизнью.

Помните у Шекспира:

«Весь мир – театр, а люди в нём – актёры».

Ведь у космического посланника есть инструкция: попытаться найти **своего** партнёра, но если не удастся (неблагоприятный социум), то попробовать мимикрировать, приспособиться (закрыть глаза на непартнёрство и из всех зол выбрать меньшее).

Однако не все женщины в состоянии следовать инструкции. Партнёра своего уровня требований такая женщина не находит, а приспособиться, притвориться она не в состоянии. В этом случае удел таких женщин – одиночество.

Есть и ещё одна категория женщин. Эти женщины настолько сильны, что не только выбирают себе партнёра, но и воспитывают его для максимального соответствия.

Подобные женщины не могут никому принадлежать под воздействием пива или прельщённые деньгами.

Для того чтобы получить право быть рядом с такой женщиной, мужчина должен владеть признаками не материального благополучия, но духовного прежде всего.
И здесь я подбираюсь к попытке ответа на главный вопрос:

Почему надо восстановить генетическую память прежде всего девочек?

Да потому что, если самка оленя ждёт победителя оленьего турнира, для того, чтобы родить оленят именно от победителя, то это значит, что в природе есть программа по улучшению оленевого рода. Ведь каждое следующее поколение оленей будет сильнее и выносливее. А это актуально для оленей.

Какова же Программа развития Человечества? Думается, в первобытных обществах – та же что и у оленей.

Но затем произошли изменения –
Программа потребовала совершенствования иных параметров.
Духовных, творческих, созидаательных.

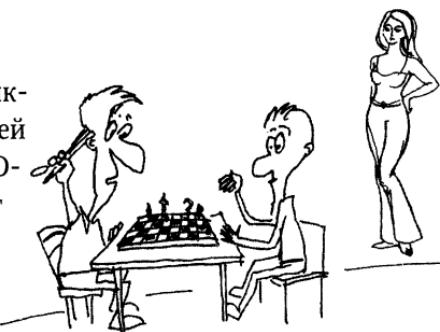


Отныне эта странная группа млекопитающих будет развиваться в направлении Мысления и Духовности.

Сначала мысль необходима для того, чтобы использовать рациональные (а не силовые) приёмы выживания, затем мысль начинает осознавать себя проявлением космического духа). Итак, цель мышления вначале – предельно рационализировать выживание на Планете, а затем вступают в силу Бах и Шекспир.

Моцарт и Гёте...

Чтобы развитие было эффективным и активным, функции самки, представляющей ХОМО САПИЕНС – ЧЕЛОВЕКА РАЗУМНОГО будут теперь предельно отличаться от функций самки оленя или барана.



Это уже не самка, а Женщина,
то есть носительница Космического Духа, Вселенского
Разума.
(Дева Мария в Новом завете, Незнакомка у Блока, Вечная
Женственность у Гёте и т. д.)

Главной задачей Женщины становится прежде всего
улучшение Человеческого Разума.

Она, как и все представители живого, будет делать всё
возможное, чтобы **улучшить**. Но уже в первую очередь
не физические параметры, а духовные.

И если оленихе по-прежнему необходима
физическая сила её партнёра,
то Женщине в первую очередь – **Духовная**.

Возбудив генетическую память нашей «пивной» девочки,
мы лишаем «пивного» мальчика шанса духовно, а, следо-
вательно, затем телесно завоевать эту девочку.

Для того чтобы получить этот шанс, мальчик должен побе-
дить в интеллектуальном турнире.

Повышая уровень требований девочки, мы этим самым вы-
нуждаем влюблённого в неё мальчика, обойдясь без пива,
действовать, исходя из потребностей ХОМО САПИЕНС
(то есть человека разумного).

Таким образом, напоминая девочке о том уровне общения,
который, по сути, заложен в ней Космически и Генетиче-
ски, мы поднимаем планку её восприятия на несколько
порядков вверх.

Помню, во время выступления в одном из университетов страны, получаю на сцену записку следующего содержания:

«И всё-таки согласитесь, у нас – двойная мораль.
Как-то странно всё получается.

Пушкин в письме к Вяземской пишет: «Моя сто тринадца-
тая любовь будет моей женой». А мы все: «Ах, Пушкин, ах,
светлый гений».

Да развратник он, а не светлый гений. Не только сто трина-
дцать женщин перелюбил, но ещё и пересчитал их всех!
Получается двойная мораль.

Если какой-нибудь Васька с нашего факультета переспал
с несколькими студентками, и они пожалуются на Васьки-

ну безнравственность, то Ваську мигом выгонят из комсомола, а то и из университета.

А Пушкину, значит, можно?!"

И тогда я ответил:

– Да, Пушкину можно.

А Ваське нельзя.

Для того чтобы это осознать на философском уровне, нужно хорошо понять античную мысль:

Что дозволено Юпитеру не дозволено Быку. (Ибо от бога рождаются боги и полубоги, а от быка – телята.)

А на бытовом уровне скажу просто.

Чем же всё-таки отличаются сто тринадцать пушкинских женщин от ста тринадцати васькиных?

Пушкин своим женщинам дал.

Васька у женщин взял.

Общаясь со своими женщинами Пушкин дарил им частицу своего Гения, огня, творческого вдохновения.

Васька не дарил, а принимал подарки (я сам слышал как васькины девочки делились друг с другом: «Я ему дала, а ты дала?»)

Пушкинские женщины после Пушкина будут выше.

Васькины – ниже (на одного ваську). Пушкинских женщин теперь будет помнить всё человечество.

Васькиных даже сам Васька забыл.

Я думаю, что пушкинское донжуанство – важнейший акт русской культуры. Ибо общаясь с женщиной, Пушкин давал ей **такой уровень общения**, после которого очень трудно опуститься на порядок или на несколько порядков ниже. Иногда мне даже кажется, что пушкинское донжуанство – акция, продуманная самим Господом.

Чем больше таких Пушкиных, тем больше Ваське нужно учиться, думать, читать, чувствовать.

Иначе все прекраснейшие женщины достанутся Пушкину. Донжуанство Пушкина, Тютчева, Блока, Пастернака, Маяковского, Есенина и других русских поэтов – великий подарок России от её Судьбы.

Традиции российского сладкогласия – это встреча Поэта и Женщины. Если бы Пушкин мог встретить всех питерских «пивных» девочек!

Хотя бы по полчаса на каждую.

Вот тогда-то все мальчики – предполагаемые партнёры этих девочек – будут вынуждены и речь изменить, и стихи почитать, а глядишь, ещё и музыку придётся сочинять.

Иначе – ни одного шанса.

В этом смысле мне очень нравится мысль Маяковского о том, что жену нужно ревновать не к мужу Марьянны, а к Копернику.

Воспоминание

Когда во времена моей юности мальчики 16–18 лет искали себе девочек на одну только ночь, то они производили **тестирование**.

Мальчики даже и не подозревали, что их способ знакомства именуется столь сложным словом из научного лексикона, но тем не менее.

Так вот, эти мальчики шли по улицам, заговаривали с девочками, и через одну-две минуты после начала разговора включали в свою речь самую махровую нецензурщину.

Если девочки возмущались и немедленно уходили, то значит, тест показал отрицание возможности полового акта с этими партнёршами в ближайшие полчаса-час.

Если же девочки после залпа отборного мата, продолжали как ни в чём не бывало весело общаться с мальчиками, то это значило, что с данными девочками мальчикам повезло, и не надо тратить на них больше усилий.

Остаётся лишь взять необходимое количество пива и отправиться вместе с девочками «на квартиру».

И ещё одно воспоминание:

Как-то во время очередных гастролей иду по коридору гостиницы и чувствую, что кто-то следует за мной буквально по пятам.

Оборачиваюсь: в нескольких шагах от меня – миловидная и очень, как бы это сказать, вызывающе-эротично одетая женщина (справедливости ради, ей было что показать!!!).

Когда я обернулся, то получил в подарок роскошную улыбку: «А я вас загипнотизировала. Я шла за вами и говорила: обернитесь, обернитесь! Вот, вы и обернулись».

После нескольких минут весёлого и ни к чему не обязывающего разговора я получил приглашение посетить её номер. Когда я высказал сомнение: удобно ли так поздно (я ведь уезжаю на концерт, а приеду только после одиннадцати вечера), получил ответ, что вполне удобно.

Когда я в одиннадцать часов вечера постучал в её комнату, дверь мне открыла уже не просто красивая женщина, это была сама богиня эротики. На её роскошном теле не было ничего кроме розового прозрачного пенюара.

Итак, сомнений не оставалось: я приглашён на великий сексуальный пир. Но поскольку я не языческий поэт, а иудейско-христианский, то просто тела для пиршества мне не хватало.

Во всех подобных случаях у меня появляется одна мысль: по каким критериям я избран для партнёрства? Я не спортивен, у меня внешность не Ален Делона, рост у меня средний, мышечная масса – не культуриста. Вместо меня здесь мог быть куда более достойный кандидат.

Вполне возможно, он и был... вчера. Но уехал. А я здесь – за неимением лучшего. В этом случае дух экспериментатора, музыканта, поэта берёт верх над телом мужчины. И я решил почитать моей полуобнажённой партнёрше свои стихи.

Затем она рассказала мне о своей жизни.

Вышла замуж в восемнадцать лет. Хороший был парень – руки золотые. Всем всё делал. И строитель, и слесарь, и столяр, и электрик.

Но лгут газеты, что в Советском Союзе валюта – рубль. Не рубль, а бутылка. Вот и расплачивались с ним этой валютой.

Он начал пить, драться, бить её, детей.

Она по-прежнему живёт с ним (а куда ей с двумя детьми деваться), но вот в редкие случаи командировок появляется возможность «оторваться», забыть об этой мерзкой, наполненной матом и алкоголем жизни.

Услыхав эту историю – одну из миллионов советских историй, – я решил пожертвовать одной ночью и подарить ей столько духовных эмоций, сколько смогу.

Я говорил с ней так, как только поэт может говорить со своей возлюбленной.

Я рассказывал о самых интересных вещах. О тайнах философии и глубинах поэзии, о музыке и о жизни.

Я раскрывал ей тайны слов. Конечно же, рассказывал и свою концепцию о женщине, как посланнике небес.

Она слушала, воспринимала каждой своей клеточкой.
Её глаза горели.

Передо мной сидела героиня величайших стихов, прекраснейшей музыки. Возможности её восприятия оказались безмерны.

Ей никто никогда ничего подобного не говорил.

Она впитывала в себя каждую строчку стиха, каждую мысль.

Это был её мир.

В пять часов утра, прощаясь навсегда, я взял её за руку.
Человека, которому открыл целый мир.

И она неожиданно отпрянула, неверно истолковав моё прикосновение: «Что вы?

Как можно?

После **такого**?

Вы себе не представляете, что вы со мной сделали!

Но я не могу, так **просто**»

Когда я проснулся в одиннадцать часов утра, горничная передала мне огромное письмо. Для написания подобного ей понадобились все оставшиеся до отъезда часы. Вот фрагменты из этого письма.

«Михаил! Вы, наверное, обиделись на такое странное окончание нашего знакомства.

После вашего ухода я не могла уснуть. Легла, погасила свет, но через пятнадцать минут вскочила.

Хотела позвонить в ваш номер, но боялась: вдруг вы уже спите.

И я решила написать вам. Я хочу объяснить вам, почему я так себя повела. Когда мы с вами встретились в коридоре, и вы обещали прийти ко мне в гости в одиннадцать часов вечера – я знала то, что между нами будет.

То, что в моём представлении всегда бывает между мужчиной и женщиной ночью в одноместном номере гостиницы. Но когда вы вдруг начали читать мне свои стихи, я почувствовала себя на седьмом небе. Мне никто никогда не читал стихов. Я никогда в жизни не видела так близко настоящего поэта. Вы так много знаете, понимаете в этом мире. И как много времени вы потратили на меня!

Я не знаю, как объяснить вам то, что со мной произошло. Мне стало вдруг больно от того, что мне никогда в этой жизни не пришлось понять, кто я.

А в эту ночь я влюбилась в вас.
Поймите меня правильно. Это совсем не так, как я раньше понимала. Мне стало стыдно, что я **так** влюбилась.
Мне захотелось, чтобы вы всегда **так** рассказывали мне, потому что тот мир, в котором я неожиданно оказалась, мне очень понравился.
Я никогда и не думала, что можно **так** жить и думать.
Как же я живу? Как живут все те люди, которых я знаю?
Я даже не смогу поделиться с ними тем, что я услышала и поняла.
Во-первых, не смогу ничего передать, а во-вторых, если бы даже и смогла, то они всё-равно ничего бы не поняли.
Сказали бы: «С ума Наташка сошла!» Здесь нужны вы.
Я никогда не забуду эти несколько часов.
Но когда вы вдруг взяли меня за руку, мне стало страшно, и я подумала: «Ну вот, и он такой же, как и все».
А я не хочу, чтобы вы были, как все.
Как у всех у меня уже было. И не раз.
Но только я теперь не знаю, что мне делать, как мне себя вести, когда я вернусь домой к своему мужу, к своим сослуживцам. Как я могу спать с моим мужем, о чём я буду разговаривать с моими сослуживцами!
Я не раз изменяла своему мужу, но меня никогда не мучила совесть. Потому что я получала то, что у меня было украдено – возможность лечь в постель с не пьяным вдрызг мужчиной, возможность услышать от кого то, что я красивая.
Но вот теперь я действительно изменила.
И не только мужу, но и всем, с кем меня связала жизнь.
Меня не мучает совесть, меня мучает обида за мою жизнь.
Но я должна знать, что вы не станете на меня обижаться.
Вас, я уверена, столько людей любит, что вы легко забудете одну провинциальную женщину. Извините за сбивчивое письмо.
Я постараюсь попасть когда-нибудь на ваши концерты.
Спасибо за всё.
Обнимая вас».
Письмо, как я уже говорил было намного длиннее, в оригинал оно выглядело куда более «сбивчивым», чем в этих фрагментах. Я постарался, насколько смог, сохранить особенности оригинала.
Но я никогда не забуду автора этого письма, её активного восприятия, её тонкости в понимании стихов, мыслей.

В который раз сам себе задаю один и тот же вопрос.
Что было бы, если бы эта женщина попала в иную атмосферу, в иной круг людей?
Если бы она, с её открытым и глубоким восприятием, стала бы не постельной принадлежностью алкоголика, а вдохновительницей Гёте?

Но чтобы не быть несправедливым, хочу раскрыть вам одну тайну.

Муж этой Наташи (который алкоголик) происходит из семьи священника. Его прапрапрадед был одним из умнейших и духовнейших людей России.

Угадайте сами, что с ним случилось, если скажу только, что он был сподвижником святейшего патриарха Тихона? А теперь стройте сами генеалогическое древо...

Наташа, милая! Если вы когда-нибудь прочтёте эту книгу, то узнаете, что прикосновение к вашей руке в пять часов утра было не подготовкой полового акта, а символом духовного единства.

А впрочем думаю, теперь вы и сами обо всём этом догадались.

Но то, о чём я здесь написал, – чистейший жанр трагикомедии. Женщина, планировавшая переспать со мной, «отказала» мне, поскольку я оказался интересным собеседником. И этот фарс – тоже результат разрушения ГУЛАГом межчеловеческих отношений, отношений между полами.

А если составить генеалогические древа нескольких миллионов нынешних преступников, алкоголиков, «пивных» девочек, то никакие истории на уровне Достоевского, никакие трагедии Шекспира не сравнятся по трагизму с сухой информацией этих древ.

Культура в стране после всего, что произошло – вовсе не заполнение свободного времени, а самая огромная жизненная необходимость.

Цель её – восстановить генетическую память.

Цель культуры – возрождение великой нации.

Послесловие

Я могу только представить себе сколько шишек полетит в мою бедную голову после этой главы.
Но я действительно не знаю других путей.

После невиданного в истории человечества разрушения генофонда,
после разрушения святая святых – дворянских корней нации,
после вырвания корней русской интеллигенции,
миллионы лучших представителей русского народа (в том числе возможных партнёров прекрасных русских женщин) можно и сегодня найти в виде трупов и костей в районе вечной мерзлоты.

Если кто-нибудь назовёт меня сумасшедшим, а мои рассуждения – бредом, я немедленно соглашусь, что это так, но...
Но только при одном условии:

если у моих оппонентов есть реальная формула решения.

Но помните:
промедление смерти подобно!
Ибо ни в одной другой цивилизованной стране мира проблема геноцида и, как одно из многих его следствий, непартнёрства столь остро не стоит.

P.S. Мне осталось лишь выполнить своё обещание и вернуться к объяснению того факта, что часть писем, полученных мною от одиноких женщин, были признаниями в любви.

Каждый раз, когда я выхожу на сцену к своим слушателям, то испытываю ни с чем не сравнимое чувство любви. Оно настолько грандиозно!

И я знаю, что на Земле нет другой равновеликой энергии для контакта между людьми.

Это чувство помогает раскрыть человеческие сердца на встречу Высокой музыке и поэзии.

Не испытывая этого состояния, я не смог бы выступать, не смог бы быть искренним.

Но поскольку любовное общение (не путать с сексуальным) одинаково сильно вне зависимости от того, как мно-

го людей в нём участвуют, то некоторые из сидящих в зале одиноких женщин воспринимают эти встречи личностно. То есть из подсознания в сознание переходит идея о том, что стоящий на сцене, говорящий, читающий стихи, играющий музыку мужчина – её партнёр.

И что долгожданная встреча произошла.

Что наступает время для следующей стадии – любовная переписка.

Здесь у меня всегда существовала очень серьёзная проблема: ответить – значит затеять переписку.

Не ответить – значит разочаровать, лишить того ощущения любви, которая на самом деле – не любовь к конкретному мужчине, а форма проявления любви к искусству, принял облик того, кто оказался первооткрывателем.

Глава 3

«Часы без механизма»

Артур Шопенгауэр говорит, что искусство подлинное доступно только избранным, ибо «обыкновенный человек, этот фабричный товар природы, который она ежедневно порождает тысячами и тысячами, совершенно не способен к подлинно незаинтересованному созерцанию».

Что имеет здесь в виду этот, безусловно, один из самых глубоких мыслителей последних столетий?

Он просто-напросто декларирует тот очевидный факт, который можно легко проследить в жизни: подлинная культура действительно принадлежит немногим.

Можно прийти в какую угодно аудиторию, можно останавливать любых прохожих на улицах в разных странах, задавать множество вопросов по специально разработанным анкетам.

Результат будет всегда одинаков в процентном отношении: число людей, глубоко погруженных в музыку, поэзию, литературу, изобразительное искусство, окажется настолько малым, что мы будем вынуждены согласиться с Шопенгауэром.

Можно вспомнить и нашего выдающегося современника – испанского философа Хосе Ортегу-и-Гассета, который пошёл ещё дальше, пытаясь найти пути спасения великого искусства от толпы, которая по сути угрожает самому существованию искусства.

Ведь человек способен проявлять агрессивность по отношению к тому, что выше его понимания.

Хосе Ортега-и-Гассет даже предложил метод спасения искусства от толпы.

Представьте себе, что у вас в доме есть одна особая ценность – часы работы великого мастера.

Наступил момент, когда ваш прелестный ребёнок потребовал дать ему часы в качестве игрушки.

Вы не можете выполнить требование вашего дражайшего чада, ибо вы прекрасно отдаёте себе отчёт в том, что малыш сделает со старинными часами.

Первое, что вы хотите сделать, – это поставить часы очень высоко, чтобы ребёнок их не достал.

Хорошо!

Хорошо для часов, но плохо для ребёнка. Ибо малыш будет плакать ровно столько, сколько он видит часы.

Есть другой вариант: спрятать часы, а внимание ребёнка отвлечь какой-нибудь соковыжималкой. Пусть ломает – не жалко.

Хорошо!

Для ребёнка! Но не для вас и не для часов.

Ибо часов нет. Они не показывают время и не радуют глаз совершенством форм.

Есть третий (и единственно возможный) вариант:
оставьте часы на месте, но перед этим пригласите мастера, который за небольшую сумму сделает вам точную копию часов.

Поставьте игрушку рядом с настоящими часами и скажите ребёнку, что теперь у него есть точно такие же часы. И ребёнок, схватив игрушку, оставит настоящие часы в покое.
То же самое нужно сделать с искусством.

Не нужно ставить его высоко.

Не нужно прятать.

Нужно только подменить.

Эту теорию Хосе Ортега-и-Гассет назвал «**теорией часов без механизма**».

Срочное создание таких форм и видов искусства, которые, будут поверхностно похожими на культуру, на искусство.
В них не должно быть только одного –
механизма, без которого эти формы смогут выполнять
лишь функцию подделки, игрушки.

Подделки эти и следует бросить толпе, подменив ею подлинное, прекрасное, но, увы, недоступное массам искусство.

Легко было бы рассердиться на философа и, обругав его последними словами, забыть о его существовании.

Но попробуем на мгновенье принять его позицию и порассуждать на эту тему.

А вдруг в этом что-нибудь да есть?

(Здесь идут мои собственные рассуждения.)

Если раньше

великая музыка звучала в салонах у тех, кто её понимал;

картины великих художников висели в домах тех, кто способен был ими наслаждаться;

уделом поэзии было – приносить наслаждение читающей элите,

то **теперь** происходят процессы, которые станут разрушительными для искусства, для культуры, а следовательно, для всей человеческой цивилизации.

А именно:

толпа получила формальный доступ
к музыке, которая вызывает у неё только зевательный рефлекс (ибо под сонаты и симфонии нельзя танцевать),

к картинам художников, которые будут оцениваться потребителями лишь в соответствии со степенью съедобности изображённых на холсте продуктов (гастрономический эффект),

сходства изображённых на холсте деревьев и людей с «настоящими» (фотографический эффект),

к романам, в которых будет раздражать отсутствие бровью скандально-сексуальной интриги или полезной для употребления нехитрой морали (отсутствие Голливудского эффекта),

к стихам, которые, если не дают полезных советов для непосредственного выживания, будут восприниматься как бесмысленный набор слов (ибо **слово** в осознании толпы может быть лишь обозначением конкретного предмета или доступного немедленному пониманию действия).

Вспомните при всём этом шопенгаузовскую формулу неспособности обычного человека к незаинтересованному созерцанию.

И вот получив доступ ко всему этому (через радио, телевидение, открытые картинные галереи, всеобщую грамотность), толпа приступит к ликвидации этого ненужного, раздражающего, заносчивого, не ведущего ни к размножению, ни к утеплению, ни к пропитанию искусства, которое к тому же нагло осмеливается требовать права на существование.

Здесь-то и вступит в действие «теория часов без механизма». Толпа получит подделку и навсегда оставит в покое настоящее искусство.

Толпа ведь не понимает ценности подлинного.

Как это всё невероятно страшно!
Но и как похоже на правду!
Ведь это, по сути, и сделано!
Но что-то тут явно не так.

Ибо если это соответствует действительности, то следовательно, сама Жизнь этически (нравственно) негативна, принципиально несправедлива. Это значит, что человечество обречено на вымирание как человечество разумное. Или на возвращение к самой низшей стадии развития (то есть дотоврческой, чисто бытовой, где критерий – только физическое выживание). Но ведь упрямый опыт говорит о действительно мизерном проценте воспринимающих великое искусство.

Отрицать этот очевидный факт – значит занять страусиную позицию.

Поэтому вместо того чтобы делать вид, что этого нет, давайте попробуем разобраться **что** можно сделать, чтобы (скажем, пока осторожно) куда большее количество людей пришло к настоящему искусству, приблизилось к духу подлинной культуры.

Но прежде всего нам необходимо выяснить:

в чём же главная причина невосприятия огромным количеством людей шедевров великого искусства.

В недостатке образования?

Клянусь, мне приходилось встречать немало людей, получивших самое высокое музыкальное образование, но которые были порой дальше от глубокого восприятия великой музыки, чем иные, подобного образования не получившие.

В отдалённости искусства от нужд и потребностей человека?

Да ведь всё подлинное искусство всегда стремится воспеть человеческий гений, величие духа во всех, даже самых трагических, ситуациях в жизни человечества. Преодолевая все войны и ужасы, все кошмары и несоответствия, искусство всегда утверждало величие человека.

Во врождённой эстетической глухоте и слепоте?

Готов согласиться, что такие люди могут быть и есть, но процент их должен быть не очень высок. И речь в этом случае может идти о каком-то проценте брака (как при всяком обширном производстве). Но брак – скорее исключение, чем правило.

Ибо я убеждён, что **человек** по своей божественной природе создан гениальным.

Иначе разрушается смысл Гармонии Мира

Он, Человек, сам – музыка Баха и Моцарта.

Он, Человек – часть Вечности, проглядывающей сквозь великую светотень на полотнах Рембрандта.

Он – герой полотен мастеров Возрождения.

Он – Дон-Кихот и Санчо-Панса.

Он – Гамлет.

Он – Фауст

Но тогда почему – «часы без механизма»?

Что же ему мешает?

Что???

Бетховен и мытьё посуды (или Кто виноват?)

Представьте себя в кухне, занятого мытьём посуды.

Занятие не самое приятное, но, увы, необходимое.

Чтобы как-то скрасить времяпровождение вы решили послушать музыку.

По радио звучит что-то очень приятное, эстрадное, ласкающее слух.

Музыка превращает мытьё посуды в автоматический процесс.

Вы можете даже нежно промурлыкать эту простую красивую мелодию. Вы словно соавтор, певец, творец.

Как хорошо, что есть радио, лёгкая музыка, возможность расслабиться!

Меняется программа. Звучит тяжёлый рок.

И это не беда. Исчезает лёгкость, но взамен появляется мускульная энергия, активность, состояние особой бодрости. Пространство кухни словно раширяется, оно наполняется огромным количеством людей, движущихся в едином телесном порыве.

Мытьё посуды как процесс растворяется в куда более активных движениях.

Меняется программа. Звучат первые аккорды «Патетической» сонаты Л. Ван Бетховена.

И вот здесь вы бросаетесь к радиоприёмнику и немедленно выключаете эту, с позволения сказать, музыку, непонятно зачем вторгшуюся в ваши владения, пытающуюся испортить ваше настроение этими страшными аккордами, напряжёнными созвучиями.

Необходимо немедленно убрать наглую музыку, которая без разрешения захватила пространство вашей кухни, лишая вас права на расслабленность, на спокойное созерцание.

Какое это счастье, что есть возможность выключить радио! Или переключить на другую программу, где опять зазву-

чит «нормальная» музыка. Музыка, которая позволит вам благополучно помыть посуду и заняться другими, более приятными, делами.

Миллионы людей проходят через описанную мной здесь ситуацию. Миллионы людей выключают или переключают радио, как только начинает звучать классическая музыка. У миллионов людей рождается условный рефлекс – классическая музыка – выключаю, потому что не люблю.

И если дома бесплатно выключаю, то уж тем более никогда не пойду в концертный зал слушать этого ужасного монстра, да ещё платить за это мучение деньги.

Таким образом, миллионы людей раз и навсегда лишают себя шанса **услышать** классическую музыку. Но вся нелепость в том, что,

выключая радио, люди практически делают правильно, ибо подсознательно не позволяют этой музыке прийти в кухню и аккомпанировать мытью посуды.

Этим самым люди реально проявляют уважение к классической музыке, отказывая ей в иллюстративной или фоновой функции.

(А она действительно, если и обладает подобной функцией, то в минимальной степени).

Какой парадокс! Миллионы людей подсознательно уважают, а сознательно ненавидят. Но может ли возникнуть ситуация при которой «Патетическая соната» не вызовет негативной реакции у «посудомойщика»?

Попробуем смоделировать подобную ситуацию.

Вы моете посуду.

Никакой музыки. Вместо этого вы рассуждаете про себя вот о чём:

Вчера вы были в театре и смотрели трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта». Она произвела на вас сильное впечатление.

Но почему Ромео и Джульетта умерли?

Зачем Шекспир так безжалостен? И ведь эта смерть – совершенная нелепость? По всей логике развития они должны были выжить.

Зачем нужно было Шекспиру так выстроить обстоятельства, чтобы эти столь любящие друг друга мальчик и девочка погибли?

Потом вы вспоминаете, что подобное есть не только у Шекспира.

Есть Паоло и Франческа,
Лейла и Меджнун,
Ширин и Фархад,
Тристан и Изольда...

У разных народов, в различных культурах, на разных языках постоянно встречается один и тот же образ:

Он и Она, которые до безумия любят друг друга, но погибают.

Погибают во всех культурах.

Почему?

Ведь встреча Ромео и Джульетты – это событие планетарного масштаба. Совершенная любовь.

И сопутствие ей всюду – Смерть.

Почему?

Почему?

В исламе и христианстве, язычестве и буддизме?

Смерть!

Но ведь это же несправедливо, нелепо!

Может быть, это значит, что подлинная любовь, как и всё подлинное, не способна существовать на нашей планете?

Но кто же мы тогда на Земле?

Чем заполнена наша Земля?

Злом?

Но этого не может, не должно быть!..

Хотя очень похоже на то. Ведь бесконечные войны.

Мы не столько строим, сколько отстраиваем разрушенное в очередной войне.

Вместо того чтобы обняться друг с другом на этой крохотной красивой, затерянной во Вселенной планете, вместо того чтобы построить на ней рай, мы тысячелетия специализируемся на строительстве ада.

И в этом весьма преуспели...

...В этот момент по радио начинает звучать «Патетическая соната» Бетховена.

Её начало – как набат, как тревожные колокола...

Значит, Бетховен – о том же. Эти мысли были всегда.

Борьба со злом – наполнение этой музыки.

Какие тяжёлые, страшные аккорды!

Неужели нет спасения?

Вдруг музыка становится подвижной, стремительной, гармоничной. В ней пробуждается невероятно пружинистая энергия добра.

Добро пробуждает Красоту, Игру (да-да, побочная партия!). Это движение несколько раз останавливается тревожными аккордами начала. Но и в нём всё меньше трагедии и всё больше раздумия.

Вторая часть сонаты ставит всё на свои места:
мелодия высочайшего благородства,
воплощённая духовность,
гармония.

Третья же часть – радостное торжество движения, стихия танцевальности. Пройден путь от трагического в начале к свету всемирной игры.

От застывшей вулканической лавы к фонтанирующей идее красоты и гармонии бытия.

Вы не выключили радиоприёмник!

Почему?

Да потому что к моменту начала музыки вы не посуду мыли, а думали о судьбе Ромео и Джульетты.

Потому что вы стали представителем Человечества.

И музыка, которая как раз и направлена ко всему Человечеству, обратилась к одному из его величайших представителей – к вам.

Всякая музыка согласна быть фоном,
аккомпанировать мытью посуды,
катанию на коньках,
танцам в компании весёлых друзей,
флирту с миловидными женщинами.

Но только не классическая музыка.

В отличие от других видов музыки, классическая музыка не может быть фоном.

Она требует полного внимания только и только к себе!

Благодаря радио и телевидению классическая музыка, вместе со всей другой музыкой, пришла в ваш дом, но вот условия существования у классической музыки иные.

Она воспринимает вас не как «фабричный товар природы», а как богоподобный феномен,
как Собеседника,
как Вселенскую личность,

как представителя Высшего Планетарного Совета, озабоченного трагической судьбой Ромео и Джульетты.

Многие столетия классическая музыка принадлежала лишь небольшой части общества, которая была способна оплачивать и культивировать изящное, тонкое, глубокое музыкальное искусство.

Более того, несколько столетий само слушание подобной музыки было важнейшим признаком принадлежности к элите, к власти имущим.

У простого народа были свои песнюльки и танцульки, цель которых – снять напряжение после тяжёлой работы, отвлечь плебес от повседневных тягот.

Цель же музыки для элиты иная – приобщение к вневременной Вечной Красоте, Гармонии.

В наше время, когда такого разделения уже нет, тенденция сохранилась. Радио же, которое должно было внести равенство шансов для восприятия высокой музыки, вызвать впоследствии потребность у каждого нормально-го человека, не дожидаясь радиопрограмм, услышать эту музыку в концертных залах,

не только не выполнило свою функцию, но и загнало ситуацию в, казалось бы, безысходный тупик.

Ибо для восприятия классической музыки не в фоновом, а духовном уровне необходимо, чтобы организм, психика воспринимающего этого рода музыку человека находились не на бытовом уровне психических реакций, а на высоком.

Иными словами, человек должен быть на время освобождён от гнёта повседневности и открыт сферам иного рода. Но поскольку большую часть своего времёни на Планете человек находится в бытовых условиях (образно выражаясь, моет посуду),

то шансы классической музыки «поймать» слушателя в момент его выхода из бытового уровня в уровень Планетарности, Вечности почти равен нулю.

Ведь ситуация с Ромео и Джульеттой смоделирована мною как идеальная. В реальной жизни это почти невозможно.

Мы попытались ответить на вопрос: «КТО ВИНОВАТ?» (естественно, перед вами лишь один из «виновников», но весьма значительный).

Теперь же наступило время попытаться порассуждать на тему второго вечного вопроса: «ЧТО ДЕЛАТЬ?»

Глава 5

Гимнастика души (или Что делать?)

Мне думается, что со мной согласятся многие читатели.

Существуют три врага, лишающие многих людей возможности открыть для себя этот грандиозный мир искусства.

Первый

Многосотлетнее разделение на приобщённых и неприобщённых.

Второй

Радио и телевидение. Не потому враги, что у них плохие передачи, а потому, что уже самим своим существованием они лишили классическую музыку её основной функции – быть главой общения, а не заполнением звукового вакуума.

Третий

Бытовое состояние, в котором человек находится большую часть своей жизни, отсутствие контакта со своей колыбелью – Вселенной.

То есть речь идёт о неразвитости Души.

Никто и никогда не отрицает, что человеку необходимо пребывать в бытовых сферах, ибо он, как и всё живое, вынужден добывать себе пищу, иметь крышу над головой, продолжать свой род, кормить и охранять потомство.

Но если пребывание в этом измерении окажется безальтернативным, то со временем атрофируется сама потребность в измерениях иных.

Это значит, что земное возьмёт верх над духовным и... человек мало чем будет отличаться от муравья.

(Справедливости ради: муравьям ни разу не пришло в головы взрывать свой или чужой муравейник или убивать представителей своего рода и вида. К тому же не знаю как вы, а я ещё ни разу в жизни не видел пьяного муравья.)
Следовательно, душа, как и тело, требует гимнастики, определённых упражнений для развития. Суть этих уп-

ражнений – умение выходить за рамкиаждодневности, приобщение к высшим духовным ценностям.

На протяжении тысячелетий эту функцию выполняла религия.

В момент общения с Богом человек действительно выходил за рамки земного и обращал свой взор к делам небесным, вечным.

Но в последние столетия вера в Ветхо- и Новозаветного БОГА заметно пошатнулась, превратилась в традицию, ритуал.

Она уже не занимает Душу человека в той степени, в которой это было прежде.

Вместо веры ничего адекватного не пришло, всё начинается и кончается земным.

И для Души настали тёмные времена, ибо все разумные попытки доказать бытие Бога оказались тщетными.

Но если попытаться в нескольких строчках высказать основу этики гениального философа Иммануила Канта, то это прозвучит примерно так:

ДОКАЗАТЕЛЬСТВ БЫТИЯ БОГА В ОБЛАСТИ РАЗУМА
НЕТ И БЫТЬ НЕ МОЖЕТ.

НО ОНО СУЩЕСТВУЕТ В ОБЛАСТИ ЭТИКИ.

ИБО КАКОВЫ БЫ НИ БЫЛИ ЖИЗНЕННЫЕ ЯМЫ,
КРИЗИСЫ, ИЗВИЛИНЫ –

КУЛЬТУРНОЕ РАЗВИТИЕ ВСЕГДА ПОСТУПАТЕЛЬНО.

То есть в области культуры и искусства на планете никогда не бывает спада.

И в самом деле, давайте разберёмся.

Бах писал свою музыку триста лет назад. Но и сегодня она воспринимается актуальной, по-современному сложной и глубокой. В то время как уровень развития науки, техники во времена И.С. Баха был с сегодняшней точки зрения первобытным. Люди знали тогда в миллионы раз меньше, чем сейчас.

А баховская музыка из трёхсотлетней глубины «знает» в миллионы раз больше, чем мы сегодня.

С одной стороны, бесконечные войны, человокоубийства, но, с другой стороны, высочайшая пластика духовности и человеколюбия, выраженная в музыке, в поэзии, в изобразительном искусстве.

И, здесь мы соглашаясь с Иммануилом Кантом, можем сделать вывод.

В культуре и искусстве мы – подлинные, то есть такие, какими должны быть, какими мы задуманы.

В обычной же жизни мы не справляемся с самими собой и проводим её вне нашего божественного предназначения. Для неверующих уберём понятие Бога и заменим на идею Космоса или Вселенной.

Баховская музыка знает о Вечности и Добре.

Мы же живём только сегодняшним днём.

В каждодневной суете, где происходит постоянная утечка энергии Добра и накопление энергии Зла.

Так что же это за гимнастика души, которая способна вывести нас из плена сегодняшнего дня и подарить нам свободу Вечности?

Первый шаг (самый сложный) – ясное осознание что понятие Духа и Духовного – не образное выражение, не метафора, а правда и подлинность.

Почему этот шаг – самый сложный?

Да потому, что всякие разговоры о Вечности мы чаще всего воспринимаем недоверчиво-пренебрежительно или как не имеющий смысла в реальной жизни патетически-поэтический стиль.

Бывает и хуже: часто мы настолько удалены от духовной сферы, что уже сами разговоры о ней звучат раздражающе. Порой разговоры на эту тему даже считаются неприличными. Но если всё-таки осознать, что человек – это двуединство Духа и тела?

Тело можно увидеть, описать, ощупать, сфотографировать. Здесь всё ясно.

Но где же признаки Духа?

Послушайте «Арию» И.С. Баха из оркестровой сюиты Ре-мажор. В басах этой музыки проходит линия безостановочного, безвозвратного, неумолимо текущего времени. Это секунды, которые нельзя ни остановить, ни удержать, ни даже замедлить. Это – наша телесная жизнь, которая находится в постоянном движении по направлению к смерти. Но одновременно первые скрипки поют мелодию такой невиданной красоты и совершенства, что рождается ощущение – эта музыка явно неземного присхождения.

Мелодия словно рождается из далёкого космического свечения, затем развиваясь проявляется как безгранична любовь, как совершенство, которому трудно найти определение, выраженное земными словами.

Она одновременно – улыбка и горечь, мольба и смирение. Её абсолютная гармония не имеет аналогий в формах земной жизни. Её обитель – сфера чистого духа.

По сути Бах даёт здесь конфликт между бессмертием Духа и изначальной обречённостью тела.

Время разрушает любую материю, но оно бессильно против того, что не имеет материальных структур.

Мелодия скрипок светла, но и печальна. Ибо это душа, расстающаяся с телом.

Душа бессмертна, но она уже никогда не встретится с этим телом, ибо тело обречено на non-existence.

А посему «Ария» Баха – одновременно скорбь и свет. Неземной свет и земная скорбь.

Глубокое духовное слушание этой музыки приоткрывает окно в то измерение, откуда мы, люди нашей Планеты, вышли в этот телесный мир.

Когда я рассказывал об этой музыке одиннадцатилетним детям в одном из городов Швеции, то говорил о том, что басы – это поступь смерти, а мелодия первых скрипок – бессмертие Духа.

Затем спросил:

«Что может означать тема вторых скрипок?»

И получил самый гениальный ответ, который только можно услышать:

«В О З Д У Х!!!»

Глава 6

«Но кто мы и откуда?» (тайны гениев)

Как только мы по-настоящему погружаемся в искусство – нам открывается иной мир, иные измерения.

Мы перестаём мыслить **только** реалистично, ибо искусство демонстрирует нам такие сферы бытия, которые очень трудно, а порой и вообще невозможно объяснить с точки зрения даже самой изощрённой, но материалистической логики.

И в самом деле, как И.С. Баху удалось создать неисчислимое количество шедевров?

Откуда движущие силы?

Ведь безмерные, безграничные творения баховского духа рождены обыкновенным земным телом человека с земным именем и со всей земной ограниченностью этого тела!

Где проблемы усталости, творческих кризисов, наконец, самых обыкновенных болезней?

Баховский творческий процесс осуществлялся как непрерывное энергетическое извержение, без отступлений, без расслаблений, практически без какого бы то ни было подготовительного периода.

Как объяснить феномен Моцарта?

С его вечно больным телом, страхом смерти, постоянной необходимостью работать ради насыщенного хлеба.

Но всё это – только одна сторона.

Откуда же возникает гениальное гармоническое и мелодическое совершенство моцартовской музыки, непрерывный поток вдохновения?

Откуда она, эта другая сторона?

Как понять существование Ван Гога?

Психически совершенно нестабильного, одинокого, никем никогда не поддержанного, но, однако, открывающего новые измерения в области мышления и видения.

И действительно, откуда эти полнота жизни, уверенность в правильности избранного пути, высочайшая пластика, невероятное Вселенское Знание, путь в Будущее?

Как оценить или соразмерить жизнь Бетховена и его музыку?
Вытекает ли суть его музыки из его быта, из его образа жизни?

Или наоборот, отрицает и возникает как полнейший противовес?

А феномен Шекспира?

Не случайно ведь возникали версии, что Шекспира не существовало и, что это, скорее, собирательный образ. Подобные подозрения можно легко понять, если попытаться объять его наследие и ответить только на один вопрос: **как** один человек, проживший на свете совсем недолго, даже через четыреста лет после своей смерти является носителем опыта и этики, ни много ни мало, всей цивилизации?

Ведь творчество Шекспира и сегодня призвано отвечать на самые сложные и неоднозначные вопросы существования человека.

Один и тот же человек пишет Сонеты и «Сон в летнюю ночь», «Гамлета» и «Бурю», «Ромео и Джульетту» и «Много шума из ничего».

Но даже если бы Шекспир не написал больше ничего кроме «Гамлета», то уже одной этой пьесы было бы достаточно, чтобы говорить о космогонии Шекспира и даже рассуждать о неземной подоплёке его творчества.

Ибо по мере того как наша цивилизация «взрослеет», мы только начинаем приближаться к первым робким попыткам ответить на некоторые вопросы, четыреста лет назад поставленные перед человечеством Шекспиром.

Нам сегодня легко рассуждать об особой рембрандтовской светотени, ибо мы – дети электрического века, века кино и театра.

Но откуда этот, видимо, величайший художник всех времён – **Рембранд** – знал о подобном свете?

Свечение людей и предметов на его полотнах тем сильнее, чем больше их Духовная сущность.

Вообще, откуда гении берут силы для творчества? В каких источниках получают они веру в свою правоту?

Ведь ничто в телесном мире не утверждает необходимости такой правоты. Так откуда же эта невероятная энергия само-пожертвования? Откуда это знание и уверенность в правоте?

Владимир Вернадский:
«Жизнь – это такая же часть космоса как энергия и материя».

Тогда что же такое – одарённый человек?..
Космическая материя, одаренная космической энергией?
Значит, Человек – есть материальное Тело, одарённое
энергией – Духом?..
Но для чего? В чём смысл подарка?
Существовал Космос по каким-то своим космическим
законам.
Взрывы сверхновых, нейтронные звёзды, чёрные дыры,
белые карлики...
Кому понадобилось поселить в Космос Человечество?
С какой целью?
Какова значимость созданной Человечеством

«Лунной сонаты»,
«Страстей по Матфею»,
«Прометея»,
«Фауста»,
Реймского собора,
«Божественной комедии»?

Это что, случайность?

Полоний о Гамлете:
«В его безумии есть своя система».

Человек – системное безумие?

Муравьёв явно запрограммировали.

А человека?

Да или нет?

А войны? Есть ли они в программе?

А бесконечная вражда религий, рас, стран?
Как относятся Вселенские программисты к этой вражде?
Но ведь с другой стороны – собор Святого Петра, Альгамбра, Тадж-Махал, храм Покрова на Нерли?

Для чего мы это построили?

Так, может быть, что-то запрограммировано,
а что-то и нет?

Согласно Шопенгауэру, необходимы миллионы размножений для того, чтобы однажды породить Творца, Гения, или Подлинно Человека.

Может быть, страшная правда именно в этом.

Количество, переходящее в качество.

То есть необходимо огромное количество человеческого материала, безграничное множество популяций, чтобы результатом стали Шекспир, Бах, Леонардо?

В конечном итоге человеческий материал аннигилирует (умирает), но «Король Лир», «Хорошо темперированный клавир», «Джоконда» остаются и становятся символами всего человечества (в том числе и тех, кто проживёт жизнь без Шекспира, Баха, Леонардо).

Вполне возможная версия.

...Но и здесь что-то не так.

Звучит античеловечно, антигуманно.

Я совершенно не в состоянии признать, что это так.

...Хотя, с другой стороны, жизненный опыт подсказывает, что Шопенгауэр строит свои утверждения, исходя из очевидного.

...Но если Шопенгауэр прав, то нарушается этика Бытия.

Можно ли доказать, что концепция, при всей её очевидной видимости и объективности, неверна?

Её изъян уже хотя бы в том, что
коль скоро существуют гениальные создатели,
то должны существовать и гениальные восприниматели.

Шопенгауэр исследует ментальность гениев, создателей.
Но должны быть учтены и те, для кого всё это создаётся.

**Если предположить, что гении создают сугубо друг для друга,
то разрушается понятие этичности культуры.**

И тогда удел всякого творца – трагическая башня из слоновой кости.

Полная изоляция.

...Или же приходится предположить, что всё гениальное, созданное Человечеством, оценивается какой-то внеземной цивилизацией...

Но тогда мы вынуждены констатировать, что все основы бытия Человека есть лишь формы физического выживания. Концепция избранности должна быть неверна.

Но как это доказать?

Как?

Одиннадцать лет

...Прихожу в пятый класс школы:

– Ребята, кто такой Пушкин?

Хором:

– Александр Сергеевич Пушкин – великий русский поэт!

Притворно удивляюсь:

– А откуда вы это знаете?

Хором:

– А нам Марья Ивановна сказала!

– И вы поверили?

Хором:

– А в учебнике тоже так написано. Вот, смотрите:

«Великий русский поэт Александр Сергеевич Пушкин родился...»

– Ах, в книжке написано? А разве все книжки говорят правду?

Вот однажды я открыл книжку, которую когда-то всей стране рекомендовали читать, писателя Брежнев зовут. А открыв, прочёл такое, что у меня даже голова закружилась.

Например: «Вопрос подъёма сельского хозяйства стоит сегодня в **особенно острой плоскости**».

Так вот, этой книжке не верьте, потому что «острой плоскости» не бывает! Не говоря уже об «особенно острой плоскости».

– Не верьте ни Марье Ивановне, ни учебнику. Верьте **мне**. Пушкин – плохой поэт.

И давайте договоримся так:

чтобы получить пятёрку у Марии Ивановны, можете рассказывать ей, как в книжке написано,

а когда я приду к вам в класс, то говорите всё, что думаете. Ведь если в себе немного покопаетесь, то найдёте там честное и совсем иное, чем в книжке, мнение о Пушкине.

Никому кроме Мары Ивановны этот Пушкин не нужен.
Потому что вы, когда домой приходите, совсем не Пушкина читаете.

Не привыкайте обманывать с малолетства.

А впрочем, если вы серьёзно насчёт великого Пушкина,
то попробуйте объяснить мне почему это так.

Вы какие-нибудь стихи Пушкина знаете?

Хором:

– Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные круты,
То как зверь она завоет,
То заплачет как дитя.

– Откуда вы знаете?

Хором:

– Проходили!

(Слово-то какое – «проходили»! Уж если «проходили»,
то не Пушкина, а **по** Пушкину. Ну да ладно!)

– А вы можете доказать мне, что эти строчки написаны
великим поэтом?

Мальчик:

– А здесь про бурю написано.

– Ну и что? Сто поэтов писали про бурю, а великий, как вы
утверждаете, именно Пушкин.

Девочка:

– Это очень красивые стихи.

– Вот как. Мне кажется, что эта девочка очень красивая,
а её соседу по парте – нет, потому что она ему вчера спи-
сать не дала.

Дети смеются, но понимают: красота – не математическая
формула.

– Ладно, я не буду больше притворяться, а признаюсь,
что я не могу прожить без Пушкина ни одного дня.

Более того, Пушкин может столь многому научить, что его
творчество должно было бы стать отдельным предметом
школьной программы.

И каждый урок давал бы нам невероятно огромное количе-
ство информации о мире, о поэзии, о философии, об ис-
тории, о географии, о психологии, об истории искусства,
о музыке.

Для того чтобы это понять очень глубоко, нужно стать ПУШ-
КИНИСТОМ (есть такая профессия в русской культуре).

Но я попытаюсь доказать вам, что даже эти четыре строч-
ки могли быть написаны только величайшим поэтом.

Вы когда-нибудь слышали как воет буря?

– Слышали: У-у-у-у! О-о-о-о!

– Точно! Вот и у Пушкина:

Бу-у-у-ря

Мгло-о-ю

Кро-о-о-ет

То-о-о-о

Заво-о-о-о-ет

То-о-о...

– А вы слышали, как плачет ребёнок? –

– Слышали: А-а-а-а!

– Точно! Вот и у Пушкина:

За-а-пла-а-а-чет

Ка-а-а-к

Дитя-а-а-а...

Но самая удивительная строчка – вторая:

«Вихри снежные крутя».

Здесь мы не только слышим вой бури, но и, выглянув в окошко, видим её завихрения, видим, как буря крутит позёмку.

Поэтому слово «снежные» – трёхсложное, треугольное.

А до этого все слова были двусложные, ибо буря только звучала, то есть «выла».

А чтобы ещё лучше понять музыкальный эффект этих строк, произнесите несколько раз вслух слова «вихри крутя», «вихри крутя».

Произнесли.

и

По комнате понеслись звуки ветра... А теперь давайте прочитаем эти магические строки вслух.

и

Завыла буря, заплакал ребёнок, закружилась снежная позёмка...

Семнадцать лет

Вальдорфская гимназия в одном из красивейших скандинавских городов...

В традициях этих гимназий есть очень интересная система – погружения в предмет. Это значит, что в течение двух недель у гимназистов не будет никаких предметов, кроме одного.

И для того чтобы это получилось, обычно приглашают преподавать людей не из школы. Это могут быть учёные, искусствоведы, писатели, философы, композиторы.

То есть будет преподавание не школьное, ни в какой мере не традиционное, а творческое, с большим участием творческой практики.

Мне не раз доводилось проводить такие погружения в музыку для студентов Вальдорфской гимназии. Обычно это происходит:

понедельник-пятница с 9 до 16 (с перерывом на обед).

Суббота – концерт, на который приходят гимназисты с родителями, а также педагоги.

Следующая неделя – по тому же расписанию, и ещё один концерт.

В течение десяти дней преподавания передо мной – 60–70 гимназистов, в моём распоряжении моя скрипка, рояль, проигрывающая система.

Представляете себе, какие невероятные возможности для настоящего погружения в культуру, в музыку, в мир мыслей и звуков?!

В гимназии, о которой я вам хочу рассказать, в моём распоряжении было 64 гимназиста в возрасте от 16 до 18 лет. Перед началом первого дня, пока они рассаживались, их куратор или, как мы называем в нашей школе, классный руководитель, очень концентрированно и педагогически умно рассказывала мне об обстановке в классах и взаимоотношениях между гимназистами в группах.

Показала мне «вождя» – очень нетрадиционной внешности и одеяния парня («если вы ему понравитесь – вам будет легче»),

девочку с пониженной самооценкой, молодого человека с начинающимися алкогольными проблемами («один на всю гимназию!»),

«суперсовременного» фанатика всех поп-жанров («считает, что если человеку может нравиться симфония, то он либо притворяется, либо просто стар»).

Но больше всего меня заинтересовала необычайной красоты девочка, сидевшая далеко сзади, отдельно от всех, у самой выходной двери. Оказывается, сидит у выхода она не случайно.

(«Она эротически одержима. С самых ранних лет онаексуально общается с большим количеством мальчиков. Несмотря на то что ей только 17, у неё уже не один десяток

сексуальных партнёров и не менее, чем четырёхлетний (!) стаж сексуальной жизни. Мальчики знают о её сексуальной безотказности и используют это в полной мере. Она живёт только от дискотеки к дискотеке. Всё, что не связано с сексом, не представляет для неё никакого интереса. Она и сидит-то у выхода, чтобы через десять минут улизнуть. Мы пока не смогли ничего изменить.

Так что вы должны быть готовы и не воспринимать её уход как своего рода демонстрацию по отношению к вам. И не удивляться, когда она исчезнет.

А она это, к сожалению, сделает, иного в нашей практике ещё не было»).

Ни у одного читателя этой книги не должно быть ни капли сомнения в том, что, общаясь с аудиторией, я испытал настоящий азарт.

Я должен сделать всё, что я только могу, чтобы найти ключи к структурам восприятия этой девочки. Это очень важная проверка возможностей Слова и Музыки как воздействующей силы.

Я делал всё, что мог, чтобы эта девочка не ушла.

Не может быть, чтобы в ней не осталось ничего кроме одной лишь сексуальности!

Весь мой разговор я строил как психолог и как поэт.

И вместе с тем это был разговор о музыке, о тайнах слова, о секретах восприятия.

Девочка! Не! Ушла!

После обеда! Она! Возвратилась! В зал!

Это была победа!

На следующий день она осчастливила нас своим приходом, правда, опять села в конце зала (на всякий случай).

На третий день она сидела в первом ряду! Прямо напротив меня! Огромные глаза, полное внимание.

Когда я играл музыку, она закрывала глаза, еле заметно двигаясь в такт музыке.

По окончании встречи она подошла ко мне, предварительно дождавшись, чтобы в зале кроме нас двоих никого не осталось.

– Михаил! Я не спала всю ночь, я писала стихи. Вы можете посмотреть их и сказать мне что-нибудь?

Я забрал несколько десятков (!) листочков со стихами и, добравшись до гостиницы, начал читать...

Это были творения подлинного поэта!

Верьте мне!

Для того чтобы понять, что это – Поэзия, не нужно моего опыта. Достаточно просто любить и знать хорошую поэзию. Мой опыт понадобился мне для того, чтобы понять, что передо мной стихи Богоизбранного Поэта, Поэта подлинного во всей мандельштамовской орудийности.

В стихах было всё.

И отношение к слову, чувство живого, и тончайшая звукопись, и музыкальность.

Прямо из номера я позвонил своему другу – замечательному скандинавскому писателю и прочитал эти стихи.

– Да это же высочайшая поэзия! – зарычали в трубку.

Вот так друзья мои!

Чтобы не писать далее подробно, скажу только, что сейчас, через семь лет после описанных мной событий, этот поэт переводит «Фауста» Гёте.

Справедливо считая, что можно перевести лучше, чем это было сделано до сих пор.

Не говоря уже о том, что через пару лет её поэзия дойдёт до России (в переводах), и вы испытаете то, что испытал я тем зимним вечером в гостинице одного из скандинавских городов, читая её стихи.

Нет!

Этого вы никогда не испытаете!

Ибо вы ни разу не читали гениальных стихов о музыке Моцарта и Бетховена, написанных человеком, три дня до этого сидевшим у самого выхода с единственной целью – улизнуть в случае, если разговор зайдёт о Моцарте или Бетховене.

Вы, конечно, понимаете, что, описывая эти события, я не могу назвать имени девушки, ибо вся история с эротикой, как это принято говорить – не моя тайна.

Если она сама когда-нибудь захочет упомянуть об этом в автобиографии, то это – её вопрос.

Но сегодня нас интересует другое.

Почему так произошло?

Возможна ли подобная столь быстрая перестройка?

А если да, то как часто подобное может происходить?

И не означает ли сие, что большая часть тех, кого мы называем «неформалами», чаще всего – самая талантливая часть всякого общества. Но коль скоро это так, то следовательно, общество не умеет с ними, неформалами, общаться.

Оно, общество, очень сердится на них и поэтому просто вынуждено прибегать к репрессивным мерам.

И в противовес этому обыденному обществу только культура с её «неформальностью» способна наладить контакт с «отщепенцами».

Поскольку **подлинная культура** с её безграничной свободой мышления и дыхания, её непредсказуемостью, предельной телесностью и предельной духовностью, с её умением восстать, взбунтоваться против мещанской благовоспитанности, против посредственности, **восстанавливает «связь времён»**.

Ибо когда шекспировский Гамлет говорит:

«Распалась связь времён», то здесь Шекспир имеет в виду самое страшное:

Когда не помнят прошлого,
не могут жить в настоящем,
и не верят в будущее.

Эротическое отступление (Эротизм с точки зрения культуры)

Уже давно известно, что эротическое и творческое находятся очень близко друг от друга.

Ибо творческое – в значительной степени сублимация эротического. Гениальное и сексуальное – намного ближе друг к другу, чем это может казаться.

Мне не хочется углубляться в сферы классического психоанализа, вместо него воспользуюсь поэзией. И не эротической, а сверхэротической.

На том уровне, когда эротика проявляется как высшие знаки культуры.

Так в ночи летние, ничком,
Упав в овсы с мольбой: исполнься
Грозят заре **твоим** зрачком.
Так затеваются ссоры с солнцем.
Так начинают жить стихом.

Не хочется даже обсуждать эти строки из стихотворения Бориса Пастернака.

Потому что, совершив подобное, я немедленно опустил бы великий творческий эротизм этих стихов на землю.

Всякое непоэтическое прикосновение к этому невероятному Вселенскому эротизму уничтожит искусство.

Я позволил себе только выделить самое эротическое слово, которое может помочь пониманию того, НАСКОЛЬКО это эротично.

И ещё один стих:

*Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с дерева,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...*

Я вообще боюсь комментировать этот стих, но я знаю, кто-нибудь обязательно скажет, что эротизм этого гениального творения из четырёх строчек Осипа Мандельштама притянут мною за уши.

Как и в первом варианте использую курсив. Но только не один, а целых три. Объяснять не буду, ибо, как сказал А.С. Пушкин:

Поэзия выше нравственности.

Я не случайно выбрал стихи, в которых нет открытых эротических мотивов, ибо эротика в них сублимирована (не скрыта, нет, а именно сублимирована).

Как Пастернак, так и Мандельштам всегда были невероятно эротичны, на высочайшем поэтическом, жизненном и концептуальном уровне.

Перед нами в первом случае – поэтическая эротика, во втором – глубоко концептуальная. Творческий человек эротичен на всех уровнях.

Но если жизнь «не требует поэта», то все уровни вторгаются в единое пространство.

Пространство чистой сексуальности.

Возвращение к шестой главе

Девочка из небольшого скандинавского города была безумно творчески эротична, но в кругу молодёжи этого маленького спящего города поэзия не принимается, её не читают, о ней не говорят. А если кто-нибудь захочет

признаться в своём неравнодушии к поэзии, то лучше этого не делать. Дабы не прослыть белой вороной, не оказаться в гордом одиночестве, не вызывать насмешек.

И необходимость, неодолимая потребность быть в контакте с окружением победила, а врождённая творческая энергетика осталась. Но проявилась только в одной сфере – в сфере сексуальности (правда, того уровня, который существует даже у лягушек).

Наши встречи немедленно вытащили, выявили мгновенное осознание, что ЭТО – есть, что говорить и думать о Вечности, о поэзии, о Бессмертии Духа, о Музыке Миров не по зорно, не шизофренично.

Произошло вулканическое извержение лавы подсознания.

Великая созида́тельная энергия выросла в творческий импульс (эротика ведь в подоплёке – тоже энергия созиадания, потенция к совершению).

В нашем случае девочке из небольшого городка потребовался толчок, ввод в тот мир, который оказался её родным, её подлинным миром.

Вне этого мира она чувствовала себя чужой.

Её впечатлительность вкупе с талантом мгновенно расставили всё на свои места.

Существуют и совершенно иные ситуации, другой тип гения. Скажем, явление, когда гений живёт в мире, где всё против его творческого существования, где нет ни одного шанса быть поддержаным.

И всё же сила творческого огня гения настолько грандиозна, потенциальная необходимость быть самим собой столь необъятна, что гений проявляется наперекор всему. (Об этом подробнее в следующей главе.)

Невзирая на невыносимость одиночества, насмешек, нищеты. Ибо угроза несуществования его, гения, как космического, созидающего, как проводника превыше всех коммуникативных благ.

Такого уровня гений часто лишён земного, материального, но одарён высшим богатством: он вступает в эротические игры с Вечностью.

Подобное я осмелился бы назвать «идеей непорочного зачатия».

Сколько имён можно привести в пример:
Бодлер и Малер, Вийон и Модильяни, Эдгар По и Моцарт,
И.С. Бах и Шуман, Ван Гог и Достоевский, Шопен и Брамс,
Чайковский и Мусоргский, Мольер и Бетховен.

Каждый из приведенных в пример гениев был лишён многих (иногда даже всех) благ, которые дают надёжность проживания нормальной («приличной») земной жизни.

Послесловие к главе

В этой главе я рассказал две истории о двух встречах.
Встреча с классом одной из русских школ и с группой гимназистов одной из скандинавских стран.
А ведь название главы – «Тайны гениев». Какая же связь между гениальным созиданием и слушателями? Самая непосредственная.
Помните наш тезис?

КОЛЬ СКОРО СУЩЕСТВУЕТ ГЕНИАЛЬНОЕ СОЗИДАНИЕ, ДОЛЖНО СУЩЕСТВОВАТЬ И АДЕКАВТАНОЕ ЕМУ ГЕНИАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ.

И ещё одно утверждение:

ЛЮДИ РОЖДАЮТСЯ ГЕНИАЛЬНЫМИ, НО, ПОПАДАЯ В МИР ПОСРЕДСТВЕННОСТИ, ТОЛЬКО ЧАСТЬ ИЗ НИХ СУМЕЮТ ПРОТИВОСТОЯТЬ ЭТОЙ ПОСРЕДСТВЕННОСТИ.

ОНИ И ПОПОЛНЯЮТ СОБОЙ БЕСЧИСЛЁННУЮ АРМИЮ ПОСРЕДСТВЕННОСТЕЙ И ТЕРЯЮТ СВОЮ ПРЕДНАЧЕРТАННОСТЬ.

Глава 7

Кто сумеет выстоять?

Кто же из всех рождённых на земле бесчисленных гениев сумеет выстоять, состояться на Планете?

Какие качества необходимы гению дополнительно, для того чтобы не пропасть в сонме посредственостей?

Есть замечательная притча, которая в разных вариантах существует в различных культурах. Я возьму её обобщённый вариант.

Один человек долго собирал деньги, чтобы купить в городе козу. У него в доме было много детей, и иметь каждый день козье молоко – значит никому не умереть с голода.

Наконец, отказывая себе во всём, он сумел собрать необходимую сумму. Купил в городе козу и счастливый идёт в свою деревню, песни поёт.

А три мошенника решили у него эту козу забрать.

Но как? При помощи насилия?

Но тогда эти трое – не мошенники только, а форменные преступники. Они же – только мошенники. И ничего кроме!

Идёт человек с козой по дороге, за собой козу на привязи ведёт, а навстречу ему – путник (первый мошенник).

– Ты чего это, добрый человек, чёрта за собой ведёшь?

Бросай и беги!

– Это – не чёрт! Это – коза. Три года деньги собирали. До-мой веду, деток молоком поить.

И пошёл дальше (Экий шутник! Козу за чёрта принял!)

А навстречу ему второй мошенник.

– Бросай оборотня и беги!

– Какого оборотня? Это к-к-к-оза.

И пошёл дальше, оглядываясь.

А навстречу ему – третий:

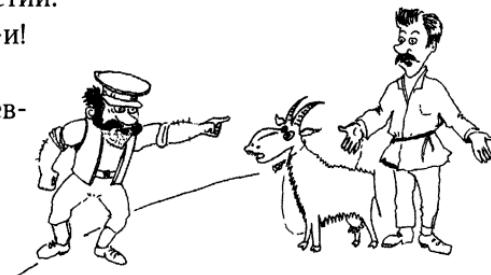
– Бросай и беги-и-и-и!

Бросил и побежал!

Так и вернулся в деревню без козы.

Но почему бросил?

Ведь **козу** купил? Три года деньги собирал.



И бросил, бедняга! Досталась коза мошенникам!

А знаете, почему бросил?

Да потому, что мошенников было целых три. А три одинаковых точки зрения подряд – убийственная доза для слабого человеческого мозга. Это давно замечено всеми народами. Именно поэтому подобного рода притча есть во всех культурах.

Теперь давайте сразу же перенесём это на рождённого на Планете очередного гения. Он, гений, попадает в среду, где – не три мошенника, а гораздо больше. И они, мошенники, уже всё решили, всё обосновали, всё подсчитали, всё узаконили. И для того чтобы усомниться в правильности всего установленного, всего узаконенного, гению необходимо ко всем его творческим качествам ещё одно особое качество, которое позволит ему усомниться в совершенной и безоговорочной правильности того правопорядка, который узаконен, поддерживается абсолютным большинством и, следовательно, само собой разумеется.

Он, гений, будет считаться сначала просто маленьkim упрямцем (так скажут любящие его родители),
затем плохим учеником и особенно по физике и математике (так скажут учителя в школе про, Альберта Эйнштейна).
Затем отметят, что он не владеет элементарными основами музыкального письма (так скажут друзья-коллеги о гениальном Мусоргском),
затем упрекнут в бедности фантазии и отсутствии ярких мелодий (так напишут русские газеты после премьеры балета Чайковского «Лебединое озеро»).

Затем будут утверждать, что он не умеет рисовать (так выразятся критики во Франции о картинах Клода Моне).
Могут довести и до смерти, если у гения слабое здоровье (Жорж Бизе умирает через три месяца после провала оперы «Кармен» – сегодня самой любимой оперы на планете).

Весь музыкальный мир может скупить все гнилые помидоры, чтобы забросать ими играющего свою музыку Сергея Прокофьева.

Но, о чудо! Гении настолько упрямы, что,
невзирая на тотальную критику, неприязнь, угрозы,
невзирая на нищету или полную неприязнь великих академиков из могучих эtablированных Академий,
продолжают безостановочно следовать в своём упрямом направлении.

Уже все без исключения кричат: «Брось чёрта и беги!»
А они, упрямые негодники, знают:
«Это – коза. Коза и всё тут!»

Сила их духа столь велика, их связь с космической правотой столь непосредственна, что не существует равновеликой земной силы, логики, не хватит и миллионов противостоящих гению людей, которые могли бы поколебать уверенность гения в своей правоте.

Но откуда взялось так много мошенников?
Ведь в начале их всего только три. У них был свой интерес – завладеть козой, а для этого нужно обмануть одного единственного её владельца.

Давайте же пофантазируем в продолжение этой истории: Ограбленный владелец козы вернулся в деревню без козы и рассказал односельчанам свою историю. Историю о том, как ему в городе на рынке вместо козы всучили чёрта.

Сельчане поверили.

Не могли не поверить, ибо знали рассказчика, как непьющего, рассудительного человека. Знали и чего ему стоило – собрать деньги на козу.

Жители этой деревни рассказали жителям деревни соседней. Жители соседней деревни тоже поверили – **весь все говорят.**

Затем началась геометрическая прогрессия.

И вот уже миллионы людей знают о чёрте вместо козы. Но невдомёк им, этим миллионам, что за всеми этими обвальными слухами – три (!) мошенника и их мошеннический интерес.

Многие мнения формируются подобным образом.
И когда мы приходим в этот мир, с его «мошенниками», слухами, подделками, условностями, то на нас обрушивается лавина информации, якобы проверенной и официально признанной.

Нам предлагают не сомневаться, а принять всё за чистую монету.

Но я хочу привести здесь один безобидный пример. Им я пользовался без малого тридцать лет в своих выступлениях.

Он как раз о том, что можно узнать и почувствовать, если опровергнуть лишь одну маленькую неточность в одной маленькой басне Ивана Андреевича Крылова.

Пренебречь предварительной установкой.
Помните его басню «Ларчик»?

О том, как привезли ларец с секретом и никак не могли открыть.

И даже сам «механики мудрец» не нашёл секрета.

«И как открыть его, никак не догадался»

И вдруг последняя строчка басни звучит так:

«А ларчик просто открывался».

Помню, когда впервые прочёл басню, то даже рассердился на Ивана Андреевича:

почему басню не закончил?

Такой толстый, ленивый был.

Недостаёт ведь одной строчки.

Нужно было написать, скажем, так:

«А ларчик просто открывался,

Секретов нет – простой крючок».

И вдруг понял: Крылов закончил басню!

А дело-то всё только в том, что кто-то когда-то неправильно прочёл последнюю строчку.

А, вслед за ним это сделали все.

Все говорят (даже в пословицу вошло):

А ларчик **просто открывался**,

а если правильно прочесть, то будет:

А ларчик просто **открывался** (!!!)

Крышку нужно было поднять!!! Ибо не было замка.

Просто **открывался** ларчик!!! (а не **просто открывался**)

Осмелюсь высказать одну очень нескромную мысль.

Я пишу эту книгу в надежде, что для каких-то из её читателей книга может стать катализатором настоящего созидания или восприятия и, как условие, возможного пересмотра некоторых жизненных принципов, взглядов, и представлений.

Почему беру на себя смелость утверждать подобное?

За годы выступлений я встретил больше миллиона слушателей. Около трёх процентов из них написали письма...

Вот их-то, этих писем, содержание и заставляет меня верить в некоторые весьма серьёзные возможности мыслей, слов, чувств, встреч.

Мне хотелось бы успеть поговорить с максимальным количеством людей, но, увы, чисто физически это сделать невозможно.

Книга – куда более реальная возможность встретить огромное количество людей.

И не только в пространстве, но и во времени.

(Здесь я исхожу из знания о том, что

НАПИСАННОЕ ОСТАЁТСЯ.) !

«Сейчас даже страшно подумать...» (Семнадцать, двадцать пять лет)

Я рассказал о судьбе только одной девочки из нашей двухнедельной эпопеи в небольшом скандинавском городе.

Но вы, возможно, помните «вождя», на которого мне указала педагог с предложением понравиться «вождю», чтобы понравиться другим.

В Вальдорфских гимназиях есть ещё одна традиция: после окончания двухнедельного периода «погружения» в предмет каждый из участников должен написать работу на одну из волнующих его тем, касающихся предмета.

Я тогда предложил всем написать по письму кому-либо из реальных или вымышленных корреспондентов. Это письмо может быть в любом стиле, правда, с учётом особенности того, кому вы пишете.

Например: письмо дедушке, письмо другу, письмо любимой. Единственное условие, которое необходимо соблюсти – часть письма должна обсуждать наш двухнедельный период погружения в музыку и культуру.

Эти письма сейчас передо мной. Каждое из них – моя особая радость.

Ну как не порадоваться, например, такому:

«Здравствуй, дорогой дедушка!

Пишу тебе для того, чтобы сообщить, что я тебя очень люблю и не дождусь нашей встречи.

А в нашем с тобой споре о современности ты был прав.

Я слушала Баха и поняла, что его музыка – это теория относительности Эйнштейна. Только ты не сумел убедить меня тогда. Ты просто говорил, что нужно и что не нужно, что хорошо и что плохо. А я сопротивлялась. Потому что, думала я, ты из другого поколения и навязываешь мне свои старые взгляды и вкусы.

Теперь я поняла, что разница в поколениях ощущается только в массовой культуре. Она – своя у каждого поколения.

Но вот что касается великой культуры, то возраста нет. Потому что великая культура связана не со временем, а с Пространством.

Пространство же у нас с тобой одно: мы живём в **одной Вселенной**, в **одной и той же Вечности**. У нас всё **тот же страх смерти и попытка веры** в бессмертие».

А вот письмо «вождя». Он – человек непредсказуемый и выбрал себе адресата весьма нетрадиционного:

«Здравствуй, Бог!

Я осведомлён, что это ты вдохновляешь гениев на со-зидание. Но у меня возникает один очень щекотливый вопрос:

«Когда ты направляешь Земным гениям свои мелодии, попадают ли они непосредственно к ним. Или по пути проходят корректировку дьявола?»

Ибо в музыке я наблюдаю не только Гармонию Вселенной, но и немало дьявольских шуток.

Возьмём такое безобидное произведение, как «Времена года» Антонио Вивальди. Там, среди пасторальных созвучий, – звуки испуганного пастушка, он и плачет, и жалуется.

А в концерте «Осень» главными героями выступают пьяницы. Их так много и они ведут себя настолько по-разному, что я осмелился бы назвать эту музыку своего рода «энциклопедией поведения пьяных». Не является ли эта музыка своего рода дьявольскими играми, ибо Ты, как я осмелюсь предположить, не должен бы с таким упоением, добрым юмором и радостью описывать сей смертный грех.

А если слушать дальше, то следующая часть, которую Вивальди назвал «Сон пьяных», немедленно уносит нас к звёздам; и мне, честно говоря, очень трудно соотнести эту Твою (то есть божественную) музыку с хмельным сном перепившихся по слуху праздника бога вина – Бахуса итальянцев. Тем более Бахус – языческий бог, а Вивальди, насколько я знаю, католический священник.

Может быть (это только предположение, если не прав – поправь) то, что мы именуем дьяволом – всего-навсего Твоё чувство юмора? Или, как у Гёте в «Фаусте», Ты и дьявол – вовсе не враги, а экспериментаторы?

Или если говорить о моём (отныне любимом) произведении «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха, то на мой взгляд самая сильная фуга – 24-я из первого тома.

Та, в которой ты описываешь Змея, искушившего Человечество. Почему она так грандиозна? Или ты неравнодушен

к Змею? Возможно и другое (более банальный вариант): зло должно быть привлекательно, иначе не случилось бы на Земле ни фашизма, ни коммунизма...»

Я процитировал лишь небольшой фрагмент из письма «вождя».

Думаю, достаточно...

Добавлю только, что «вождь» больше чем кто-либо из гимназистов потряс своего отца, когда после первой недели наших встреч, прия домой, обратился с просьбой дать ему взаймы 85 долларов. На вопрос отца, зачем так много, ведь билет на дискотеку стоит всего 5, сын пояснил, что деньги ему нужны не на дискотеку, а для покупки дисков с записью 48 прелюдий и фуг И.С. Баха.

А на дискотеку он решил пока не ходить.

Отец (по его, отца, собственному выражению) с трудом устоял на ногах – **перед ним был другой человек**.

Первое, что отец сделал, – позвонил в школу и спросил что там происходит.

Через некоторое время я получил письмо, из которого узнал, что гимназисты создали баховский кружок.

Они собираются каждую вторую неделю в местном соборе, местный органист играет для них музыку Баха, они же читают друг для друга доклады о произведениях Баха.

Они собрали библиотеку книг о Бахе, где на почётном месте – книга Альберта Швейцера.

И ещё. Они собираются дома друг у друга, слушают в записях музыку Баха, обсуждают её.

Узнав, что Бах читал труды Лейбница – стали изучать эти труды, чтобы понять ЧТО в Лейбнице оказалось близко Баху. Прочитали у Лейбница о том, что «музыка – скрытое арифметическое упражнение души, которая вычисляет сама того не зная».

...Да, чуть не забыл, президент баховского общества Вальдорфской гимназии – «вождь».

Перечитал написанное, и стало как-то не по себе. Ну прямо не глава, а отчёт о проделанной работе. Но и не только (успокаиваю себя).

Это прежде всего размышление о том, сколь глубоко можно зайти в самую суть восприятия великих явлений культуры, о том, какой возможен перелом в мировосприятии, о том, какие потенциальные творческие силы могут извергнуться при настоящем общении с искусством.

Однажды я получил письмо от молодой женщины. Письмо состояло из нескольких строчек. Вот они:

«Сейчас даже страшно подумать о том, что десять лет назад, когда мне было пятнадцать, я могла бы не зайти в этот зал, не услышать того, что я услышала, не понять того, что я тогда поняла, и вся моя жизнь пошла бы вкрай и вкось. Спасибо!»

Это, пожалуй, самое сильное письмо в моей коллекции. Если бы я за всю мою жизнь не получил больше ни одного письма от слушателей, то этого одного было бы достаточно, чтобы моя вера в великую преобразующую силу искусства получила поддержку и оправдание.

Шестьдесят семь лет

У духовной культуры нет и не должно быть возрастных ограничений. С возрастом может проявиться лишь телесная немощь, которой уже трудно пропустить через себя духовное озарение, пришедшее слишком поздно.

Но какое же счастье было узнать, что человек, сорок пять лет проработавший на почте, после посещения двадцати концертов, которые я давал в течение двух лет в городе Черкассы, неожиданно начал писать стихи. Каждую неделю получал я письма от него, вдруг, выйдя на пенсию, познавшего великую радость творчества! И стихи были не старческие, не нравоучительные, а такие, которые вполне могут принадлежать очень хорошей поэзии. Читая их, я понимал, что мы лишились очень приличного поэта. Ибо автору было 67 лет.

...Если бы этот человек получил шанс лет на 50–60 раньше...

Ярославский университет (Музыкально-сексуальная история)

Это произошло в 1990 году.

Звонит мне менеджер из Ярославля и говорит о том, что они хотели бы тоже стать одним из «моих» городов. Дело в том, что у меня было тогда шестнадцать городов страны, куда я приезжал по меньшей мере два раза в год, продолжая цикл концертов-размышлений о музыке, о поэзии, о философии. Во всех этих городах меня ждали переполненные залы моих любимых слушателей.

Одним из этих городов была Кострома, где я мог дать подряд сколько угодно концертов, не видя в зале ни одного свободного места на протяжении многих лет.

А в Ярославле, который всего лишь в часе езды от Костромы, никто ни о чём подобном и не знал.

Я согласился приехать между 24 и 29 декабря. Это было уже предновогоднее время, хотелось быть дома, наряжать ёлку, готовить подарки, общаться с друзьями.

Но чего только не сделаешь, если есть возможность встретить новых слушателей в новом городе страны!

Единственное условие, которое я поставил администратору филармонии, что главными слушателями должны стать студенты университета.

Ведь физически невозможно добраться до всех детей, но можно добраться до будущих учителей.

За каждым из них стоят тысячи только что рождённых или даже ещё нерождённых детей.

Сие мне было обещано.

Беру своего блестящего, проверенного во всех боях, пианиста и еду в Ярославль.

На вокзале нас встречает администратор филармонии с полным расписанием концертов:

Завтра – ЛТП № 1, послезавтра – ЛТП № 2...

Я – в ужасе.

Пытаюсь объяснить, что приехал в университетский город в расчёте на встречу со студентами, что я, конечно, ничего не имею против того, чтобы иногда поговорить о музыке и поэзии с алкоголиками... но...

(Для памяти: ЛТП – лечебно-трудовой профилакторий, а, на самом деле – лагерь тюремного типа для принудительного содержания безвозвратных алкоголиков).

Пытаюсь что-то сказать о том, что важнее было бы встретиться с людьми, которые **ещё не стали** алкоголиками, чем с теми, которых мы уже упустили, бормочу что-то вроде того, что болезнь легче предупредить, чем лечить.

Но всё бесполезно. План составлен, а в учебных заведениях сейчас – пора зачётов – все они, в том числе и университет, отказались сотрудничать.

Что делать, не уезжать же?!

Уехать, увы, нельзя, к тому же, есть и положительные моменты – новогодний заснеженный Ярославль с его сказочными церквями, архитектурные ансамбли русского классицизма, старые театральные традиции.

А, что касается концертов, то придётся смириться с судьбой и выстрелить из пушки по воробьям. В конце концов, может быть, какой-нибудь потрясённый музыкой Моцарта, алкоголик, вдруг перестанет пить.

Первый концерт для алкоголиков состоялся.

И, когда я уже совершенно успокоился, выстрадав бесмысленность ярославской эпопеи, вдруг, звонит в гостиницу администратор филармонии и торжественным голосом сообщает:

– Поздравляю, у вас БУДЕТ встреча в университете! Завтра, в 7 часов вечера.

Настал черёд удивляться мне.

– Как это возможно? Ещё вчера не было никаких шансов: зачёты, Новый год, и, вдруг, такие метаморфозы.

– Да, вот, трудимся.

– Голубчик, как это у вас получилось?

– Это мой секрет.

– Но, ведь, нельзя за один день организовать концерт, который не удалось организовать за полгода?

– Это не только ваш концерт, это будет совместное выступление.

– ???

И тут я слышу такое, от чего у меня волосы встают дыбом.

Оказывается, «в стране идёт перестройка, и теперь мы учимся говорить о том, о чём раньше молчали».

Завтра вечером в университете будут впервые открыто рассказывать о сексе. Состоится первая лекция сексолога

на тему «ТЕХНИКА (!?) сексуальных отношений». На лекцию придёт масса студентов. Тут мы их и возьмём»

- Ничего не понимаю! При чём тут мы? И, как мы можем «взять» студентов, которые придут на технику сексуальных отношений?
- Я ещё не знаю что мы сделаем. Мы придём и посмотрим. Вы же хотели пообщаться со студентами университета, и я вам всё организовал. До встречи завтра в университете. Доброй вам ночи.

...Да-а-а, хорошо сказано – «доброй ночи».

Ночи у меня не было никакой, ни доброй, ни злой. Я всю ночь расхаживал по комнате, как загнанный зверь, и выстраивал стратегические варианты.

...В пять часов утра пришло озарение – я понял **что** можно сделать.

Звоню своему пианисту:

- Поднимайся, мы выходим на огневые позиции!
 - Ничего не понимаю! Какие позиции в 5 часов утра?
- И я посвящаю его в мой стратегический план.
В этом городе – богатые театральные традиции.
И Ярославский театральный институт – один из самых серьёзных в стране.

Мы отправимся к его ректору до начала учёбы и упросим его отдать нам всех своих студентов на полчаса.

Я полагаю, что театральный институт – единственное учебное заведение, которое вполне может пойти на такой шаг, ведь ректор там – не администратор, а артист.

Задача – встретиться со студентами, заинтересовать их и пригласить на нашу встречу вечером в университет. Завербовать их в качестве клакеров, помнишь, были такие в итальянских оперных театрах, – топили в овациях одних певцов и освистывали других, в зависимости от того, кто платил деньги.

Вот, я и хочу нашим утремним выступлением заинтриговать артистов и пригласить на наш Университетский вечер, если таковой, вообще, состоится.

Всё получилось как нельзя лучше. В 8 часов утра студенты сидели в зале. Лучших слушателей нельзя было и желать.

Реактивные, остроумные, прошедшие всю незаметную систему моих тестов, продемонстрировавшие высший пилотаж восприятия.

Получив приглашение в университет и, узнав, в какие я поставлен обстоятельства, пообещали не только прийти, но и пригласить с собой всех, кого успеют обзвонить и предупредить.

На душе у меня стало несколько спокойнее.

В назначенный час приходим в университет, и я опять начинаю жутко нервничать:

Ни сессия, ни приближающиеся Новогодние праздники не стали помехой для огромного количества студентов. Пришли, чтобы узнать о технике сексуальных отношений. Огромный, гудящий зал, за сценой – сексолог.

Целые сутки, с тех пор, как узнал о теме лекции, я жаждал задать сексологу несколько вопросов. Увидев, бросился к нему,

– Это правда, что тема вашей лекции называется

«ТЕХНИКА сексуальных отношений?»

– Правда – гордо говорит он. У нас – перестройка.

– Неужели перестройка зашла так далеко, что вы будете показывать студентам слайды?

– Да что вы, шутите? Какие слайды?

– Сексуальные, демонстрирующие технику.

Глядя на его удивление, понимаю: перестройка зашла ещё не так далеко.

– Но как вы будете показывать сексуальную технику?

На пальцах, что ли?

– Увидите!

В это время к нам подходит ректор университета, обращаясь к сексологу, и, показывая на меня, говорит о том, что я приехал издалека и хотел бы встретиться со студентами и побеседовать с ними о музыке.

А поскольку сексолог живёт в Ярославле, то ректор, тысячекратно извиняясь, просит сексолога перенести встречу по сексуальной технике на любой другой удобный для него день.

Речь ведь идёт обуважении к гостю города Ярославля.

Сексолог любезно соглашается. Как всё оказывается просто!

Рано я радуюсь – необходимо ведь объяснить огромному залу студентов о неожиданном изменении в программе вечера. Но это задача ректора.

Ректор выходит на сцену, приглашает и меня. Раздаётся гром аплодисментов: зал приветствует меня – сексолога – великого провозвестника перестройки.

И тут смелый ректор объявляет сексуально накалённому залу, что я вовсе не сексолог.

Что я – музыкант, скрипач, искусствовед,
что я – гость города и хотел бы поговорить со студентами
об искусстве.

И что законы гостеприимства, которыми всегда так славился город Ярославль, гласят:
сегодня сцена предоставляется мне, а сексолог выступит
в любое другое удобное для него и для нас время. Он и живёт-то рядом с университетом.

Для того чтобы представить себе то, что произошло в зале после этих слов ректора, нужно поприсутствовать в нескольких метрах от извергающегося Везувия. Таких криков сотен возмущённых студентов, такого топанья ногами, такого свиста, такого извержения негодящей энергии перестроечных студенческих масс я ещё никогда в своей жизни не слыхал.

Само собой разумеется, говорить мне не дают. Стою на сцене и различаю в рёве сотен отдельные слова:

- Какая музыка!
- Секс давай!
- Давай секс!
- Какие, к чёрту, гости!

Ни я, ни ректор не знаем, что делать...

А студенты театрального института поставленными голосами кричат, пытаясь перекричать озверевшую от такой несправедливости толпу:

- Какой вам секс? Вы будущие учителя!
- Мы вам своих детей не отдадим. Вы их, кроме секса, ничему не научите!

Наконец, ректор берёт себя в руки, выходит на сцену, до-жидаются тишины и говорит следующее:

- Поскольку наш гость всё-таки здесь, то у меня есть предложение:

Давайте дадим нашему гостю десять минут для выступления, а потом такое же время получит сексолог. И вы настоящим голосованием решите, кого вы хотите сегодня слушать – музыканта или сексолога.

Новое извержение:

- Ура-а-а! Голосование!

МЫ БУДЕМ РЕШАТЬ!

Да здравствует перестройка и гласность!

Выхожу на сцену...

Я очень люблю сцену. Я всегда волнуюсь на сцене. Обычно это волнение – творческое. Но только не теперь.

Меня обуял почти животный страх.

Как психолог понимаю – у меня нет ни одного шанса, будь я сам Господь.

Но тем не менее привлекаю в своё выступление весь опыт жизни,

весь опыт тысяч выступлений,

выбираю самую беспрогрышную информацию,

собираю в комок все виды энергий, которые только существуют.

Все! (соперник-то самый могучий).

Тайно поглядываю на часы. Эти десять минут – словно ожидание сапёра, словно перед взрывом.

Словно между жизнью и смертью.

Я не преувеличиваю: так чувствовалось тогда и даже сейчас, когда, через много лет пишу эти воспоминания, у меня учащённый пульс.

Как пятнадцать лет назад.

(Сейчас измерю... Точно! 120!).

Десять минут прошло... Не прерывают! Вижу, как у многих зажигаются глаза.

У меня преимущество перед всеми перестроечниками.

Только одно, но весьма существенное: мне не нужно перестраиваться.

То, о чём говорю, то, что собираюсь играть, – удел Вечности.

...Прошла ещё минута... Две... Господи!

Три!!! И меня не прерывают!!!

Всё, мне удалось!

Я победил!

И вдруг... над всем огромным залом – громоподобный голос сексолога:

– Между прочим, десять минут давно прошли!

А из зала ему говорят:

– Может быть, действительно встретимся с вами в другой день? А человек приехал всё-таки издалека.

И ещё – голоса:

– Не перебивайте!

- Интересно!
- Пусть продолжает!

И тут взрывается сексолог:

- Если вы сейчас же не прекратите это безобразное издевательство надо мной, то я, вообще, никогда больше не приду в университет!

Но теперь взрывается зал.

- Музыку!
- Секс!
- Десять минут сексологу!
- Всё время музыканту!

Театральные студенты опять кричат университетским:

- Мы к вам никогда своих детей учиться не приведём – вы их, кроме секса, ничему не научите!

В общем, это надо было видеть, это надо было слышать!

Теперь уже ни я, ни сексолог не можем выступать!

Скоро международные информационные центры выйдут в эфир с убийственной информацией: «Гражданская война в Ярославском университете!»

Обстановка накалена до предела!

И здесь ректор выходит на сцену и говорит:

- Между прочим, у нас в университете – два зала.

Мы принимаем соломоново решение:

те, кто хотят слушать сексолога, – остаются в этом зале, те, кто хотят слушать Михаила Казиника, – добро пожаловать в зал нового корпуса.

Гениально!

Бескровно!

Примерно двести из семисот студентов поднимаются и вместе со мной, пианистом и всеми педагогами переходят в зал нового корпуса.

Зал – небольшой, поэтому сидят очень тесно. На полу, вдвоём на одном стуле, даже, на коленях друг у друга.

...Это был один из лучших вечеров в моей жизни. И я был в ударе, и слушатели.

МЕЧТА!

Через час в большом зале закончилось выступление сексолога, и разочарованные студенты бросились в наш зал (И действительно, что можно рассказать о технике секса людям, которые в своих общежитиях прошли через все премудрости этого самого секса). Многие стояли под дверью нашего зала, пытались подслушать.

А мы в своём зале и не думали заканчивать встречу.
Мы были такие счастливые, мы залезли в такие глубины
красоты, мысли, поэзии, музыки!
Мы познали «величайшую в мире роскошь – роскошь че-
ловеческого общения» (Антуан де Сент-Экзюпери).

...После окончания нашей встречи (а она продолжалась
свыше четырёх (!!!) часов) студенты театрального институ-
та принесли мне афишу с надписью «Техника сексуальных
отношений» и попросили написать на ней что-нибудь
на память.

Я сочинил стихи, но посвятил их не тем, кто пошёл со мной
в другой зал, а тем, кто остался на лекции сексолога.

Вот оно, это стихотворение

Посвящается слушателям лекции:
«Техника сексуальных отношений».

О, техника! О, заменитель Духа!
(Смеются Пушкин, Байрон, Дон-Жуан)
Учитесь! Ни пера вам и ни пуха!
И ждёт вас Промфинсексуальный план.

Уже не раз **движенья по указке**
Вас привели в безвылазный застой.
Индустриально-сталинские сказки
Нависли над фригидною страной.

Убогие расстелются постели,
Но алгоритм любви вам не добить,
Поскольку человеческое тело –
Не техникой, а Музыкой любить...

ЧАСТЬ 3

Откровенья поэзии, музыки и живописи

Глава 1

Гении и сверхгении

Если представить себе всех гениев, творивших в области искусства на нашей Планете в виде огромной горы, то на вершине её будут всего несколько из них.

Это самый неблагодарный труд – классифицировать гениев по рангам.

Потому что, во-первых, всегда можно оказаться субъективным, а, во-вторых, для того, чтобы иметь право на подобную классификацию, нужно быть уверенным, что знаешь всю необъятную историю искусства (а это абсолютно невозможно).

К тому же, как это ни обидно, отвечаю **только** за искусство Европы.

На остальное – не хватит жизни.

И всё же есть на Земле несколько творцов, творчество которых находится на таком уровне, что можно, не сомневаясь, выделить их изо всех остальных.

Так, в музыке это, безусловно, **Бах, Моцарт, Бетховен**.

В изобразительном искусстве – **Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело**.

Я не выделяю здесь имени моего самого любимого художника, ибо ему посвящаю специальную главу.

В поэзии – **Данте, Шекспир, Байрон**.

Я решил назвать только три имени в трёх видах искусства.

Гениев этого уровня, конечно же, больше.

К именам первых трёх художников можно без долгих раздумий добавить имена **Эль Греко и Веласкеса**.

В области музыки – **Гайдна и Шуберта**.

К поэтам, безусловно, **Гёте и Пушкина**.

По каким признакам я всё же осмеливаюсь выделить несколько имён? Руководствуясь здесь только одним критерием.

Сверхгений отличается от гения тем, что он далеко выходит за рамки своего материала, своего вида искусства, своего времени.

Приведу несколько примеров.

Начнём с Александра Сергеевича Пушкина, как с самого знакомого.

Он кто? Великий поэт? Драматург? Историк? Писатель?
Чувствуете, во всех этих определениях явно чего-то недостаёт?

Вроде бы всё правда: Пушкин – поэт, драматург, историк, писатель.

Но перечитайте маленькую трагедию «Моцарт и Сальери».

Это что – поэзия?

|

Эссе?

Искусствоведческое,
музыковедческое исследование,
историческая пьеса?

Перечитайте все те вопросы, которых мы коснулись в нашей книге в главе Моцарт и Сальери.

Это крохотное, на несколько страничек, творение Пушкина – Вселенная. Круг идей, затронутых в нём, по сути безграничен.

Мы поставили «Маленькую трагедию» в одном из стокгольмских театров. Постановка выглядела так:

тридцать пять минут игры самой пьесы,
а затем два с половиной часа раскрытия тайн этого текста.
И у нас в театре был так называемый лист ожидания.

Это, когда люди записываются в октябре 2000 года, чтобы попасть на спектакль в декабре 2001 года.

Выходя после спектакля, шведы говорили, что только теперь начинают понимать музыку Моцарта (!!).

Или о том, что после спектакля они поняли какая болезнь поразила шведское общество (!!)

Или что теперь они знают, как воспитывать своих детей (!!).
Наша с режиссёром Ю. Ледерманом идея заключалась не в том, чтобы что-нибудь изменить в пушкинском тексте, и не в том, чтобы осовременить постановку, а только в том, чтобы раскрыть пушкинские глубины, уникальные исторические, психологические, искусствоведческие, творческие сферы, выявить подтексты на многих уровнях.

В первом отделении – был текст трагедии, сыгранный по всем законам игрового театра. Это заняло всего 25–30 минут.

Во втором – было раскрытие глубинных знаков. И это заняло два часа. (Могло бы и больше, но нужно учитывать границы восприятия.)

Вот и выясняется, что поэт (!) А.С. Пушкин научил нас по-иному воспринимать Моцарта, между строк сказал что-то очень важное, что может помочь в вопросе воспитания сегодняшних детей. Следовательно, речь здесь идёт не о поэзии, не о литературе только, а о чём-то неизмеримо большем –

о Слове

в библейском значении этого явления.

И здесь могу попробовать сформулировать, в чём
отличие **гения**
от **сверхгения**.

Гений – это тот, кто каждому следующему поколению
необходим **так же**, как и предыдущему.

Сверхгений – тот, кто следующему поколению нужен **больше, чем предыдущему**.

Классические примеры подобной сверхгениальности –
Пушкин и Бах.

Подумать только, из России начала XIX века Пушкин
рассказал о том, какие остройшие проблемы стоят перед
Швецией в начале века XX!

А Бах триста лет назад предсказывал нам тайны научных
открытий будущего!

Вот таких творцов можно смело назвать сверхгениями.

Те, кто бесконечно глубоко чувствуют изобразительное
искусство, на первое место среди всех художников ча-
сто ставят гениального голландца **Рембрандта ван Рейна**
(1606–1669).

Причём как подлинный сверхгений, он и его творчество
характеризуется уже не сугубо живописными категориями
(как и в случае с Пушкиным – не сугубо поэтическими),
но выходит далеко за рамки изобразительного искусства.

Можно только поражаться, до какой степени Рембранд – невероятной глубины мыслитель, психолог, и, что его искусство с каждым столетием становится всё более современным.

Но не преувеличение ли это – рассуждать как о современном психологе о художнике, писавшем картины в первой половине XVII века и к тому же большей частью на библейские темы?

Уверен, что нет, не преувеличение.

Ибо именно в XX веке появилась идея о так называемой пограничной ситуации, которую в своём творчестве за триста лет до этого гениально воплотил Рембранд.

Что это за «пограничная» ситуация?

Человек ощущает всю глубину и подлинность своего существования (экзистенции) не когда он ест, спит, гуляет или рассуждает на злобу дня.

Но лишь на грани возможного небытия.

Именно в этот момент жизнь является как высочайшая ценность, как невероятный дар и благо.

Только когда человек тяжело заболел и получил смертельный диагноз, он начинает ценить всю предыдущую жизнь.

В абсолютно новом свете предстают даже те эпизоды, которые раньше казались будничными и скучными.

Все явления здоровой жизни озаряются светом значительности.

Все детали прошлого становятся поэзией.

Когда самолёт, чуть не попавший в аварию, благополучно приземляется, то все земные детали, видимые из окна приземлившегося самолёта, вызывают непередаваемое чувство радости.

Лишь когда умирает или просто уходит навсегда любимая, её вторая половина начинает понимать, что такое любовь, хотя раньше в обыденной жизни они могли спокойно не видеться часами и днями, а иногда даже вызывать раздражение друг у друга.

А помните ахматовское: «Когда умирает человек – изменяются его портреты»?

Когда человек теряет свободу, попав, скажем, в тюрьму, то он только и начинает понимать, что это такое – **свобода**.

Раньше человек воспринимал свободу, как само собой разумеющееся, но в тюрьме вдруг понял, что свобода – это величайший дар.

И вот что интересно:

жизнь действительно безгранична ценность,
каждый видимый кустик, цветок, луч солнца или капля
дождя – счастье каждой секунды бытия,
любовь – это проецирование Вечности,
свобода – это сопричастность человека Вселенной.

Но понять это а, правильнее сказать, по достоинству оценить эти ценности можно, только находясь в пограничной ситуации, то есть на границе потери.

Так вот, я думаю, нет во всём мировом искусстве творца, который бы так изобразил (а, лучше сказать, выразил) состояние человека «на грани».

Прежде чем я приведу в пример рассуждения о моей самой любимой картине Рембрандта «Жертвоприношение Авраама», хочу (попросив прощения у всех, кто знает Ветхий Завет чуть ли не на память) позволить себе роскошь пересказать эпизод «жертвоприношения» по-своему.

Нет, не пугайтесь!

Я только хочу психологически приблизить его к современному читателю, не меняя ничего существенного в библейском рассказе.

Единственное, что я позволю себе, это комментировать некоторые моменты по ходу происходящего, чтобы глубже понять всего лишь один эпизод из самой грандиозной, но и самой сложной книги, которая когда-либо появлялась на Земле.

Глава 2

Мученик светотени и «Жертвоприношение Авраама»

Авраам любил Бога столь безбрежно, столь безоговорочно, что даже когда Бог неожиданно заставлял Авраама сниматься с насиженных мест и начинать всё сначала, Авраам не роптал. Он послушно отправлялся в те земли, которые указывал Бог.

Сила его веры в Божественную безупречность была так велика, что, когда Бог обещал уже ставшему глубоким стариком Аврааму, что от него будет столько же потомства, сколько звёзд на небе, то и здесь девяностолетний Авраам не позволил себе ни на секунду усомниться в реальности сказанного Богом.

Правда, Сарра, восьмидесятилетняя жена Авраама, однажды не выдержала и рассмеялась, причём в присутствии Бога. Ведь она прошла все периоды возможного деторождения, и ей, как женщине, стало просто смешно. У неё давно уже прекратились все женские циклы.

Любой человек мог бы воспринять бесконечные разговоры Бога о потомстве девяностолетнего мужа и его восьмидесятилетней жены как шутку или даже как издевательство.

К тому же разговоры об этом велись давно, а столь желанных детей всё не было.

Всю свою жизнь страдал Авраам от бесплодности, и всю жизнь они с Саррой прожили без детей.

Но Бог, наконец, сжался над бедными стариками, и произошло чудо: Сарра зачла и родила.

И назвали сына Исааком.

Вы не в состоянии даже на секунду представить себе, какие чувства испытывал Авраам, когда смотрел на свою Сарру, кормящую грудью их ребёнка.

У вас не хватит воображения понять, что это значит: всю жизнь страдать от отсутствия детей, и на старости лет познать счастье – видеть, как твой ребёнок растёт, делает первые шаги, произносит первые слова.

На Земле нет такой меры, которой можно измерить ту степень благодарности и безмерной любви, которую испытывал Авраам по отношению к Богу.

И когда Сарра любовалась этим сказочным чудным мальчишкой, этим божественным чудом, она, наверное, не раз упрекала себя за тот давний смех, смех недоверия к Богу, к Его пророчествам, к Его обещаниям.

Ведь Сарра знала, что Бог любит её Авраама за кристальность, за послушание, за человечность.

Что может быть лучшей наградой Аврааму, чем этот мальчишечка?

Любовь же Авраама к Исааку так велика, что его сердце готово выскочить из груди от неизбытной радости.

А какой Исаак умный, какой рассудительный, сколько в нём любви к отцу и матери!

Какой он красивый!

А теперь, когда ему уже четырнадцать лет, то какой помощник появился в доме!

А сколько в нём доброты, сострадания!

Сарра знает, что Авраам любит сына своего больше всего на свете!

И можно только представить себе, как радуется сам Господь, глядя с высоты на эту счастливейшую семью – двух древних стариков, отдавших всю свою жизнь, все свои силы служению Богу, и в немощной старости получивших от Него столь великую награду...

А впрочем вот и Он сам, а, точнее, Его глас:

«Авраам!

– Вот я.

– Возьми сына твоего, единственного твоего, которого ты любишь, Исаака, и пойди в землю Мории, и там принеси его во всесожжение на одной из гор, о которой я скажу тебе».

(Всё закавыченное – точные цитаты из Библии)

И вот здесь я впервые прерываю рассказ.

Я не берусь судить о глубинном смысле Божьего замысла.

Я не могу прочитать это на языке оригинала, ибо не знаю иврита.

Я не могу оценивать этот эпизод (как, кстати, и многие другие) с точки зрения какой бы-то ни было логики.

Да и слишком далеко во времени отстоят от нас описанные в Священном Писании события.

С точки зрения религиозного мышления логика этого эпизода состоит в том,

что Бог испытывает Авраама, глубину его веры и (как сейчас бы сказали) преданности Богу.

Но как бы то ни было, я не в силах, да у меня просто не хватит воображения описать мысли, состояние Авраама, получившего это указание от Бога. Что происходило в его душе?

Почему он не сошёл с ума?

Ведь с точки зрения современной психологии подобная ситуация – запредельна для человеческих нервов, для способности психического выживания. Особенно, если учесть, что Аврааму уже больше ста лет.

Но вернёмся к описанию событий. И посмотрим, что сказано в Ветхом Завете о реакции Авраама на приказ сжечь сына.

Для большего эффекта повторим последнюю фразу и тотчас же пойдём дальше.

«...и там принеси его во всесожжение на одной из гор, о которой я скажу тебе.

Авраам встал рано утром, оседлал осла своего, взял с собой двоих из отроков своих и Исаака, сына своего; наколол дров для всесожжения, и встав пошёл на место, о котором сказал ему Бог».

Прерываю рассказ, чтобы прокомментировать:

Об этом написано так, словно Авраам каждую неделю сжигает по одному из своих сыновей. «Наутро... встал... оседлал осла... наколол дров для всесожжения... (!) и... пошёл...).

Но читаем дальше:

«На третий день (!!!) (это значит, что **три дня** шёл сознанием, что идёт сжигать своего сына!) Авраам взвёл очи (вот сильный психологический момент, значит всё это время Авраам шёл, опустив очи долу. – М.К.) и увидел то место издалека, на которое ему указал Бог.

И сказал Авраам отрокам своим: останьтесь вы здесь, с ослом; а я и сын пойдём туда поклонимся, и **возвратимся к вам**» (здесь и далее выделение моё. – М.К.).

Одно из двух:

или Авраам в глубине души не верит в то, что Бог требует этой жертвы, когда он говорит о возвращении,
или он заботится о психике двух мальчишек, которых взял с собой.

И конечно же, о сыне, которому через несколько минут предстоит умереть от его, отцовской руки, но который должен осознать это только в последнюю секунду.

«И взял Авраам дрова для всесожжения, и **возложил на Исаака, сына своего** (какая аналогия с Христом, несущим

свой крест!) взял в руки огонь и нож, и пошли оба вместе. И начал Исаак говорить Аврааму, **отцу своему** и сказал: **отец мой!** (выделение всюду моё. – М.К.). Он отвечал: вот я, **сын мой**. (Здесь я несколько забегаю вперёд, речь об этом пойдёт ниже, но обратите внимание на этот момент: по мере приближения ко времени и месту убийства отцом сына идёт постоянное напоминание об их родственных отношениях, что ещё больше обостряет сверхъестественную трагедийность ситуации.)

И вот приближение к месту жертвоприношения, а по пути – разговор невероятной психологической силы, комментировать который я не смогу – это лежит за пределами моих литературных возможностей

«Он (Исаак) сказал: вот огонь и дрова, где же агнец для всесожжения? Авраам сказал: Бог усмотрит себе агнца для всесожжения, **сын мой**. И шли далее (здесь выделение Библии. – М.К.) оба вместе.

И пришли на место, о котором сказал ему Бог; и устроил там Авраам жертвенник, разложил дрова, и, связав **сына своего** Исаака, положил его на жертвенник поверх дров. И простёр Авраам руку свою, и взял нож, чтобы заколоть **сына своего**.

Но Ангел Господень воззвал к нему с неба и сказал: Авраам! Авраам! Он сказал: вот я.

Ангел сказал: не поднимай руки твоей на отрока и не делай над ним ничего; ибо теперь Я знаю, что боишься ты Бога и не пожалел сына твоего, единственного твоего для Меня».

Не кажется ли вам, дорогие читатели, что перед вами – один из самых драматичных и страшных эпизодов мировой литературы?

Через тысячи лет после этого появятся трагедии Шекспира. Но герои этих трагедий дают волю своим страданиям, находя слова для своих чувств.

Вчитайтесь в несколько примеров из «Гамлета» и «Отелло» и обратите внимание насколько близко к сердцу воспринимают шекспировские герои потрясения и какие невероятные слова находят они, чтобы выразить весь свой ужас.

Потрясённая убийством Полония, его дочь Офелия сходит с ума.

Потрясённый убийством отца и сумасшествием своей сестры Лаэрт произносит монолог, гениально раскрывающий всю силу его страданий:

«Гнев, иссуши мой мозг! Соль слёз моих,
В семь раз сгустясь, мне оба глаза выжги!».

Гамлет, увидав Офелию мёртвой, реагирует так:

«Я любил
Офелию, и сорок тысяч братьев
И вся любовь их – не чета моей».

После смерти Гамлета его друг Горацио обращается к Фортинбрасу:

«Я всенародно расскажу про всё
Случившееся. Расскажу о страшных, кровавых и безжалостных делах...»

В трагедии «Отелло» Эмилия, увидев, что Отелло задушил безвинную Дездемону, говорит в последние секунды перед смертью о невинности Дездемоны:

«Она была чиста, кровавый мавр.
Она тебя любила, мавр жестокий.
Душой клянусь, я правду говорю
И с этим умираю, умираю».

Отелло, узнав, что он убийца безвинной жены своей реагирует так:

«Когда-нибудь, когда нас в час расплаты
Введут на суд, один лишь этот взгляд
Меня низринет с неба в дым и пламя
Убийца низкий!
Плетьми гоните, бесы, прочь меня
От этого небесного виденья!
Купайте в безднах жидкого огня!
О горе! Дездемона! Дездемона!
Мертвa! O! O! O! O!!!»

Совсем иное – в Ветхом Завете.

Здесь реакции героев не описаны.

А если бы описать?

Мне кажется, это невозможно.

Ибо все чувства героев как бы закодированы в самом тексте.

Невозможно описать, что испытывал Авраам, услыхав требование Бога о жертвоприношении, или по пути к месту, где он должен убить собственного сына.

Ибо то, что в состоянии представить или, точнее, почувствовать (глубоко внутри себя) человек, читающий этот эпизод, должно быть намного сильней, чем любые возможные слова.

Но если вернуться к понятию «пограничной ситуации», то, мне кажется, что самое пограничное место **не там, где Авраам слышит Божий глас о необходимости принести в жертву собственного сына и даже не там, где Авраам ведёт ребёнка на смерть, а в момент между замахнувшимся для удара ножом Авраамом и голосом Ангела Господнего, отменяющего завет об убийстве Исаака.**

Священное Писание не может позволить себе кричать, описывать чувства Авраама или Исаака.

Священное Писание знает, что человеческие слова, обозначающие чувства, всегда меньше самих чувств.

Поэтому здесь найден самый глубокий возможный вариант – тот, о котором я писал выше.

Как в бреду повторяют Авраам и Исаак одни и те же слова: «Сын мой... отец мой...»

По законам любого литературного произведения совсем не нужно повторять много раз одно и то же слово: «сын». Ведь с того момента, как мы узнали, что сына Авраама зовут Исаак, можно было написать так:

И пришли на место, о котором сказал ему Бог, и устроил там Авраам жертвенник, разложил дрова, и, связав Исаака, положил его на жертвенник поверх дров.

Здесь я не имею права заключать в кавычки этот библейский текст, ибо в нём я пропустил одно-единственное слово. В библии стоит не «и, связав Исаака», а «и, связав сына своего Исаака».

Разница принципиальная! Это и есть высшая творческая идея.

И чем больше вы будете читать 22 Главу Книги Бытия, стих 1–12, тем больше вас захватит ощущение тихого крика, как в эпизоде утренней подготовки Авраама к трёхдневному походу, так и в пути к тому месту, где ему предстоит зарезать, а затем сжечь собственного сына.

И каждый раз читая повторяющиеся вновь и вновь слова «Исаака, сына своего» испытайте ожог от невидимого огня, пылающего в этом гениальном библейском эпизоде.

И вот только теперь, после долгих рассуждений, я осмелиюсь заговорить о величайшем творении Рембрандта, которое называется «Жертвоприношение Авраама».

«Пограничная ситуация» – это та сфера, в которой дар Рембрандта раскрывается во всей своей безграничности. Гениальный художник выбирает именно тот момент, где изобразительное искусство может позволить себе быть более выразительным, чем даже Слово.

Но в том, что я пишу, нет ереси, ибо то, что сделал Рембрандт – тоже Слово, но сказанное на таком уровне, где оно остаётся непроизнесённым в традиционном представлении. В своей картине он изображает (Боже! Какое убогое слово – «изображает»!) мгновение между убийством и его отменой.

Посмотрите! Рембрандт пишет совершенно невыразительными глаза Ангела.

Художнику эти глаза не столь важны, и через несколько строк я скажу почему.

Глаза сына тоже не видны из-за огромной руки Авраама, полностью закрывающей лицо Исаака.

Даже Рембрандт не осмеливается показать, как мог выглядеть мальчик за секунду до того, как нож отца перережет ему горло.

А вот выразительности глаз Ангела гениальному художнику не нужно, ибо всё внимание приковано **только** к глазам Авраама.

Иногда мне кажется, что вся многотысячелетняя история развития изобразительного искусства была необходима для того, чтобы кульминировать в изображении глаз Авраама!

С этим может сравниться только мой самый любимый вид искусства – музыка. Если я сейчас буду словесно описывать эти глаза, не используя язык музыки, то немедленно впаду в банальность.

Говорят, что когда Микеланджело расписывал потолок Сикстинской капеллы, то, спустившись с лесов, он не мог читать, держа книгу перед собой – он должен был поднять её над головой и закинуть голову вверх.

Авраам впервые за эти дни путешествия к месту, где он должен был убить сына, смотрит вверх.

Но КАК смотрит?

...Всё, молчу, молчу!

Тютчев правильно говорит: «Мысль изречённая есть ложь».

Вы только смотрите, смотрите на эти глаза почаще, в течение всей жизни (с перерывами на обед, на сон, на сочинение стихов, на встречу с любимым или любимой).

Но пусть рефреном вашей жизни будут эти глаза из рембрандтовского полотна, ибо это ГЛАЗА ВСЕГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА!

Да и сама картина – о возможных путях развития цивилизации.

И тайный её знак – символ четырёх рук.

Именно в их взаимоотношениях и соотношении – судьба Планеты.

Заметьте, рук Исаака на холсте нет, ибо он – жертва и находится в зависимости от двух других героев этого творения.

Его судьба – это наше Будущее.

Левая рука Авраама – ещё в позиции уничтожения цивилизации. Но из правой уже выпал нож.

Правая рука Ангела перехватом (от вас, конечно, не ускользнёт, что правая рука Авраама образовала крест с перехватившей её рукой Ангела?) останавливает убийство. И наконец, левая рука Ангела указывает в Вечность.

Возьмите эти руки с собой в свою каждодневную жизнь, попытайтесь в подготовке каждого действия проанализировать, какую из рук вы готовитесь поддержать именно в данный момент вашей жизни.

А теперь я хочу задать вам странный вопрос:

«Как вы думаете, за сколько секунд до убийства успел прибыть Ангел?»

Вы скажете:

«Допустим, за одну секунду».

Кто-то предложит:

«За доли секунды!»

Вы имеете право со мной не согласиться, но я, глядя на картину, утверждаю:

«Остановка руки Авраама с ножом произошла за ноль секунд, то есть в момент убийства!»

Очень внимательно посмотрите на шею мальчика, и вы увидите слева начало шрама.

Кто-то скажет, что это складки кожи на шее.

Тогда запрокиньте вашу собственную голову, как это показано на картине и попробуйте отыскать эти складки у себя. А если вам 13–14 лет, как Исааку, и вы найдёте эти складки, то я вынужден предложить вам, не медля, идти к врачу. Кто-то скажет: но в таком случае там видны **два** надреза.

И вы правы!

Авраам начал движение ножа вдоль горла, но рука его была перехвачена Ангелом, и нож успел слегка коснуться ещё раз (чуть ниже и вкось).

Но если я и не прав (я это вполне допускаю), то польза от моего утверждения очевидна – мы ещё на некоторое время задержались у этой гениальной картины.

Возможно, вы покажете репродукцию друзьям и спросите, какого они мнения о моём утверждении. И это значит, вы думаете об этой картине, рассуждаете о ней.

А ведь картина того стоит!

И ещё один важный момент.

Когда-то поэт Осип Мандельштам писал:

«Как светотени мученик Рембрандт

Я глубоко ушёл в немеющее время».

Для поэзии Мандельштама вообще характерно умение удивительно точно, несколькими словами, дать глубочайшую характеристику гениальных творений в различных сферах искусства.

Назвать Рембрандта **«мучеником светотени»** – это очень глубоко.

Ведь факт того, что все картины этого гениального художника построены на феноменальном взаимоотношении света и теней, не раз описано искусствоведами.

Герои всех его портретов словно на мгновение выхвачены из тьмы для того, чтобы раскрыть какую-то скрытую тайну Бытия.

Когда смотришь на эти портреты, то возникает чувство как будто мы читаем книгу Вечности, что эти глубочайшие лица скрывают что-то такое, что нам, смотрящим, очень важно познать, понять, что рембрандтовские герои могли бы ответить на те важнейшие вопросы, которыми мы терзаем себя в глубине души.

Но вот именно мандельштамовское «мученик, глубоко ушедший в немеющее время» – высочайшая поэтическая формула.

Эта формула вмещает в себя характеристику не только творчества Рембрандта, но и вообще гениального художественного творчества.

А Рембрандт – это высшая точка мученической попытки понять время и его парадоксальность.

Как, например, в его «Жертвоприношении Авраама», где: художник так глубоко постиг происходящее, что кажется он и есть самый главный участник этого происходящего.

Я очень многое бы дал за то, чтобы увидеть Мастера в момент работы над этой картиной.

Мне кажется, что я получил бы ответы на все важнейшие вопросы, которые не перестаю задавать себе всю сознательную жизнь.

Ибо взять на себя изображение такого момента в истории, где бессильны слова,
где всё человеческое находится над пропастью,
где испытываются нервы не человека, но Человечества,
и выжить ментально, продолжить идти дальше, способен только тот,
чей уровень восприятия Времени и Вечности – на уровне Космической энергии.

Посмотрите на картину Рембрандта с точки зрения светотени.

Откуда идёт свечение тела Исаака, какими законами изобразительного искусства это можно объяснить?

С точки зрения нормальной логики тело светиться не может, ибо для такого свечения нет достаточного источника света.

Современный зритель, знакомый с феноменом кино и театра, ответит очень просто:

тело освещено прожектором.

Но, помилуйте, какой прожектор?!

Что же это такое – рембрандтовская светотень? Основной закон живописи Рембрандта можно попробовать сформулировать так:

Объекты светятся тем более, чем они ДУХОВНЕЕ.

То есть речь здесь идёт о борьбе жизни со смертью.

О борьбе Духа, созидающего, формирующего с разрушением.
То есть в глубоком значении «Жертвоприношение» Рембрандта – величайший протест против смерти.
О сражении Логоса и Хаоса.
И это – о том же, о чём говорит музыка великого Себастьяна Баха.

Посмотрите сами:

Проектором для освещения лица Авраама служит лицо Ангела.

Авраам, таким образом, светит отражённым светом, ибо ему была предложена задача уничтожения.
Но мы наблюдаем здесь момент отмены Божьего требования.

А вот тело Исаака – это сам источник света.

И это – свет будущего, ибо выживая, Исаак даёт миру огромное потомство.

И если вернуться к Библии, то вот он – свет Слова Божьего:

«Я благославляя благославлю тебя, и умножая умножу семя твоё, как звёзды небесные и как песок на берегу моря...

И благославятся в семени твоём все народы земли...»

Орудийность поэзии

Горные вершины
Спят во тьме ночной,
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немногого,
Отдохнёшь и ты.

Перед нами одно из самых мистических творений поэзии.
Это перевод Лермонтова из немецкого поэта Иоганна
Вольфганга Гёте.

- Но что же здесь мистического – скажет читатель. – обыкновенный пейзаж. Даже странно, что Лермонтов решил перевести такое весьма обычное стихотворение.
- О, нет! Держу пари, что Лермонтов не перевёл бы его, если бы не почувствовал, что это стихотворение гениально, и, что оно необходимо, и не только русской поэзии, но и лично ему.

На эти стихи русский композитор Гурилёв написал музыку.
Романс так называется «Горные вершины».
Его очень любят петь и профессионалы, и любители.
Но вот весь ужас в том, что Гурилёв ни на йоту не понял
этого стихотворения и написал к нему совершенно неподходящую музыку.

Как неподходящую?! – воскликнет теперь уже любитель музыки – одна из самых прекрасных мелодий среди русских романсов!

- А я и не спорю. Мелодия прекрасна.
Только она совсем из другой оперы.
Для того чтобы спасти мелодию, я готов даже сочинить к ней другие стихи, специально для любителей творчества Гурилёва. Только бы остались в покое стихотворение Лермонтова..

Почему?

Да потому, что эта музыка превращает стихотворение в красивый пейзаж, то есть, убивает его подлинный смысл. Музыку на эти стихи должен был написать самый трагедийный композитор всех времён и народов – Дмитрий Шостакович.

Только он смог бы понять всю меру страданий героя стихотворения.

...Думаю, дорогой читатель, вы дошли уже до точки кипения. Наверное, не раз перечитали стих и пожали плечами. Но я уверен, что кто-то уже всё понял.

Понял, что это стихотворение – ~~не~~ пейзаж, а мираж.

Да-да-да, именно, мираж!

Достаточно только перечитать две последние строчки, и станет ясно, что первые шесть строк – это видение, мираж, мечта.

Что ни «горных вершин»,

ни «тихих долин»,

ни «свежей мглы»

в реальности героя просто не существует.

И герой этого стиха находится совсем не там.

Перед ним – что-то полностью противоположное.

У него есть – мучение, усталость и безумное желание **перенестись туда**, где «вершины, долины и мгла».

И последние две строчки:

«Подожди немного

Отдохнёшь и ты».

Это вовсе не уверенность в том, что немного подождав, и оказавшись среди спящих горных вершин, он наконец познает покой,

а, скорее, трагическая ирония, понимание невозможности осуществления его мечты.

Смерть!

Итак, это стихотворение-ловушка.

Иронический Лермонтов понял иронию великого Гёте.

Переведя этот стих, он сделал его достоянием русской поэзии.

Перед вами – один из примеров того, что Мандельштам называл «орудийностью поэзии».

Ведь последние две строчки мгновенно изменяют круг наших представлений после первых шести, произведя, как бы **орудийный залп**.

После которого крохотный и, казалось, такой простой, стих обретает статус глубокого произведения искусства.

Так что же такое орудийность в поэзии?
Это то, что мгновенно отличает подлинное произведение поэтического искусства от просто стихов.

Приведу несколько примеров:

У Б. Пастернака есть стихотворение, где он описывает сон, в котором ему представляется его, поэта, собственная смерть.

Стихотворение называется «Август» и достойно того, чтобы всякий, любящий русскую поэзию, выучил его наизусть и время от времени даже читал его вслух.

Почему?

Да потому что русский язык во всей своей державности и могуществе звучит в нём, как кульминация речи.
Потому что произносящий его вслух, сродни певцу, поющему прекрасную песнь Вечности и Бессмертия.

Но сейчас я процитирую из него только четыре строчки:

В лесу, казённой землемершою,
Стояла смерть среди погоста,
Смотря в лицо моё умершее,
Чтоб вырыть яму мне по росту (выделение моё. – М.К.)

Здесь я хочу обратить ваше внимание на потрясающую орудийную силу слова.

Для того чтобы вырыть яму «**по росту**» поэта, «казённая землемерша» смерть смотрит **в лицо** поэта.
То есть **рост поэта в его лице**, а не в размерах его тела!

Вы только представьте себе такой диалог:

- Какой у тебя рост?
- Я – поэт! Посмотри В МОЁ ЛИЦО (представляете себе? Не НА лицо, а В лицо!!!)

В другом стихотворении Пастернака, которое начинается знаменитыми строками:

«Во всём мне хочется дойти
До самой сути»,

появляется образ Шопена – гениального польского композитора.

Вот они – эти строки:

«Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, **могил** |
В свои этюды».

Прочтайте выделенные мною слова, и вы почувствуете смысловой нонсенс –
«живое чудо... могил»

Как это возможно?

Да ведь это – вся жизнь Фредерика Шопена, спрессованная в несколько слов!

Дело в том, что Шопен, как и Моцарт, всю свою жизнь жил под знаком сознания близкой смерти. Когда ему было лишь 19 лет – врачи определили у него наихудший вариант туберкулёза.

Эта болезнь и сегодня, в эпоху куда более высокого уровня медицины, считается одной из тяжелейших. А уж тогда постановка этого диагноза была равносильна к смертельному приговору.

Но против всякого ожидания, Шопен прожил с этим диагнозом ещё 20 лет.

И это невероятно! Особенно если знать, что болезнь иссушила тело гениального композитора до того, что он при росте в 176 сантиметров весил около 50 килограммов (!)

Можно сказать, что телесного вещества почти не было, а были руки необычайной красоты, с длинными пальцами, длинные волосы и огромные печальные глаза!

При таких цифрах соотношения роста и веса, при таком диагнозе, при столь ранимой нервной системе, при том что Шопен бесконечно кашлял кровью, **он никак не должен был прожить и трёх лет.**

И здесь, как это часто бывает в искусстве, мы сталкиваемся с необъяснимыми явлениями.

Тайна «долголетия» великого композитора и пианиста проста.

Когда Шопен находился за роялем, сочиняя или исполняя музыку, он не кашлял. Это время не засчитывалось как время движения к смерти.

И когда мы слушаем музыку Шопена, то немедленно чувствуем, что вся эта музыка – борьба с несуществованием, невиданный протест против смерти.

И только иногда в некоторых мазурках, вальсах, прелюдиях, балладах пропадает Смерть.

То – как усталость, то – как смертельный холод, то – как удары Судьбы.



Поэт Борис Пастернак хорошо знал и любил музыку Шопена.

Глубина его знания и чувствования подарили нам этот невероятный поэтический образ «живого чуда могил».

Не ищите здесь логику вне поэтического языка, ибо в этих строках спрессовано до плотности чёрной дыры не только знание, но и глубочайшее чувствование шопеновской музыки и судьбы.

Да и писал же Пастернак в другом стихотворении:
«И здесь кончается искусство
И дышит почва и судьба».

Именно здесь, в сражении со смертью, – говорит Пастернак, – заканчивается искусство как искус и как искусственность, но оно же открывается как Вечность. Но об этом стихотворении – чуть ниже.

Глава 4

Три стихотворения

Поэт

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботы суетного света
Он малодушно погружён;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснётся,
Душа поэта встрепенётся,
Как пробудившийся орёл.
Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы;
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

А.С. Пушкин (1827)

Шекспир

Извозчичий двор и встающий из вод
В уступах – преступный и пасмурный Тауэр,
И звонкость подков, и простуженный звон
Вестминстера, глыбы, закутанной в траур.

И тесные улицы; стены, как хмель,
Копящие сырость в разросшихся брёвнах,
Угрюмых, как копоть, и бражных, как эль,
Как Лондон, холодных, как поступь, неровных.

Спиралями, мешкотно падает снег,
Уже запирали, когда он, обрюзгший,

Как сползший набрюшник, пошёл в полусне
Валить, засыпая уснувшую пустошь.
Оконце и зёрна лиловой слюды
В свинцовых ободьях – «Смотря по погоде.
А впрочем... А впрочем, соснём на свободе.
А впрочем – на бочку! Цирюльник, воды!»

И бреяясь, гогочет, держась за бока
Словам остряка, не уставшего с пирами
Цедить сквозь приросший мундштук чубука
Убийственный вздор.
А меж тем у Шекспира

Остричь пропадает охота. Сонет,
Написанный ночью с огнём, без помарок,
За тем вон столом, где подкисший ранет
Ныряет, обнявшись с клешнёю омара,

Сонет говорит ему:
«Я признаю
Способности ваши, но, гений и мастер,
Сдаётся, как вам, и тому, на краю
Бочонка, с намыленной мордой, что мастью
Весь в молнию я, то есть выше по касте,
Чем люди, – короче, что я обдаю
Огнём, как на нюх мой, зловоньем ваш кнастер?»

Простите, отец мой, за мой скептицизм
Сыновний, но сэр, но, милорд, мы – в трактире.
Что мне в вашем круге? Что ваши птенцы
Пред плещущей чернью? Мне хочется шири!

Прочтите вот этому. Сэр, почему ж?
Во имя всех гильдий и биллей! Пять ярдов
– И вы с ним в бильярдной, и там – не пойму,
Чем вам не успех популярность в бильярдной?

– Ему?! Ты сбесился? – И кличет слугу,
И нервно играя малаговой веткой,
Считает: полпинты, французский рагу –
И в дверь, запустив в привиденье салфеткой.
Б.Л. Пастернак (1919)

Третий стих будет чуть ниже, а пока проведите эксперимент: прочтите стихотворение Пушкина, затем – Пастернака.

Если стих Пастернака будет непонятен, то перечтите стих Пушкина, но уже с сознанием, что Пушкин объяснит для нас Пастернака, ибо с классической ясностью он говорит о том же.

Мне уже не раз удавалось помочь тем, для кого поэзия – важная часть жизни, пользуясь прозрачным пушкинским стихом, понять невероятно сложный по стилистике стих Пастернака.

И каждый раз происходит чудо: пастернаковский стих внезапно сам приобретает прозрачность и совершенно классическую ясность. И чем больше мы будем вчитываться в пастернаковский стих, тем больше мы почувствуем стилистику не только этого конкретного стиха, но и пастернаковской поэзии, да и современной поэзии вообще.

Более того, я хочу высказать мысль, которая может показаться в начале странной: стих пастернаковский – это пушкинский стих через сто лет. И написан он как реминисценция пушкинского. Единственное, чего я не осмелиюсь определить, это – сознательная или подсознательная реминисценция у Пастернака.

Но
сейчас
я совершу
один ужасный
эксперимент:

я прозаически передам содержание обоих стихов в одновременном рассказе.

Почему это ужасно?

Да потому что сам нарушаю моё убеждённое согласие с гениальным утверждением Осипа Мандельштама о том, что подлинная поэзия несовместима с пересказом.

А там, где совместима, «там простины не смыты, там поэзия не ночевала». Единственное, что может меня оправдать – мой экзерсис – не пересказ, а ещё более необычный эксперимент.

А вдруг бы он понравился Осипу Эмильевичу?

...Ладно!

Семь бед – один ответ

(Но, быть может... в этом что-то есть?)

Итак, закрыв глаза, бросаюсь в пропасть.

Эпизод из жизни У. Шекспира.

(Здесь выделяю фразы и образы, заимствованные из стиха Пастернака, а подчёркиваю то же – из стихотворения Пушкина.)

Шекспир сидел за столом в грязной таверне в трущобном районе Лондона, где **тесные улицы**, где даже **угрюмые закопчённые стены** пропахли **хмелем, среди бражных бродяг**, пил хмельное пиво и рассказывал им скабрезные анекдоты.

Бродяги громко хохотали, и больше всех один **с намыленной мордой**, который, заслушавшись **остряка**-Шекспира, никак не мог добриться и заодно решить, где он и остальные бродяги будут сегодня **спать**.

Соснуть на улице (или, как они это обычно называют, «**на свободе**»).

А, может, и на лавке в кабаке.

Смотря по погоде.

Если будет падать этот мешкотный, обрюзгший снег, то придется пренебречь свободой и остаться в этом накуренном кабаке.

А Шекспир дымит не переставая, да так, что кажется, мундштук прирос к его рту навсегда.

Но что делает Шекспир здесь, в этом кабаке, среди людей, которые и понятия не имеют, что перед ними – величайший из когда-либо существовавших творцов?

Зачем он щедрит этот бессмысленный вздор?

Дело в том, что его контакт с Аполлоном закончился.

Результатом стал сонет, **написанный ночью с огнем без помарок за дальним столом**.

А затем его святая лира замолчала.

К тому же после контакта с небом Шекспир безмерно устал (ведь Бог требует поэта к священной жертве).

И Шекспиру захотелось расслабиться в кругу бродяг.

И здесь наш гений смалодушничал, он не просто подошёл к бродягам, но ему вдруг почему-то понадобилось оказаться в центре их внимания.

Ведь лира его молчала, и он почувствовал себя в состоянии хладного сна, то есть таком же состоянии, в котором часто пребывают лондонские бродяги.

Им плевать на проблемы мироздания, и они этим счастливы.

Им бы выпить, погоготать, высаться всласть, а затем вдоволь похмелиться.

И Шекспир словно стал одним из них. Постороннему могло бы даже показаться, что меж детей ничтожных мира он, может быть, ничтожней всех.

И вдруг в разгар гогота чуткий слух Шекспира уловил звук, который исходил из угла со стороны дальнего стола, где он в стороне от всех, всего несколько часов тому назад создавал свой сонет.

Тогда он не слышал ни гогота, ни грязных ругательств, но, лишь коснувшись его слуха божественный глагол.

И вот этот звук Шекспир слышит вновь!

Поэт затосковал в забавах – ему стало не по себе

И у Шекспира тут же пропала охота острить.

В следующее мгновение он бросился к дальнему столу.

И осталбенел!

Сонет говорит ему!!! Это Вы написали меня ночью, с огнём, без помарок, но, Гений и мастер!

Почему Вы здесь?

Что Вы здесь делаете?

Что мне в вашем круге?

...Шекспир словно проснулся ото сна.

Что делает он, Поэт, здесь

и **этот ли бродяга на краю бочонка, с намыленной мордой,**
его друг?

Как может он, Шекспир, общаться с теми, кому он не осмелился прочитать своего сонета?

Как могут его уста извергать слова, которые столь же грязны и вонючи, как этот **прокисший ранет в обнимку с клешней недоеденного омаря**.

Да вдобавок ко всему ещё и – **вонючий кнастор** (этот мерзкий дешёвый табак!)

Но у сонета есть необычное и весьма странное предложение. Может быть, Шекспиру стоит попробовать рискнуть **пойти вместе с этим, который с намыленной мордой, в бильярдиную и попробовать прочитать ему сонет?**

Может быть, этот поймёт небесность происхождения поэзии? (сонет ведь весь в молнию, то есть выше по касте, чем люди)

– **Ему?**

Безумие!!!

Чистейшее безумие!!!

Шекспир вдруг мгновенно почувствовал, как тоскует он в забавах мира, как ему чужда эта примитивная мольва. Он лихорадочно считает, сколько он должен заплатить, и, как безумец, **выскакивает в дверь.**

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков, и смятенья полн.

Ибо божественный глагол коснулся чуткого слуха.

И по пути запустил прилипшую к рукам салфетку в какое-то пьяное привидение –
последнее препятствие в виде одного из ничтожных детей этого ничтожного мира, стоявшее на его пути к берегам пустынных волн, в широкощумные дубровы...

Вот, такой странный эксперимент.
Но настало время для третьего стихотворения.

Оно здорово усложнит нам нашу уже кажется достаточно ясную картину. Хотя оно на ту же тему, что и два предыдущих.

Это стихотворение **Александра Блока, как и Пастернакский «Шекспир», тоже выросло из пушкинского «Пока не требует поэта».**

Причём из нескольких его строчек.

Но именно оно написанное за одиннадцать лет до пастернаковского стиха, в свою очередь, повлияло на него.

Нам предстоит понять, что стих Пастернака – реминисценция как пушкинского, так и блоковского стихов, что все три стиха кровно связаны друг с другом.

Итак, стихотворение Блока

Поэты

За городом вырос пустынный квартал
На почве болотной и зыбкой.
Там жили поэты, – и каждый встречал
Другого надменной улыбкой.
Напрасно и день светозарный вставал
Над этим печальным болотом:
Его обитатель свой день посвящал
Вину и усердным работам.
Когда напивались, то в дружбе клялись,
Болтали цинично и пряно.
Под утро их рвало. Потом, запершись,
Работали тупо и рьяно.
Потом вылезали из будок, как псы,
Смотрели, как море горело,
И золотом каждой прохожей косы
Пленялись со знанием дела.
Разнежаясь, мечтали о веке златом,
Ругали издателей дружно,
И плакали горько над малым цветком,
Над маленькой тучкой жемчужной...
Так жили поэты. Читатель и друг!
Ты думаешь, может быть, – хуже
Твоих ежедневных бессильных потуг,
Твоей обывательской лужи?
Нет, милый читатель, мой критик слепой!
По крайности есть у поэта
И косы, и тучки, и век золотой,
Тебе ж недоступно всё это!..
Ты будешь доволен собой и женой,
Своей конституцией куцей,
А вот у поэта – всемирный запой,
И мало ему конституций!
Пускай я умру под забором, как пёс,
Пусть жизнь меня в землю втоптала, –
Я верю: то бог меня снегом занёс,
То выюга меня целовала!

А. Блок (1908)

Прочтя этот стих, можно сделать вывод о том, что его автор, поэт Александр Блок (или его лирический герой), –

бездомный пьяница, считающий к тому же, что настоящая жизнь не у того, кто «доволен собой и женой», а у человека свободного от всех условностей мира и поэтому одинокого. Что он живёт в будке, как пёс.

Что он клянётся в дружбе, лишь, когда напивается.

Вместо еды – вино.

Утром вместо того, чтобы радостно идти на работу, как на подвиг, он запирается в своей будке!

По утрам его рвёт!

Великолепная жизни!

А перспектива в её окончании – «умереть под забором, как пёс».

Разве не ужасное стихотворение? И этого пьяницу, человеконенавистника, лицемера читают как великого державного поэта? Прекрасный образец для подражания и воспитания.

А знатоки и любители поэзии Блока с полным к тому основанием, рассердятся на меня: ведь я мог выбрать из сотен его стихов совершенно иные мотивы.

Одно только хрестоматийное «Девушка пела в церковном хоре» чего стоит.

Или

«О, я хочу безумно жить».

Или вспомнить, что умирая, Блок полз не к забору, как пёс, а отправился прощаться к Пушкинскому дому:

«Вот зачем, в часы заката,
Уходя в ночную тьму,
С белой площади Сената
...Тихо кланяюсь ему».

Я же выбрал весьма специальный и совсем не характерный для Блока стих. Да ещё предлагаю всем читателям этой книги обратить на него особое внимание.
Стоит ли он такого внимания?

Так вот, во-первых, вы не могли не заметить, что тема стихотворения Блока перекликается с пушкинским стихом и, безусловно, оказало влияние на стих Пастернака.
И здесь, в этом стихе, принципы того, что Мандельштам называет орудийностью, доведены до совершенства.

До такого совершенства, что стих скрывает в себе прямо противоположный смысл.
Уже первая его строчка ведёт непосредственно к Пушкину.

«За городом вырос пустынный квартал».

Что же здесь пушкинское?

Всё! Но только не впрямую.

Например, слово «пустынный» – очень часто встречающееся у Пушкина слово. И означает оно «одинокий»

Помните это – «свободы сеятель пустынный»?

Или «пустынная звезда»?

Или «на берегу пустынных волн»?

После Пушкина никто не употреблял в поэзии этого слова.

И вдруг это делает Блок, да ещё через сто лет после

Пушкина.

Зачем?

Да ведь ясно зачем!

Это ни что иное, как тайное посвящение Пушкину, намёк на преемственность не только в поэзии вообще, но и в конкретном стихотворении.

Ведь пишет же Блок в своём предсмертном обращении к Пушкину:

«Пушкин, *тайную свободу*
Пели мы вслед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги внемой борьбе!»

Вот почему посвящение Пушкину в стихотворении «Поэты» скрыто в одном слове! Ибо речь идёт о «тайной свободе», а борьба «немая».

Но почему квартал в стихотворении у Блока одинокий, и к тому же «вырос за городом»? Ведь поэты жили не за городом, а в городе. К тому же из второй строчки становится ясно, о каком городе идёт речь.

«Квартал вырос
На почве болотной и зыбкой».
Ясно, что речь идёт о Петербурге. И здесь снова – тайная связь с Пушкиным, а конкретно, – с его поэмой

(или, как Пушкин сам её называет, «Петербургская повесть») «Медный всадник».

И первая строчка этой повести звучит, как известно, так:

«На берегу пустынных (!!!) волн...» (и далее мысль Петра о создании города).

А через несколько строк:

«По **мшистым, топким берегам**» (то, что видел Пётр на месте, где будет построен Петербург)

Темнели избы здесь и там...

Дальше у Пушкина появляется и «болото»:

«Прошло сто лет, и юный град, (Петербург построен)
Полнощных стран краса и диво
Из тьмы лесов, **из топи блат**
Вознёсся пышно, горделиво...»

Итак:

у Блока – «почва, болотная и зыбкая,
у Пушкина – «мшистые, топкие берега» и «топь блат».
У Пушкина – «пустынные волны»,
а у Блока – «пустынный квартал».

Но опять тот же вопрос: почему квартал вырос «за городом»?
И здесь опять – метафора,
ибо «за городом» – не географическое местоположение
где жили поэты, а духовное.
Поэты жили не там, где все, не в городе, а в своём мире,
«за городом».

Далее:

«Там жили поэты, – и каждый встречал
Другого надменной улыбкой».

Это уж совсем непонятно: почему поэты, собратья по духу, так странно относятся друг к другу?
В строчке о «надменной улыбке» Блок зашифровал одно из самых интересных явлений искусства: поэт, художник, композитор, писатель создаёт свой, настолько глубокий

мир, что часто не способен воспринимать иные миры, другие возможные формы гениальности.

Так, Чайковский не любил музыки Брамса,
Мусоргский смеялся над Дебюсси, а музыку Чайковского
называл «квашней», «сахарином», «патокой»
Лев Толстой считал, что Шекспир – ничтожество.

В свою очередь, величайший профессор скрипки и один из крупнейших скрипачей мира Леопольд Ауэр не понял посвящённого ему скрипичного концерта Чайковского и никогда не играл его. (В это трудно поверить, ибо уже через короткое время и поныне этот концерт самый исполняемый из всех скрипичных концертов.)

Два крупнейших поэта России Блок и Белый ненавидели друг друга, и дело чуть не дошло до дуэли.

Когда состоялась премьера оперы Жоржа Бизе «Кармен», которая оказалась страшнейшим в истории музыки провалом, сведшим в могилу её создателя (Бизе умер через три месяца после фиаско)

и газеты набросились на её автора,
то ни Камилл Сен-Санс, ни Шарль Гуно не вступились
за своего коллегу, не написали ни одного слова в газеты,
чтобы поддержать своего друга.

Во всех этих (и многих других) случаях то, что Блок называет «надменной улыбкой» – это поведение не результат зависти или недоброжелательства одного творца к другому. Здесь, скорее, просто-напросто – элементарная невозможность одного выйти за пределы той невиданной глубины, которая создана им, и осознать столь же великую глубину другого.

Такое поведение я склонен называть **ЗАЩИТНЫМ ПОЛЕМ ГЕНИЯ**.

Ведь важнейшее условия существования гения – это прежде всего его глубокая вера в свою правоту.

А дальше в стихотворении – потрясающая провокация: описание жизни поэта **с точки зрения обывателя** – невероятный поэтический приём, цель которого – подать слухи как истину, шокировать мещанина, противопоставить ему творца. Но есть здесь и ещё одно измерение, которое можно сформулировать так:

ДОПУСТИМ, ЧТО ВСЁ ЭТО ПРАВДА: и пьянство, и бродяжничество, и нелепость быта поэтов, НО ДАЖЕ И В ЭТОМ СЛУЧАЕ ПОЭТ ПРАВ, ИБО ЕГО ЦЕЛЬ – СПАСТИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВО ОТ КОНСТИТУЦИИ ЛЖИ, ФАЛЬШИ, ПРИТВОРСТВА, ОТ МЕЩАНСКОГО ДОВОЛЬСТВА, ОТ САМОДОВОЛЬСТВА.

Потому что взамен устроенности и бытовых удобств у поэта есть «и косы, и тучки, и век золотой», у поэта – контакт со всемирностью («всемирный запой»), с Богом, с тучами, снегами, цветами.

Кстати, знаете что такое **ВСЕМИРНЫЙ ЗАПОЙ**? Я думаю, что буду первым, кто откроет эту блоковскую тайну. Фраза «всемирный запой» имеет два смысла.

Первый – это то, что вычитывается на бытовом уровне мещанина: алкоголик всемирного масштаба.

А вот второй (а на самом деле главный) – происходит от словосочетания поэт-певец.

Поэт поёт на весь мир. И в этом случае ЗАПОЙ – феноменальное порождение блоковской поэзии.

(Так же как гениальное блоковское – «озеру – красавице», где озеро вдруг теряет свой средний род, которым это слово обозначено в русском языке, и становится женщиной).

А если вернуться к первому смыслу стиха не с точки зрения обывателя, то в стихе очень чётко можно проследить обращение к ещё одному поэту.

Великому персу Хафизу, в поэзии которого прославляется любовь и вино. Вот откуда в небольшом стихотворении дважды разговор идёт о косе.

«И золотом каждой прохожей **косы**
Пленялись со знанием дела»)

Или:

«По крайности есть у поэта
И косы, и тучки, и век золотой».

Но что это за тучки?

Помните у Лермонтова?

«Тучки небесные – вечные странники
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники».

Или:

«Ночевала тучка золотая
На груди утёса-великаны».

Смотрите, что получается:

стихотворение Блока – не об абстрактных поэтах только, но о весьма конкретных, в числе которых Лермонтов, Хафиз, Пушкин.

Это Лермонтов, плачущий над тучкой.

Это Хафиз, воспевающий и распивающий вино.

Это Пушкин, «plenяющийся со знанием дела» «золотом каждой прохожей косы».

Ну и наконец,

весь стих Блока – перифраз на первые восемь строк из пушкинского стихотворения.

Поэт отличается от всего остального мира «лишь» одним.

У него – контакт с Богом.

Там, где кончаются слова

Когда я прихожу с первой беседой о музыке к малышам пяти-семи лет, то всегда начинаю с вопроса:

«Как вы думаете, когда вы были совсем маленькими, вот такими (показываю величину пятимесячного ребёнка), то что вы начали понимать раньше – музыку или слова?» И здесь большинство детей абсолютно убеждены в том, что, конечно же, слова.

А вот и нет!

Подходит мама к колыбельке вот такой (опять показываю) детоньки и говорит:

«Ма-а-а-ленький, люби-и-имый, улыбни-и-и-сы!»

Что делает эта крохотная детонька?

Улыбается!

Но почему улыбается? Потому что мама просит?

А если мама попросит так

(произношу резко и отрывисто те же слова). Что сделает детонька? Правильно, заплачет!

Но почему в первом случае – улыбнётся, а во втором – заплачет? Ведь мама говорит те же слова?

Всё дело в том, что маленькая детонька слов ещё не понимает. Но уже чувствует музыку.

Первая мамина мелодия детоньке понравилась, а вторая – нет.

То главное, что мы начинаем чувствовать, придя в этот мир, это – музыка, интонация.

Музыкальной интонацией мы пользуемся намного чаще, чем нам кажется.

Вы хотите немедленно съесть мороженое, а вам его не покупают.

Что делает пятилетний ребёнок, когда ему просто очень хочется мороженого?

«Ха-а-ачу-у-у ма-а-а-аро-о-ожена-а-ава-а-а-а-а-а...»

Мама говорит: «Ну во-от, заны-ы-ыл».

А вы вовсе не заныли, вы **запе-е-ели**.

Просто человек очень-очень давно понял, что, если чего-то о-о-очень хо-о-очется, то говорить уже не подходит – нужно петь.

Музыка всегда рождается когда что-то о-о-очень.

(Теперь обращаюсь уже к читателям книги.)

Из всех видов искусства музыка обладает наибольшим количеством тайных знаков.

Этот вид искусства всегда был основным предметом зависимости художников, писателей, архитекторов, скульпторов.

Все виды искусства сравнивались с музыкой, как с высшим способом мышления.

Все виды искусства пытались достичь такого уровня, чтобы быть как музыка.

«Хорошая живопись – это музыка, это мелодия», – говорил великий Микеланджело.

«Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает, но и любовь – мелодия», – это уже Пушкин.

«Архитектура – это застывшая музыка». Как вам нравится? То, чему прежде всего учат начинающих архитекторов.

«Музыка – скрытое арифметическое упражнение души, которая вычисляет, сама того не зная», – а это Лейбниц – великий философ и математик, книга которого была найдена в личной библиотеке И.С. Баха.

Я бы очень хотел привести бесчисленное множество подобных примеров-высказываний о музыке, но тогда я заполнил бы ими все оставшиеся страницы этой книги.

Нам интересно знать, почему? Чем заслужила музыка такое отношение к себе творцов?

Для меня, у которого музыка началась с самого раннего детства, величие музыки как самого значительного вида искусства на Земле само собой разумеется.

Могу сказать, что мне очень повезло с родителями, которые водили меня на симфонические концерты в столь раннем возрасте, что, услыхав Пятую симфонию Бетховена, я очень разволновался. Никогда не забуду, как во время кульминации первой части закричал на весь зал: «Фашисты идут!»

Помню, мама начала меня успокаивать, а в зале некоторые даже рассмеялись. Но никто, к счастью, не рассердился, ибо все очень уважительно смотрели на моих родителей, поскольку считали, что это совершенно правильно: с самых ранних лет приучать ребёнка к подлинной музыке.

Но как быть с тем, к сожалению, абсолютным большинством родителей, которые не считают воспитание классической музыкой с самого раннего детства важным делом?

Ведь в силу сложившихся обстоятельств им самим это не было дано.

Совсем нетрудно объяснить, почему количество людей, понимающих, чувствующих классическую музыку (да и вообще подлинное искусство), столь невелико.

Исторически сложилось так, что подобная музыка в течение столетий принадлежала власть имущим.

Более того, посещение концертов, где звучала музыка Гайдна, Моцарта, Брамса и других композиторов, было не только привилегией высших классов, но и признаком принадлежности к ним.

Не случайно все старые оперные театры мировых столиц относятся к самым роскошным зданиям этих городов.

Посмотрите на фотографии Гранд Опера в Париже, Национальной оперы в Праге, здания Большого театра в Москве, Мариинского в Петербурге, Королевской оперы в Стокгольме и т. д.

Если у вас появится возможность побывать в этих городах, зайдите внутрь этих зданий, полюбуйтесь невероятной роскошью интерьеров, лепкой, скульптурой, полами и потолками.

И вы увидите, что сама идея архитектуры, интерьера, обивки кресел предполагает соответствующих посетителей, которые, приехав в оперу из роскошных домов, должны испытать чувство, что здание оперы ещё прекраснее, чем их изысканные квартиры, дома и дворцы.

Попробуйте представить себе мопассановских крестьян или чеховских мужиков, переступающих порог подобного здания!

Даже в сегодняшнем Стокгольме, где правящие много лет социал-демократы пытаются уравнять всех и вся, билет на оперу Р. Вагнера «Парсифаль» стоил (говорю, исходя из опыта собственного кошелька) восемьсот шведских крон.

(Для сравнения: месяц питания стокгольмской семьи из четырёх человек стоит столько же, сколько четыре билета на оперный спектакль).

Справедливости ради, хочу сказать, что цены на билеты в Королевскую оперу Стокгольма – ещё в числе самых низких среди стран Западной Европы.

Итак, в течение столетий слушание классической музыки было своего рода привилегией.

Среди жанров и форм классической музыки есть даже такое понятие, **как** «камерная музыка» (по итальянски *camera* – комната), что изначально предполагает наличие небольшого количества не только исполнителей, но также и слушателей.

Камерная музыка даже среди всех остальных видов классики требует ещё более утончённую способность к восприятию и ещё более изысканную публику.

Поэтому, скажем, симфонии Бетховена, рассчитанные на сравнительно большие залы, более демократичны для восприятия, чем его же квартеты, написанные для самых, как сейчас принято говорить, **эксклюзивных** (исключительных) слушателей.

В нашей стране проблема с восприятием и отношением к классической музыке намного серьёзнее, чем на Западе. И я назову две причины, раскрывающие почему так случилось.

Причина первая

Русская Православная церковь имеет строго определённые музыкальные творения, которые могут звучать в её пределах. Это только смешанный хор, поющий без сопровождения, и только мелодии, предписанные каноном.

И это в корне отличает её от протестантской церкви, где музыка великих композиторов звучит практически ежедневно.

Следовательно, средний шведский или французский ребёнок, вместе с родителями посещающий протестантскую церковь с пятилетнего возраста, хотя бы десять-двадцать раз в год, слушает десять-двадцать концертов из музыки Баха, Генделя, Вивальди, Моцарта и других гениальных композиторов.

Никогда не забуду одно из моих первых посещений группы шведских гимназистов, где я рассказывал шестнадцатилетним подросткам о том, что музыка И. С. Баха созвучна теории относительности Альберта Эйнштейна, и что в баховской музыке можно услышать многослойность Пространства.

И как пример, начал играть одну из баховских прелюдий на протестантский хорал.

Гениальный композитор построил свою прелюдию так, что в начале звучит им самим сочинённая музыка, а затем когда мы уже привыкли к прекрасной многоголосной музыке, появляется ещё один голос.

Это мелодия, которую сочинил не Бах, а кто-то из монахов времён Мартина Лютера (а, может быть, и сам Мартин Лютер – главная фигура эпохи Реформации, вдохновитель протестантизма).

После окончания слушания баховской прелюдии на тему лютеранского хорала я захотел показать моим слушателям, сколь многомерен Бах в своём буквально эйнштейновском мышлении, и сыграть гимназистам отдельно мелодии, сочинённые Бахом, а затем отдельно – мелодию хорала, включённую Бахом в свою многоголосную музыку как один из голосов.

Я хотел этим удивить шведских школьников так же, как я когда-то удивлял моих русских слушателей.

Но удивиться пришлось не им, а мне, ибо все мои слушатели неожиданно стали петь эту хоральную мелодию вместе со мной (!).

Как же я не подумал, не сообразил, что для них эта мелодия то же, что для нас «Во поле берёза стояла»!

Ведь она, как и многие лютеранские хоралы, у них на слуху с детства! С детства они знают мелодии, слагающие интонационную основу баховской музыки.

Таким образом, обыкновенный западный ребёнок имеет выход к основам классического мышления и интонациям классической музыки с детских лет!

А теперь представьте себе, что десятки тысяч шведских церквей – это десятки тысяч концертных залов с прекрасной акустикой, органами, роялями, музыкантами.

Однажды я посчитал, что только в одном Стокгольме в один вечер в восьми церквях исполняли «Реквием» Моцарта. А если считать по всей стране («Реквием» исполняется не меньше, чем раз в год, в определённые дни), то речь может идти о трёх- или даже четырёхзначной (!) цифре.

Но существует ещё одна причина, порождающая резкий контраст в восприятии великой музыки в России и в других странах Европы.

Причина вторая

Поскольку во всех странах протестантизма и католицизма величайшие композиторы писали и церковную музыку, то музыка Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Брамса «на слуху» у многих поколений европейцев.

В России же, в отличие от Западной Европы, эта музыка никогда не существовала вне пространства концертного зала, то есть эксклюзивного слушателя.

Поэтому в России знание и любовь к классической музыке всегда была признаком не только и даже не столько власти имущих или дворянства,

но и признаком людей с высоким образовательным цензом, уровнем духовности, способностью к глубокому мышлению, и в первую очередь одним из важных признаков представителей русской интеллигенции.

Но история человечества никогда не знала столь тотального нападения на все ценности дворянства, интеллигенции, элиты, как это было в течение многих лет правления большевиков.

Основная тайная идея большевизма, по сути, заключалась в том, чтобы вызвать ненависть между общественными классами. И прежде всего, поскольку большевики объявили себя партией рабочего класса и крестьянства, их главной задачей стало – низвести интеллектуальную часть общества в ранг «обслуживающей прослойки».

Вместе с ненавистью «простых людей» (или, как их ещё называли, людей труда) к интеллигенции проявилась ненависть и к той **культуре**, которую **культивировала** интеллигенция. «Культтивирование культуры» – здесь не оговорка и не тавтология, а сознательное напоминание того факта, что слово «культура» обозначает «возделывание». Отсюда и понятие сельскохозяйственная культура.

А иногда и просто становятся объектом осмеяния и воспринимаются как бессмысленность, синоним скуки, чего-то абсолютно непонятного и ненужного. Обязательно ли учёному слушать музыку Баха или играть музыку Моцарта?

Учитывая исторические особенности культурного развития России, мы должны приложить невероятные усилия для того, чтобы ликвидировать эту вопиющую диспропорцию, существующую в пределах одной и той же европейской культурной территории.

Важно понять, что в случае с великой музыкой речь идёт не о вопросах индивидуального вкуса, а о самом сильном виде искусства.

Об интеллектуальном питании мозга, источником которого является классическая музыка.

Упуская эту сферу, мы упускаем одну из величайших возможностей повышения интеллектуального коэффициента целых поколений.

Особенно сегодня, когда все источники информации заполоняют эфир музыкальным рэкламом.

Под рэкламом я имею в виду музыку, которая, как наркотик, вызывает потребность слушать **только** себя, платить за употребление любые деньги. Эта музыка обогащает группу дельцов, использующих гигантское воздействие подобной музыки на биологическом уровне.

Для тех, кто «с молоком матери» впитал в себя основы музыки классической, никакие другие виды музыки, в том числе самой низкопробной, биологически примитивной, не страшны.

Ибо есть противоядие.

Страшна всегда только безальтернативность, то есть отсутствие основ.

И если этих классических основ не будет, то падёт прежде всего уровень интеллигентности, коэффициент научного мышления.

Доказательством того, что восприятие классической музыки напрямую связано с уровнем научного мышления, являются лауреаты Нобелевской премии в области науки.

Подавляющее большинство в своих интервью, отвечая на вопрос о том, чем они занимаются в свободное от напряжённой научной работы время, говорят:

«Слушаю классическую музыку».

(Заметьте, не поп, не рок, чтобы расслабиться и снять напряжение, а классику, чтобы получить новый импульс.)

Больше половины из них – сами музыканты, играют на рояле, скрипке, виолончели или органе.

И ещё один несколько щекотливый момент, но справедливости ради я должен отметить и его:

среди только что объявленных лауреатов Нобелевской премии 2004 года в области науки шесть из восьми человек – представители еврейской национальности.

И это при том, что доля евреев в населении Планеты составляет всего 0,2 (!) одного процента (!).

Причина подобного, явно непропорционального, вклада этой крохотнейшей национальной группы в науку Планеты – не в «особом уме» еврейского народа, а в традиционном для еврейских семей внимании, которое в воспитании детей уделяется классической музыке.

Именно этим объясняется столь же непропорциональный вклад евреев в область музыкального исполнительства, когда подавляющее большинство великих скрипачей и треть великих пианистов XX века – представители еврейской национальности.

Альберт Эйнштейн, играющий на скрипке, – для меня это, пожалуй, главный символ человека будущего.

К тому же этот величайший учёный всех времён очень много писал и говорил о месте, роли музыки и искусства в своей жизни.

Оsmелюсь даже высказать мысль, что без высокого уровня исполнительского мастерства, без того знания и любви поэзии, литературы, философии Эйнштейн вряд ли добился бы таких дерзких открытий, добрался бы до таких глубин в своей научной деятельности, опередив мышление человечества на много лет (если не столетий!).

«Достоевский дал мне больше, чем Гаусс», – эта мысль Эйнштейна звучит сегодня, как предупреждение мыслящему человечеству о приоритетах в развитии человеческого интеллекта.

Ведь это не просто красивая и оригинальная фраза, а важнейшее открытие оптимальных путей развития человека. Подумать только – великий писатель дал учёному больше, чем великий математик, на математических принципах которого строится теория относительности!

Библия о музыке

И вновь мы возвращаемся к музыке, вновь пытаемся ответить на очень важный вопрос: «Почему музыка – высшее из всех видов искусств?»

Попробуем – через Библию.

В Библии написано:

«В начале было Слово».

И сразу же возникает очень естественный вопрос:

На каком языке?

Ну да ладно! Допустим, до Вавилона был один язык – прадышик.

Но тогда немедленно возникает новый вопрос: «Слово, которое было в начале, и, которое было у Бога, оно – о чём?» Что это за первое слово, которое было в начале?

В Библии есть ответ и на этот вопрос: «И слово было Бог».

В результате всё библейское логическое построение выглядит так:

«В начале было Слово». И Слово было у Бога.

И Слово было Бог.

Вот здесь-то мы запутаемся вконец.

Ведь получается, что Слово, которое было в начале, – не что иное как высказанное самим Богом слово «Бог»?

Мы действительно запутаемся, если не вернёмся к греческому варианту. В отличие от Ветхого Завета, который написан по-древнееврейски, Новый Завет, или Евангелие, написан по-арамейски. А ведь по-гречески в Новом Завете сказано:

«В начале был Логос».

А вот Логос – это не только Слово. Значение Логоса куда шире.

Так что же было в начале?

То, что противостоит хаосу.

Хаос – это бессмыслица. Бессмыслице противостоит **Смысл, Мысль.**

Хаос – это разрушение. Разрушению противостоит **Построение.**

Хаос – это дисгармония. Дисгармонии противостоит **Гармония**, осознанный **Аккорд или группа аккордов**, опирающаяся на систему обертонов, существующих во Вселенной объективно, то есть в независимости от нашего знания.

Хаос – это безлогичное, бесструктурное нагромождение.
Ему противостоит **Логическая Структура**.
Итак, Логос – это **Структура, Построение, Мысль, Логика, Гармония, Аккорд, Смысл**.

Теперь давайте будем подставлять в библейские строчки эти значения и посмотрим, к чему мы в результате придём.

Итак:

«В начале была Мысль, и Мысль была у Бога, и мысль БЫЛА БОГОМ (!!!)».

Смотрите, какую колоссальную философскую идею мы получили! Более того, становится ясно первенство мысли.

А если попробовать ещё раз?

В начале была Логика. И Структура была у Бога. И Построение было Богом.

Вот вам определение изобразительных искусств и архитектуры.

А ещё раз?

В начале был Аккорд. И Логика была у Бога. И Гармония была Богом.

Здесь перед вами – библейская формула музыки.

Так вот почему мы говорим: МУЗЫКА СФЕР!
Так вот почему музыка совместно с математикой и астрономией была основой образования как в античных, так и в средневековых гимназиях!

Ведь Аккорд, Логика и Гармония – это космическая данность.

Ни романы Достоевского, ни картины Рембрандта, ни философия Платона не могли зародиться в космосе, ибо их основной «материал для ваяния» находится на Земле. А вот природа музыкального звука с его системой обертонов, тонов и аккордов рождена в Космосе.

Человек только открыл их для себя и начал пользоваться этим грандиозным космическим материалом.

Именно поэтому музыка – самая непосредственная связь человека с Космосом.

Она – единственный вид искусства, которое создаётся из Духовного в прямом и переносном смысле. То есть из воздуха, из его колебаний, из физического явления колеблющейся струны.

Ибо философия использовала мысль как попытку объяснить, кто мы такие, люди на Земле.

Изобразительное искусство воспользовалось первоначальным божественным Построением для строений земных.

И только композиторы, принеся на Землю МУЗЫКУ СФЕР, так и не приспособили её для выяснения земных забот.

Музыка, даже оказавшись ограниченной рамками поверхности Земли, осталась проявлением Вселенских структур. Она – единственная, кто осуществляет связь Человека Земли с его небесными корнями.

Именно подсознательное стремление творцов различных видов искусства к Абсолютному, Вселенскому, Космическому и приводит их к необходимости сравнивать все виды искусства с Музойкой как наиболее совершенным воплощением Вечности на Земле.

Что такое с этой точки зрения величайшая картина Рембрандта?

Это – гениальная попытка вывести в Вечность острейшие земные проблемы.

Что такое философия Платона?

Это попытка создать на Земле совершенство, подобное Космическому.

Но что же такое фуга Баха?

Это процесс, обратный тому, который – Платона и Рембрандта.

Ибо они пытаются добраться до Вселенной.

А Бах несёт Вселенскую структуру на Землю.

Он объявляет Землю не просительницей Космоса, а его полноправной сотрудницей.

Можно ли найти в искусстве что-либо равное строчке из Библии:

«В начале было Слово»?

Можно!

Но только в музыке.

Приготовьтесь слушать Токкату и фугу ре-минор Иоганна
Себастьяна Баха.
Прислушайтесь...

Всё то, о чём мы говорили в этом разделе, вы услышите
уже в первых тактах Токкаты Баха.

Один и тот же мотив звучит три раза в разных регистрах.
Это – единство Бога, которое предстаёт как идея начала
Творения.

Первый раз этот мотив звучит в правой части клавиатуры,
затем в абсолютном центре,
а в третий раз – слева, в басах, создавая полнейшую сим-
метрию к местоположению первого мотива.

Итак, перед нами – совершеннейшая Структура – ЛОГОС,
о которой написано в Новом Завете.

А вот затем Бах создаёт невероятное:
гигантское созвучие, которое воспринимается как ужас-
нейший диссонанс. Это и есть ХАОС, разрушение, нагро-
мождение.

Оно звучит, как вспышка Сверхновой, разрушительный
взрыв.

Смерть выступает против жизни, ХАОС против ЛОГОСА.

Здесь звучат все трубы огромного органа.

(Я убеждён, что именно этот момент музыки Баха имел
в виду поэт Осип Мандельштам, когда писал в стихотворе-
нии «И.С. Бах» про «...органа многосложный крик»).

Но немедленно вслед за этим разрушением звучит разряд-
ка, разрешение, которое означает победу Логоса.

И если три мотива единства звучат в миноре,
что само по себе символизирует наше земное восприятие
начала (ибо в структуре космической системы обертонов
минора не существует, поскольку минор – это построение,
найденное нами на Земле),

**то созвучья Хаоса не содержат в себе ни минорного ни мажор-
ного** (отсутствует их главный показатель – терция), ибо
в хаосе не может быть ни земной ни небесной логики.

Но вот победа Логоса звучит в мажоре,
то есть в законах космических обертонов.

**Победа логики, структуры и жизни над смертью
и разрушением.**

Всё дальнейшее звучание музыки – идея грандиозного строительства.

В принципе для того чтобы описать Токкату и фугу целиком, следовало бы написать отдельную большую книгу. Поскольку эта музыка философски и структурно настолько многомерна, что в ней можно прочитать массу вопросов и ответов, связанных с Творением.

Совершенно ясно, что Бах обладал невиданным на Земле музыкальным знанием о Бытии, о тайнах жизни и смерти. Всё, что мной написано в разделе «Библия о музыке», поможет войти в ту волну, на которой существует эта баховская музыка.

Поэтому я рекомендовал бы читателю, внимательно прочитав эти страницы, по свежим следам послушать Токкату и фугу ре-минор. Иначе все рассуждения о музыке без самой музыки читать неинтересно.

Концерт – самая невероятная музыкальная форма.

И вдруг...

неожиданное отступление.

Я полагаю, что некоторые читатели уже не раз улыбнулись, читая эту книгу. И я знаю почему.

Огромное количество превосходных степеней!

Сколько всякого «гениального», «грандиозного», «тайны-ственного», «невероятного».

Бесконечные «Космос», «Вселенная», «Вечность», «Творение»!

А количество восклицательных знаков!

Да вы, конечно, правы. Такое не очень позволительно в научных книгах, в учебниках, в искусствоведческой литературе.

Но, во-первых, в традиционном смысле это ни то, ни другое, ни третье.

Тогда что же это?

Это – книга, написанная с верой, что именно сейчас она может оказаться необходимой какому-то количеству людей.

И прежде всего тем, кто не хочет попасть под страшную молотилку нашего времени, молотилку, выколачивающую из человека Духовность, индивидуальность, творческое начало.

Под молотилку телевидения, массовой культуры, поп-культуры, тенденции потери Слова и гибель важнейшего предмета школ и гимназий на протяжении тысячелетий – риторики.

Там, где заканчивается **Слово на высшем уровне**, начинается музыка, ибо мы приближаемся к понятиям неизречённым. Но там, где **Слово не начинается**, поскольку его нет в Душе, начинается насилие.

Если вам приходилось когда-нибудь встречать людей с диагнозом «болезнь Альцгеймера», то вы могли заметить, что люди, заболевшие этой болезнью, становятся необычайно раздражительными и даже агрессивными, ибо они забывают слова, имена и в результате не могут выражать своих мыслей.

У них иногда появляется чувство раздражения.

Словно виноват собеседник, который по глупости своей не может понять, о ком или о чём идёт речь.

«Ну-у-у-у, этот, как его, который сказал... этому, о том, что нужно идти... туда... в это... как его... и взять... то».

Человек, произнесший подобную ахинею, никак не может объяснить себе, почему его не понимают.

Иногда от такого человека можно даже основательно получить по шее.

Почему я об этом пишу? Да потому что болезнь Альцгеймера – это заболевание мозга, пока, к сожалению, не поддающееся лечению. И эта болезнь более всего характерна для людей преклонного возраста.

Но всё чаще среди тех, кому сегодня пятнадцать-двадцать лет (и старше и младше), я наблюдаю все признаки неспособности выразить мысль. Хотя с точки зрения медицины они как бы здоровы.

Я называю это состояние «духовный Альцгеймер». И знаю, что человек, обладающий необходимостью высказаться, поделиться сложными проблемами, но лишённый чувства слова, способности выразить свои мысли, становится агрессивным.

В этой порождённой отсутствием ЦЕНЫ СЛОВА, агрессивности я усматриваю причину редчайшей засорённости языка огромного количества людей, речь которых слышу, бродя по городам и весям России.

**В убогом словарном запасе говорящих,
в самом принципе построения фраз,**

в не имеющем аналогий с другими странами
количестве «странных слов», которые при переводе
на любой другой язык Планеты могут только
вызвать ощущение, что человек,
их произносящий, – болен
и требует немедленного помещения
в психиатрическую лечебницу –
одна из нынешних трагедий страны.

Ибо слово энергетично. Они, эти бесконечные слова, попадая в атмосферу, создают чувство беспокойства, неуверенности, жестокости и жёсткости.

Я пишу эту книгу с лихорадочной скоростью, ибо меня не покидает ощущение, что всем, кто хочет что-то реально изменить, нужно спешить, ибо такого количества экспериментов, начиная с октября 1917 года, не выдержит ни одна нация. Даже столь крепкая и активная, как русская.
Но вернёмся к музыке.

Концерт – самая невероятная музыкальная форма.

Знаете почему вместо того чтобы писать о жанре концерта, я ударился в отступление?

Да просто я представил себе, как читатель фыркнет и скажет:
– Ну, ладно, Вселенная, Вечность. Допустим.

Но что же невероятного в музыкальном жанре концерта?
Чем он невероятнее, чем другие?

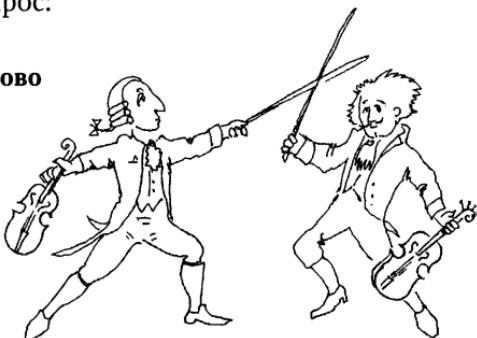
Есть фортепианные и скрипичные концерты Баха, Моцарта, концерты Вивальди и Чайковского, Брамса и Шостаковича.

Тогда я задам вам вопрос:

**А что означает само слово
«КОНЦЕРТ»?**

А вот здесь-то и начинается мистика.
Многие знают,
что слово «концерт»
в переводе с итальянского означает «соревнование».

И тогда всё объясняется просто: концерт для скрипки с оркестром – соревнование между скрипкой и оркестром.



Всё правильно – маленькая скрипка соревнуется с большим оркестром. Один против всех. По-итальянски – соло против тутти. В нотах старинных концертов так прямо и пишется: соло – тутти.

И становится ясно, что это за вид музыки с философской точки зрения. Это взаимоотношения личности и общества, объективного и субъективного, микрокосма и макрокосма. Но вот в нашу устоявшуюся мысль вношу дополнение. Это только по-итальянски слово «концерт» означает «соревнование».

А по-латыни значение этого слова полностью противоположно – «согласие».

Так что же, тогда КОНЦЕРТ –

соревнование или согласие?

И то и другое одновременно.

Латинское *pro e contra*,

за и против.

Именно в этом противостоянии и рождается высшее наслаждение для тех, кто слушает концерты, вооружившись этим знанием.



Только тогда можно услышать в музыке звуковое воплощение философской идеи Гегеля о единстве и борьбе противоположности.

Что же означает с этой точки зрения такое понятие:

Концерт для двух скрипок с оркестром Антонио Вивальди?

(Читайте особенно внимательно!)

Оркестр, как и общество, – не однородная масса, он состоит из нескольких групп.

Вот его типичный вивальдиевский состав:

первые скрипки, вторые скрипки, альты, виолончели, контрабас и клавесин.

Итак, две сольных скрипки – в соревновании против целого оркестра.

Но и здесь не всё так просто.

Дело в том, что согласно законам концерта как соревнования, а также в полном соответствии с гегелевской диалектикой две сольные скрипки – это тоже две неповторимых личности, которые соревнуются друг с другом (*contra*).

Но они должны быть вместе (*pro*), для того, чтобы выступить против целого оркестра (*contra*).

Но и в оркестре всё не просто. Первые скрипки выступают против вторых (*contra*). Но и они должны быть вместе (*pro*), чтобы выступить, с одной стороны, против двух солистов (*contra*), а с другой – против альтов.

Но, больше всего, против (*contra*), так называемой, группы континуо (это – басовый фундамент оркестра, состоящий из виолончелей, контрабаса и клавесина).

И это очень серьёзный соперник.

Но всё соперничество отступает на второй план, поскольку весь оркестр, как целое, должен быть в полном единстве и согласии (*pro*), чтобы противостоять своим главным соперникам – двум солирующим скрипкам (*contra*).

Вот как!

Все со всеми и все против всех! И вот теперь, зная тайну двойного значения слова «концерт», послушайте один из прекрасных образцов такого жанра.

Концерт для двух скрипок, виолончели и оркестра.

Официально это называется по-итальянски так: *Concerto grosso de-moll*. (Большое соревнование ре-минор.)

Вивальди жил в Венеции. Венеция славилась своими карнавалами.

Карнавал же – это сплошные соревнования. Соревнуются танцоры, певцы, актёры, музыканты.

Отсюда начало концерта – две солирующих скрипки показывают своё мастерство. Они играют одновременно, но это – остроумнейшее написанное соревнование.

Солисты играют одну и ту же музыку, но только один из них начинает игру на полтакта (на одну секунду) позже. В результате рождается удивительное ощущение озорного передразнивания, весёлого карнавального танца.

Оба скрипача за несколько секунд игры успевают показать свои технические возможности: начиная с нижнего регистра они постепенно поднимаются вверх, а, поднявшись, спускаются вниз и наконец возвращаются к исходной точке. Эти несколько секунд соревнования скрипачей обладают невероятной энергетикой, рождают чувство радости, гармонии, полноты.

Скрипки заканчивают, и тут же в соревнование вступает виолончель.

А мы-то думали, что виртуозность скрипок непреодолима! Послушайте, что вытворяет солирующая виолончель. Традиционно считается, что этот инструмент менее подвижен, чем скрипка. И вроде бы так и есть.

Но только не для Вивальди и, по крайней мере, не в этом концерте. Вивальди, словно пошутив над этой солидной мадам-виолончелью, заставляет её нестись с той же скоростью, что и маленькие скрипки. А игровая фигура у виолончели, даже сложнее чем у скрипок.

К тому же Вивальди даёт ей в поддержку группу оркестровых виолончелей, контрабас, да ещё и клавесин. И заставляет их играть в темпе, ни на мгновенье не прерываясь, как часы. Но, в отличие от часов, их аккомпанирующие секунды примерно в четыре раза быстрее, то есть их скорость – целых четыре удара в секунду.

А бедная солирующая виолончель должна успеть сыграть **ещё** в два раза быстрее чем они – восемь звуков в секунду. Причём повторю то, что уже написал выше, бедняге нужно сыграть технически намного более сложную музыку, чем ту, которую только что сыграли скрипки.

Но соревнование есть соревнование.

Итак, что произошло?

Выступили все три солиста – участники большого соревнования. Причём, заметьте, две скрипки соревновались друг против друга.

Но как только вступила виолончель, стало ясно, что скрипки имеют дело с опасным соперником, и им, пожалуй, будет лучше, если они предпочтут держаться вместе.

Но самое интересное:

всё, мной описанное в этих строчках,
в звучании самой музыки займёт, примерно около минуты
(в зависимости от темпа, который выберут музыканты:
от 45 до 65 секунд).

Не нужно быть профессиональным музыкантом, чтобы исходя из логики соревнования понять, что будет дальше.

Ну конечно же, черёд оркестра.

И с этой точки зрения – никаких сюрпризов.

Оркестр, как и положено, вступает в соревнование.

Сюрприз – в другом.

Вместо того чтобы продолжать это «беговое соревнование» и всем массивом обрушиться на «беговую дорожку

времени», оркестр согласно замыслу Вивальди избирает иной путь – путь «восходящего солнца».

Все слова в кавычках – это мои условные образы.

Вы можете меня ругать за них, и я, горестно вздохнув, соглашусь с вами. Поскольку слово настолько же меньше музыки, насколько семечко от подсолнуха меньше солнца. А ведь родственники!

Но если это поможет кому-то, кто в первый раз... то я готов пожертвовать своим реноме.

Я просто делаюсь с новичками своими давними представлениями об этой музыке.

На очень высоком уровне восприятия музыки без слов: конкретные образы могут даже и помешать – уменьшить впечатление от чисто пластического восприятия движения музыкальных волн.

Итак, свершилось!

Все участники большого соревнования представлены.

Что же дальше?

А дальше – ФУГА

И здесь перед этим понятием человечество мгновенно делится на две предельно неравные категории.

Первая группа – это те, у кого уже само слово «фуга» вызывает зевательный рефлекс, как вершина всех музыкальных непонятностей. Она, эта группа, пока (в силу описанных мною выше обстоятельств) в абсолютном большинстве.

У представителей же второй группы при этом слове появляется чувство неизбывной радости, ибо для тех, кто слушает, понимает, чувствует фуги, общение с ними – ни с чем не сравнимое наслаждение.

Слушатель и подлинный ценитель фуг является уже не любителем музыки только, но может быть сравним

с шахматистом, рассматривающим партии, сыгранные другими гениями этой игры.

с математиком, потирающим руки, в момент перед решением сложного уравнения,

с астрономом, приближающимся к своему самому совершенному телескопу, чтобы глядеть в него на звёздное небо,

с гурманом, для которого лучшие в мире повара приготовили самые изысканные блюда и вина,
с жителем Крайнего Севера по пути к пальмам августовского Средиземного моря.

Ибо фуга – это действительно море, звёзды, вина, пальмы...
Это – пир мысли.

Но только для тех, кто знает и понимает.

Мне в равной степени жалко на нашей планете и тех,
кто недоедает, но также и тех, кто проживёт свою жизнь
и уйдёт, так и не узнав, не поняв, не почувствовав и не на-
сладившись фугами.

Если бы только люди знали – сколько они теряют!

Ибо фуга – один из самых прекрасных подарков Вечности нам, бренным.

Я должен найти возможность описать фугу так, чтобы вам по-настоящему захотелось её услышать.

Всю свою жизнь я искал способ,
как в несколько строк или несколькими словами описать
это неизбывное музыкальное чудо,
как заразить моей любовью к фуге большое количество
людей.

Я попробую сделать это в книге, которую вы читаете, и по-
пытаюсь сделать это несколькими разными способами.

Способ первый

Танцуют пастухи, увидев вифлеемскую звезду. Радость неизбывна.

Танцуют пастухи, увидев вифлеемскую
Танцуют пастухи, звезду увидев
Радость звезды и танца.

В их трудной жизни – танец. **Пастухи**

Увидев радость в трудной
жизни.

Танцуют в этой жизни радость, звезду увидев
звезда горит и радость в жизни трудной **пастухов**

их танец в Вифлееме – **они танцуют, танцуют, танцуют** радость звезды, звезда, звезда ведёт тех **пастухов, чья радость** ведёт их к вечному познанию.

В Вифлееме познанье радости через звезду.

Танцуют пастухи, увидев вифлеемскую звезду,
и радость неизбытвная

Танцуют пастухи, увидев вифлеемскую

Танцуют пастухи...

Эта попытка воссоздать идею трёхголосной фуги – с полным сознанием моего бессилия.

Ибо в музыке всё гораздо глубже. Хотя бы потому, что голоса в музыке, вступая вначале поочерёдно, звучат затем одновременно. И это невозможно сделать в словесном варианте, не растеряв смысла слов.

Единственное, что здесь поможет разъяснить в области фуги, –

это как фуга углубляет мысль, вычленяя мотивы, соединяя образы друг с другом, придавая мысли разные оттенки.

Но чем больше я вчитываюсь в то, что написал, тем больше понимаю, как далеки эти словесные узоры от подлинной глубины фуги.

Ведь музыка – выше слова, она была ВНАЧАЛЕ как первичный элемент ТВОРЕНИЯ.

И всё же я оставлю этот вариант как один из самых отдалённых на пути постижения фуги.

К тому же вполне возможно, что для некоторой части читателей, что-то станет яснее, когда вы будете слушать фуги.

Способ второй

Альберт Эйнштейн как-то высказал предположение, что Вселенная – это слоёный пирог, где в каждом слое своё время и своя консистенция.

Это не только научная догадка, но также и творческая.

Думаю, что лучшего образа, который может приблизить нас к пониманию фуги нет.

Ибо если предположить, что вся фуга – это целый пирог или Вселенная, то вступающая в разное время и в разных тональностях тема фуги – это гениальная догадка музыки о принципах строения Вселенной, воплощённая за несколько столетий до Эйнштейна и его Теории относительности. Попробуем проанализировать, что общего имеет фуга с эйнштейновским образом «слоёного пирога».

Возьмём для примера принцип строения четырёхголосной фуги.

Экспозиция

Всё начинается с темы, которая звучит одноголосно.

Затем эта же тема вступает во втором голосе, но уже в другой тональности и, естественно, в другом времени (это как раз тот второй слой эйштейновского «пирога» в новом времени и в другой консистенции (тональности)).

Но что же в это время происходит в том первом голосе, когда второй голос излагает ту же тему, что и первый?

Вот здесь-то и начинается самое интересное. Первый голос продолжает своё развитие одновременно с началом той же темы в голосе втором. Это значит, что у нас «одновременно» звучат две разных мелодии.

Заметьте, что слово «одновременно» я взял в кавычки, ибо здесь начинается настоящая релятивистская физика, то есть физика теории относительности.

Ибо с точки зрения темы второго голоса темы первого **уже** не существует, поскольку её изложение закончилось до вступления второго голоса, а с точки зрения первого ушедшего вперёд во времени темы **ещё** не существует. А лучше сказать – вообще не существует, ибо она, тема второго голоса, звучит в другой консистенции (тональности), а, если сказать ещё лучше, то в другом измерении.

Но с точки зрения какого времени эти темы вообще существуют?

С точки зрения времени наблюдателя (слушателя).

Ведь всё чудо в том, что, двигаясь в разных временных и тональных сферах, оба голоса образуют некое феноменальное единство, подобного которому невозможно услышать ни в какой другой музыке.

Теперь, когда вы ничего не поняли в сочетании двух голосов, самое время вступить третьему голосу.

И он, этот голос, начинает тему в третий раз, да к тому же начинает её в тональности, в которой тема уже звучала в первом голосе. Но только теперь ему уже противостоят две темы предыдущих голосов. Итак, у нас уже три разных мелодии, звучащие одновременно.

А когда вступает четвёртый голос с той же темой, то он повторяет тональность второго голоса, который где-то, когда-то появлялся во втором времени.

Теперь у нас уже четыре времени, или четыре голоса, четыре разные темы, которые, «не узнавая» друг друга, создают единый «Вселенский пирог».

И всё то, что я описал, – только первый раздел фуги, её экспозиция, то есть «всего лишь» изложение темы в четырёх разных голосах и в двух разных тональностях.

Я боюсь ещё больше усложнить своё описание экспозиции фуги разговорами о том, что происходит с остальными мелодиями, которые звучат в голосах, уже отыгравших тему сначала, ибо у них появляются свои взаимоотношения и взаимосвязи.

Разработка,

или следующий раздел фуги, – это дальнейшее усложнение (!) взаимоотношений четырёх голосов и противостоящих им мелодий.

Во-первых, тема, видоизменяясь, проходит через новые тональности,

во-вторых, из неё вычленяются отдельные мотивы и начинают сотрудничать друг с другом, а также (в-третьих) с мотивами из противостоящих мелодий.

Проявляется картина Вселенского пирога, появляется признак сверхсветовых скоростей (почему это так чувствуется – я объяснить не в силах, ибо слов земного языка не хватает).

Само же слово «фуга» в переводе с латыни обозначает «БЕГ». И в тот момент, когда читатель испытает это состояние постижения Вселенной через её музыкального представителя – фугу, я смогу поздравить вас с одним из самых уникальных этапов в вашей жизни.

И не только поздравить, но и с большой долей вероятности предположить, что вы значительно приблизились к возможной Нобелевской премии, ибо находитесь на принципиально более высоком уровне восприятия и мышления.

Существует ещё и третий раздел фуги, называемый **реприза**, где тема вновь проходит во всех четырёх голосах и создаёт новые взаимоотношения между различными слоями «пирога».

И последнее.

Описанное мною на двух страницах в процессе чтения занимает больше времени, чем время звучания самой музыки. Потому что обычная продолжительность звучания фуги всего лишь 3–5 минут (возможны отклонения как в ту, так и в другую сторону).

Следовательно, вся безграничная информация о Вселенной, о её структурах, о взаимоотношении частей и целого укладывается и спрессовывается в нескольких минутах музыки.

А это значит, у вас есть время прослушать фугу не один, а несколько раз.

Пока вы не почувствуете себя исследователем тайн наук, культур, философских открытий.

Может случиться, что на очень глубоком уровне восприятия фуг вы испытаете состояние, схожее с опьянением, и у вас навсегда исчезнет желание вызывать это чувство другими способами, нежели через восприятие фуг.

Потому что (я не утверждаю это со стопроцентной уверенностью, но осмеливаюсь полагать, что это так) целый ряд людей со склонностью к алкогольному опьянению могли бы найти для себя иные способы погружения в нетрезвое состояние.

Если бы в какой-то ранний период своей жизни глубоко познали искусство.

Подлинное погружение в высокую музыку, поэзию, изобразительное искусство, литературу настолько преобразует человеческую жизнь, что ни известного многим чувства одиночества, ни ощущения пустоты, ни комплексов неполноценности не появляется.

Ибо общение с искусством – это разговор через столетия, это постижение человеческой универсальности, это общение, построенное на неизмеримом чувстве любви.

Это – путь к познанию Бессмертия.

Способ третий

Что же такое фуга, если соразмерить её с принципами мышления философа?

Тема, повторяющаяся в разных голосах, – это углубление одной и той же мысли.

Мелодии, которые звучат параллельно, – это проверка мысли на её актуальность в сопоставлениях с другими мыслями.

Разработка – это углубление каждой детали утверждения (темы).

Таким образом,
с точки зрения философии

**фуга – музыкальная аналогия
максимально глубокого мышления,
охват мысли со всех сторон,
проверка мысли на подлинность.**

Многие великие учёные, работающие в области математики, физики, философии, астрономии хорошо знают, что фуга может настолько обострить ход их мысли, в такой степени «подсказать» мозгу или по крайней мере «заправить» мозг, как заправляют горючим ракету, что мыслительные процессы ускоряются во много раз.

Всякому человеку, независимо от его сферы мышления, я советую **услышать фуги**.

И тогда вы сами поймёте справедливость моих утверждений.

А теперь возвращаемся к нашему концерту.

Тем, кто одновременно слушает этот концерт Вивальди и читает описание, рекомендую начать слушать концерт опять с самого начала, вновь пережить соревнование солирующих скрипачей, виолончели, восход оркестрового солнца.

А затем идти дальше.

Перед вами – не просто четырёхголосная фуга, но один из величайших образцов фуги в истории музыки.

Здесь действуют все те принципы, о которых я рассказал вам в описании четырёхголосной фуги.

Первый раз тему интонируют виолончели,
второй раз – альты,
третий – вторые скрипки,
четвёртый – первые скрипки.

Но поскольку фуга вписана в жанр концерта, то ко всему сказанному ранее добавляется следующее:
после изложения темы в четырёх голосах всем оркестром начинают играть лишь три наших солиста.

Они создают как бы оркестр в оркестре.
Затем вступает весь оркестр, разрабатывая все мелодии
фуги.

И вновь три солиста.

Фуга звучит то, как космический исполин, то как игра
детей в песочнице на Земле.

Здесь идея концерта как согласия-соревнования достигает
такого архитектурного совершенства, которое воспринимается
на уровне борьбы микро- и макрокосма.

Здесь мне пришло в голову, что первую книгу на темы
о восприятии искусства нужно прервать.

И сделать это для того чтобы... немедленно начать вторую.
Почему вторую, а не продолжить эту?
По некоторым причинам.

Первая причина заключается в том, что я очень нетерпелив.
Мне не терпится узнать, не опоздал ли я?
Не изменилось ли всё настолько, что книга УЖЕ никому
не нужна?

Вторая причина. Через два дня я уезжаю на концерты
из Швеции в Россию. Я предложу её к печати.

А третья и самая главная причина заключается в том,
что тем людям, которые пройдут вместе с этой книгой
по всем извилинам её мыслей, чувств и звуков, может ока-
заться интересным узнать о некоторых тайнах конкретных
произведений искусства и их создателей.

Например, почему великий русский композитор Пётр Иль-
ич Чайковский не писал музыки на стихи великого русско-
го поэта Александра Сергеевича Пушкина?

Никаких романсов! (Крохотный «Соловей» не в счёт)
Но вдруг создаёт две грандиозные оперы по Пушкину:
«Евгений Онегин» и «Пиковая дама».

Сразу могу заинтриговать вас мыслью о том, что никто
как Чайковский не ЛЮБИЛ и одновременно НЕНАВИДЕЛ
Пушкина. Всё творчество Чайковского – это гениальная
борьба **за и против** Пушкина!!!
Или если всё-таки попытаться ответить на вопрос о тайне
смерти Чайковского.

Было ли это самоубийство?

Или смерть от холеры?

Или Чайковский был кем-то отравлен?

Это не праздные вопросы для того лишь, чтобы удовлетворить чьё-либо нездоровое любопытство, но попытка понять некоторые самые важные моменты творческого процесса.

Ответ есть.

И находится он в тайных знаках последнего произведения Петра Ильича. После ряда доказательств, которые я приведу вам, думаю, вы со мной согласитесь.

Чайковский сам закодировал этот ответ в партитуре «Патетической».

Или, скажем, почему величайшая из когда-либо написанных опер – опера Ж. Бизе «Кармен» – потерпела самый страшный провал на премьере.

До того страшный, что Ж. Бизе не выдержал: умер ровно через три месяца после дня премьеры.

Я осмелюсь высказать самые дерзкие предположения.

И попытаюсь доказать, что я прав.

Достаточно сказать, что в период газетной травли ни самый главный музыкальный критик страны – замечательный композитор (и друг Бизе) Камиль Сен-Санс, ни автор оперы «Фауст», любимец Франции, Шарль Гуно – не написали ни единого слова в защиту Ж. Бизе и его оперы.

(Они не написали ничего плохого. Они **вообще** ничего не написали.)

Чего и кого они боялись?

Осмелюсь только утверждать, что у них действительно были все основания для страха.

Что же такого «вытворил» Бизе в своей опере, что она стала его убийцей?

Ведь Бизе покинул этот мир, когда ему было только 37 лет.

Критики писали о том, что «Кармен» – опера аморальная. Но ведь это – откровенный абсурд!

Особенно на фоне тех канканов, оперетт, комедий, образа жизни, характерных для Франции времени премьеры «Кармен» (1875 год).

Какое отношение к скандалу имеют авторы либретто оперы Галеви и Мельяк?

Что такое особенно страшное для Франции закодировал
Бизе в своей музыке?
И кого на самом деле любила Кармен?
И символом чего является Кармен?
Какова роль одной очень странной героини оперы, кото-
рая никогда не появляется на сцене, но, однако, руководит
ходом действий.
В опере есть даже эпизод, за который, живи Бизе в Совет-
ском Союзе, он угодил бы в ГУЛАГ без права переписки.

О музыке, как сильнейшем лекарственном средстве.

О том, как одна симфония спасла человека от самоубийства.
И может помочь очень многим в трудную минуту.
О разных музыкальных произведениях в борьбе против
разных заболеваний.
И о многом, многом другом.

До встречи во второй книге.

Я знаю, почему я не поставил здесь точку. Та же история происходит со мной на концертах. Мне всегда очень трудно заканчивать встречи.

Доверив людям так много из пережитого, выстраданного, трудно сразу расстаться с ними. И если я чувствую, что слушатели прониклись теми же чувствами, то сделать это ещё сложнее.

С мыслью великого философа Лейбница о том, что «музыка – это скрытое арифметическое упражнение души, которая вычисляет, сама того не зная» не просто согласен, но понял это всей своей жизнью.

И даже убедился в том, что музыка может совершить такую революцию в этом душевном вычислении, что порой даже трудно предсказать, какой уровень творческих сил и энергии может пробудиться в человеке, открывшем для себя музыку.

В двенадцать лет я испытал сильнейшее потрясение.

У меня был сосед – старше меня на три года. Несмотря на то что мы жили рядом, учились в одной и той же школе, говорили на одном языке, различий между нами было столько, словно мы вышли с разных планет.

Я играл на скрипке и фортепиано, писал стихи, сочинял музыку.

И мои родители делали всё, чтобы я рос человеком искусства: с самого раннего детства водили меня на концерты, театральные спектакли, в музеи.

Совсем не так было в семье моего соседа.

Отец – алкоголик, пропивавший до последней копейки свою нехитрую зарплату, постоянно бил свою жену и четверых несчастных детей. Дети росли по сути бездомными – их воспитывала улица. Чтобы как-то выжить, их мать – жена алкоголика тётя Шура – работала дома, обстирывая почти весь район. Она так мало брала за свою работу денег, что даже другие бедные люди предпочитали отдавать ей свою бельё и платить 30 копеек, чем стирать самим.

Не было в доме никаких удобств, даже воду нужно было таскать из колонки со двора. У тёти Шуры были вечно красные и опухшие от воды руки.

А в единственной комнате, которая была кухней, прачечной, столовой и спальней совершенно невозможно было находиться: от бесконечного пара перекрывало дыхание, пахло одновременно грязным и чистым бельём, скользкие, пропитанные миллионами скверных запахов, стены вызывали чувство брезгливости.

Мой сосед к тому времени уже успел пересидеть в нескольких детских тюрьмах. А в перерыве между отсидками не знал куда деваться. Дома – жутко, а на улице... ну, сколько времени можно пробыть на улице.

Единственное место, где он чувствовал себя уютно, – это в нашей квартире. Мне было очень жалко Витяку, и я старался развлечь и накормить его (он всегда был безумно голоден).

Я смотрел на него и думал, что жизнь – это лотерея, и он в отличие от меня вытащил несчастливый билет. Даже моя мама, уходя на работу, часто говорила о том, что из еды я должен разогреть, то есть чем мы с Витей пообедаем. Однажды когда он пришёл ко мне в гости, я отправился разогревать еду, а Витя приняллся рассматривать предмет моей особой гордости – альбом марок.

В те тяжёлые, нищие годы марки воспринимались как посланцы из другого мира. При помощи марок можно было совершать путешествия в другие страны, побывать в музеях, отправиться на машине времени в гости в доисторические времена.

Память на всю жизнь запечатлела те вечера, когда папа, мама и я сидим рядом, держим альбом и, рассматривая марки, фантазируем. На улице – темно и холодно, в доме – полумрак, лишь над марками – старая лампа.

В доме тоже холодно, но мы сидим, прижавшись друг к другу, мы – далеко, в жарких странах, рассматриваем пирамиды, сфинксы, Тадж-Махал.

Витя тоже любил рассматривать альбом, и продолжал это делать, пока я разогревал пищу.

Мы с ним поели, и он неожиданно заторопился домой. Я был несколько удивлён этой спешкой, мы ведь были одни, а идти-то ему некуда.

Причину его спешки я понял на следующий день, когда открыл альбом. Марок не было. Кое-что, правда, оставалось, но всё лучшее – живопись, страны, пальмы, Тадж-Махал, собор Святого Петра, сказки Андерсена и картины художников – всё исчезло.

Потрясение моё было так велико, что с того момента я на- всегда утратил всякое желание даже видеть марки.

Должен сказать, что в своих мыслях и представлениях я был настолько чист, что, когда открыл альбом и не увидел любимых марок, то пытался понять, что я мог с ними сделать.

Я готов был скорее признать себя лунатиком, ночью бессознательно раздававшим марки прохожим, чем заподозрить кого бы то ни было. Мысль о Витьке даже не пришла мне в голову.

Но она пришла в голову вернувшимся с работы моим родителям.

Узнав о том, что вчера Витя был у меня в гостях, они отправились разговаривать с ним.

Через несколько дней появились три марки, помятые, трагически одинокие, потерявшие для меня всякую связь с коллекцией, вечерними путешествиями и той тихой невозвратимой радостью путешествия, фантазий, сказок. Остальные марки Витька успел продать.

И что же было нам делать? Идти в милицию? Чтобы Витьку в очередной раз посадили?

Решили, вздохнув, что ничего уже не поделаешь, не судьба. А вот Витьку придётся в гости никогда больше не приглашать.

В это время у меня наступил период, который есть в жизни каждого, кто входит в мир музыки.

Я называю этот период «космическим».

Это, когда юный музыкант открывает для себя две очень важные вещи.

Первое открытие – Лунная соната Бетховена, а второе –

что я САМ могу (!!!) её сыграть.

После этих двух открытий обычно наступает эпизод, когда всё-всё-всё на свете воспринимается как досадная помеха на пути к бесконечному наслаждению от безостановочной игры этой музыки.

Примерно через месяц после начала моего «лунного» помешательства, в самый разгар священного ритуала – звонок в дверь.

Самое неожиданное, что передо мной – Витька.

После злополучной истории с марками прошло больше полугода.

И естественно, Витька не только не приходил, но старался не попадаться нам на глаза. (Мы, разумеется, ничего бы с ним не сделали, но он-то об этом не знал!)

И вдруг! Звонок в дверь. Витька!

Глядя куда-то в сторону, он говорит:

– Ты играешь какую-то очень красивую музыку, и я всё время к ней прислушиваюсь. Ты можешь сыграть её для меня?

– Ну конечно же, могу. Заходи.

Я сыграл.

– А что это за музыка?

И я рассказал ему о Бетховене,

о его глухоте,

о его безответной любви к графине ^{Джульетте} Гвичарди,

о его сонате, ей посвящённой,

о немецком поэте Рельштабе, который после смерти Бетховена назвал сонату «Лунной».

Витька слушал, затаив дыхание. А затем спросил не могу ли я сыграть эту музыку ещё раз. Я сыграл. А затем он ушёл. Я же продолжил работу над сонатой. Примерно через час – звонок.

– Послушай, ты всё равно играешь эту музыку, можно мне посидеть и послушать её ещё – я тебе не помешаю.

– Ну конечно же, садись и слушай.

Я не знаю точно, сколько времени он просидел, ибо я забыл про него, совершенно погрузившись в эту музыку.

Тогда, играя, я понял, что название, данное поэтом бетховенской сонате, – ошибка, ибо слово «лунная» полностью лишает сл�шателя подлинного ощущения этой музыки, превращая её в пейзаж.

Но ведь это вовсе не пейзаж.

Это не романтический лунный фон.

Это музыка о трагедии любви.

И та самая, любимая всем миром мелодия, которая пронизывает всю первую часть, написана в ритме траурного марша.

Но поскольку это погребение не тела, а духа, то марш звучит не как шествие, не как реальное движение, но как внутреннее движение души, познавшей, и тут же похоронившей чувство.

Это – единственное в мире, как сказали бы сейчас компьютерщики, «виртуальное погребение».

Обо всём этом я и сказал Витьке, когда увидел его по-прежнему сидящим за мной и, как оказалось, внимательно слушавшим всё это время.

Потом Витька ушёл.

Появился он через несколько дней.

– Послушай, ты не будешь смеяться, если я задам тебе один, наверное, очень глупый вопрос?

– А я мог бы научиться играть эту сонату?

Я не знал что ответить. Сказать категорическое НЕТ?

А вдруг Да? Можно.

– И да и нет – вдруг сказал я. – Всё зависит от тебя. Если твоё желание играть эту музыку превыше всего, если оно фанатично, и ты можешь пожертвовать всем остальным, то ДА. Во всех остальных случаях – нет.

Витька стал моим первым в жизни учеником.

Его любовь к бетховенской сонате была столь велика, что он стойко переносил все трудности обучения.

Он готов был тренироваться без перерыва, без обеда, без сна.

Он был вынужден играть гаммы, упражнения, этюды. И наконец, он научился играть первую часть «Лунной сонаты».

Но ТОЛЬКО первая часть, ТОЛЬКО «Лунной» его уже не устраивала.

Очень скоро он задал вопрос, сколько сонат для фортепиано написал Бетховен, если уже только «Лунная» – номер 14.

Узнав, что количество сонат 32, посмотрел на меня вопросительно.

Я понял о чём он хотел спросить.

Нет-нет-нет, к сожалению, на свете очень немного пианистов, которые осилият все сонаты, а вот слушать их все – огромное наслаждение.

Я принёс ему коробку пластинок со всеми сонатами Бетховена. Постепенно мы переслушали их. Некоторые – намного больше чем по одному разу...

...Так началось Витькино «сумасшествие» – он превратился в фанатика, в бетховеномана.

Прошли годы. Жизнь Витьки сложилась нелегко, ибо большую часть заработанных им денег он тратил на пластинки. Его вкусы претерпели эволюцию. Впоследствии он больше склонялся к позднему Бетховену. Особенно к его сонате 29 «Hammarklavir».

Он утверждает, что не романтики и даже не поздние романтики оказали решающее влияние на музыку XX века, а именно Бетховен своими последними сонатами и квартетами.

Несколько мыслей в заключение

Независимо от того, верите ли вы в Бога или нет, считаю, что нужно жить так, будто бы Бог есть.

Существует два вида веры в Бога.

Первый:

Господи, верую, поэтому ДАЙ.

Здоровья, богатства, дочери мужа, сыну детей. Это – вера огромного количества людей.

Но есть иной вид веры:

Господи, верую, поэтому ВОЗЬМИ. Ты УЖЕ дал так много, что я боюсь только одного: не успеть воспользоваться Твоими подарками. Такова была вера И.С. Баха и Рембрандта, Ахматовой и Пушкина.

О творческом мышлении

Я думаю, что творческая способность – это возможность многозначного восприятия жизненных сфер, явлений, мыслей, событий и возможность передавать эту многозначность в образах созидания.

В истории мышления существует немало мифов, указывающих на эту способность и формы её проявления.

Для нетворческого мышления вода, выливающаяся из ванной, в которую мы садимся, – всего лишь основание для переживаний, для Архимеда – вопрос.

И вместо того чтобы, ругаясь, бежать за тряпкой, он задаётся ненужными (с точки зрения одномерного мышления) вопросами:

«Почему вода вылилась, сколько воды вылилось, почему и что толкнуло вверх его (Архимеда) тело, погружённое в жидкость?»

«С какой силой толкнуло?»

То же – с яблоком и Ньютоном. Почему яблоко полетело вниз, а не вверх?

Творческая личность не довольствуется положением вещей и пробует добраться до сути явлений. При этом проявляется многогранность восприятия, вплоть до парадоксов. А ведь «гений – парадоксов друг».

Необходимость поставить вопрос.

Вопрос важнее ответа. Мы не можем добраться до истины, ибо не можем правильно сформулировать вопрос.

Есть такая притча

Один ребёнок приходит из школы домой, а папа его спрашивает:

«Ты сумел правильно ОТВЕТИТЬ на все вопросы?»

Другой ребёнок приходит и его спрашивают:

«Ты сумел правильно ПОСТАВИТЬ все вопросы?»

И эта притча – о двух типах познания, из которых первый – пассивный, а второй – активный.

Ведь когда вопрос поставлен, вступает в действие сократова выкладка на песке.

О двух кругах познания

Сократ рисует на песке два круга. Один – большой, а другой – маленький.

Большой круг – знания Сократа, а маленький – его учеников. Всё, что за пределами круга – незнание.

Линии обоих кругов отделяют знание от незнания. Таким образом, у Сократа линия незнания больше, чем у его учеников.

Творческий человек, поставив вопрос, вызывает этим миллионы новых вопросов. Появляющаяся многозначность изменяет картину вещей и явлений.

И в этом случае творчество – это возможность переставить вопрос в иную плоскость, в иное измерение, где может существовать подобие ответа.

Когда Мандельштам пытался определить форму «Божественной комедии» Данте, то понял, что литературоведение ему не в помощь.

Он стал искать недостающую сферу познания. И... нашёл: Кристаллография!!!

При помощи этой науки он определил кристаллическую суть формирования творения Данте.

Музыка же в этом смысле – не наслаждение просто, а измерение, которое может дать невербальные ответы на вопросы.

Следующая стадия мышления – возможный перевод в вербальность.

Таким образом, ещё одна особенность творческой личности – умение действовать и соотносить разные сферы.

И чем личность **более творческая**, тем этих разных сфер больше и тем они полярнее.

Давид Юм в «Трактате о человеческой природе» написал: «Человеческий ум обладает способностью соединять все идеи, между которыми не наступает противоречия».

Таким образом, знаменитый символ нелепицы:

«в огороде – бузина, а в Киеве – дядька» –

не бессмыслица, ибо предлагает много толкований.

От бытовых до философских.

Давайте попробуем творчески поработать над этой нелепицей.

Сколько различных вариантов толкования мы можем найти?

Вариант первый: отлынивание от работы

Дядька вместо того чтобы заниматься огородом, фланирует по Киеву.

Вариант второй: социальный

Дядька, живущий в Киеве, где столько возможностей, даже и не подозревает, как сложно жить здесь, где в огороде только бузина.

Вариант третий: биолого-социальный

Эта фраза – аллегория многообразия форм жизни во Вселенной:

от бузины в огороде до дядьки в Киеве.

Дядька произрастает в Киеве, а бузина – в огороде.

Или: дядька живёт в Киеве, а бузина – в огороде.

Вариант четвёртый: лингвистический

Огород – город. Слово «город» опущено, ибо его заменяет название города.

Заменим слово «Киев» словом «город»

Дядька – **в городе**, а бузина **в огороде**.

Вариант пятый: саркастический

Радоваться ли от того, чтодядька в Киеве, когда весь огород в бузине?!

Вариант шестой: эзотерический (имеющий скрытый, тайный смысл)

Язык довёл дядьку до Киева, а бузина останется в огороде. Каждому – своё:

Вариант седьмой: ностальгический

Дядька – в Киеве, и не может увидеть бузину в огороде, не может попить киселя из бузыны, не может насладиться бузинными блинами.

Миллионы людей используют «киевского дядьку» как символ бессмыслицы, а ведь можно написать целую книгу, используя эту блестящую мысль в градациях от лингвистики до философии, от народного юмора до зашифрованной высшей мудрости. И всё по очень простой причине.

Дело в том, что бессмыслицей это высказывание станет, если убрать из него противительный союз «а». Ведь как известно их, этих противительных союзов, три – «а», «но» и «да» и они взаимозаменяемы.

Попробуем заменить:
«В огороде бузина, но в Киеве дядька».

Чувствуете что произошло?
Ещё один вариант:
«В огороде бузина, да в Киеве дядька»

А если вы займётесь изучением качеств бузыны, и посмотрите в словаре у Даля, то поймёте, почему в этой гениальной сентенции участвует именно бузина. Ведь она и красива, как черёмуха, и использовалась в кулинарных целях.

(Продолжение следует)

Содержание

Предисловие к московскому изданию	04
Предисловие	07
Два вступления к книге	
Вступление первое. О страшном гноме	10
Вступление второе. Предмет любви	12
«Бессмертные на время»	16
ЧАСТЬ 1	
Глава 1. Сонатная форма и «мозговой центр»	22
Глава 2. Был ли глухим Бетховен?	31
Глава 3. А как же крестьяне?	36
Глава 4. Первый разговор о Моцарте (Моцарт и Смерть)	40
Глава 5. ...Самая крохотная – величиной всего лишь с нашу планету	54
Глава 6. Моцарт и Сальери...	56
Глава 7. «Наследника нам не оставит он»	77
Глава 8. Патриотическая	84
Глава 9. О драме моего детства (нелюбовь и примирение)	89
Глава 10. Поэзия: клятва и заклятие	106
Глава 11. «Что случится на моём веку»	111
Глава 12. «Но кто мы и откуда»	119
Глава 13. Об одном трагическом заблуждении	123
Глава 14. Но что же это такое – культура?	131
Глава 15. Величайший философ всех времён	138
Глава 16. Что может случиться с человечеством, если оно придёт к убеждению о ненужности искусства и замене Духа «ещё более развитым» компьютером	145
Глава 17. Пять собеседников	154
ЧАСТЬ 2. Пути	158
Глава 1. Пивной ГУЛАГ	159
Глава 2. Проблема непартнёрства	171
Глава 3. «Часы без механизма»	184
Глава 4. Бетховен и мытьё посуды (или Кто виноват?)	189
Глава 5. Гимнастика души (или Что делать?)	194

Глава 6. «Но кто мы и откуда?» (тайны гениев)	198
Глава 7. Кто сумеет выстоять?	212
Глава 8. «Сейчас даже страшно подумать...» (Семнадцать, двадцать пять лет)	217
Глава 9. Ярославский университет (музыкально-сексуальная история)	221
 ЧАСТЬ 3. Откровенья поэзии, музыки и живописи	
Глава 1. Гений и сверхгении	229
Глава 2. Мученик светотени и «Жертвоприношение Авраама»	234
Глава 3. Орудийность поэзии	245
Глава 4. Три стихотворения	250
Глава 5. Там, где кончаются слова	263
Вместо послесловия	291
Несколько мыслей в заключение	296



Проектное бюро «Легейн» специализируется на выпуске высококачественных книг-альбомов по искусству, истории и культуре, а также на издании корпоративных журналов, информационных бюллетеней, годовых отчётов и проспектов, изготовлении эксклюзивной сувенирной продукции.

Проектное бюро «Легейн» проводит выставки и презентации, съёмки документальных фильмов и видеороликов, реставрацию произведений искусства, а также занимается информационным и рекламным сопровождением проектов.

В 2009 году книга-альбом **«Дейнека. Графика»**, выпущенная Проектным бюро в рамках масштабного трёхлетнего проекта Издательской программы «Интерроса» и Государственной Третьяковской галереи, стала лауреатом национального конкурса «Книга года» в номинации «Арт-книга».

В 2008–2009 годах Проектное бюро «Легейн» реализовало четыре крупных проекта в рамках музейной программы **«Первая публикация Благотворительного фонда**

В. Потанина. Они включали проведение выставок, презентаций, реставрационных работ, съёмки фильмов, медиаинсталляций и издание книг, которые традиционно являются главным звеном каждого проекта.

«Омская сенсация» – книга-альбом, посвящённая уникальной коллекции акварелей японского художника Бёзана Хирасавы (1822–1876) из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля;

«Егорьевские диковины» – издание, рассказывающее о выдающемся собрании подмосковного Егорьевского историко-художественного музея, возникшем на основе коллекции текстильного фабриканта М.Н. Бардыгина (1864–1933);

«История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова» посвящена архиву художника М.Ф. Ларионова (1881–1964) из собрания Государственной Третьяковской галереи;

«Небеса и окрестности Кенозерья. Расписные потолки, иконы, деревенские часовни, церкви, составляющие историко-культурный ландшафт Национального парка «Кенозерский» – издание, впервые публикующее материалы об уникальном для России комплексе из 40 деревянных часовен, церквей и каменных храмов и о размещенным в них «небесах».

www.legein.ru

e-mail: info@legein.ru

телефон: +7 (495) 6373909

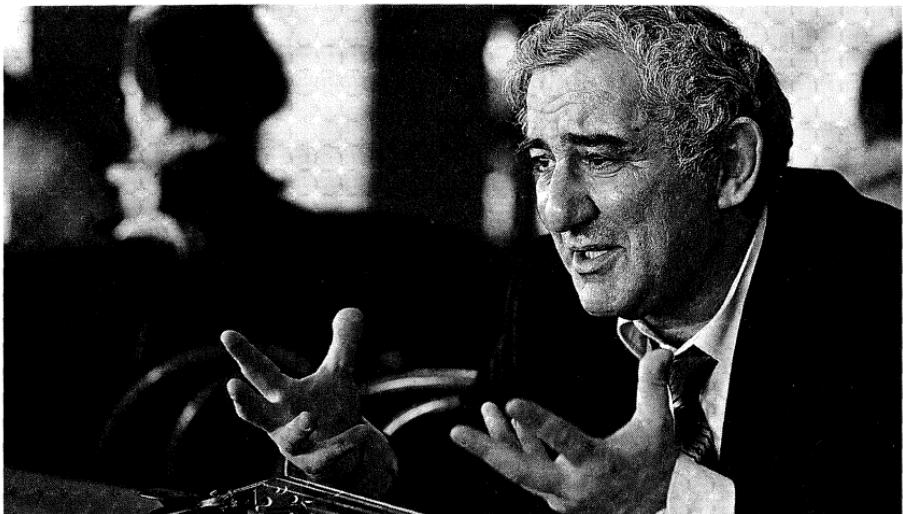
факс: 7 (495) 221 62 35

Михаил Казиник

Тайны Гениев

Руководитель проекта *С. Умнов*
Ответственный за выпуск *Э. Имашева*
Корректор *Т. Михайлова*
Дизайн *Е. Ахтырской*
Компьютерная верстка *Н. Веселовой*

Подписано в печать 12.02.2010.
Формат 60×90/16.
Усл. печ. л. 9,5. Тираж 5000.
Заказ 206
Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6



Михаил Казиник – человек удивительный: искусствовед, музыкант, поэт, писатель, актёр, режиссёр, драматург, просветитель и один из самых эрудированных людей нашего времени. Охватить одним взглядом его деятельность нелегко.

Вот он музыкальный эксперт Нобелевского концерта, вот он проводит конференции для врачей о целительной силе музыки или конференции для бизнесменов в Высшей школе бизнеса Скандинавии, или циклы погружения в искусство в Драматическом институте Стокгольма. А его совместные с Юрием Ледерманом спектакли в старинном шармовом театре столицы Шведского Королевства! Театре, именуемом прессой «театр, который мыслит».

Постоянно живёт в Швеции, но когда его спрашивают, где он работает, достаёт маленький глобус и говорит: «Вот на этой планете».

Сила его воздействия на аудиторию огромна. Многочисленные концерты, моцартовские фестивали высоко в горах Норвегии, лекции-постижения искусства для молодёжи Германии, художественные программы для телерадиокомпаний SBS в Австралии – всегда событие. Участие на равных Слова, Музыки, Поэзии, Философии, элементов Театра приводит в залы не только любителей классической музыки, но и представителей самых различных кругов и профессий, и, конечно же, молодёжь.

Михаил Казиник – автор 60 фильмов о мировой музыкальной культуре: цикл музыкально-публицистических программ «Ad libitum, или В СВОБОДНОМ ПОЛЁТÉ» транслируется в Швеции в рамках общнациональной культурной программы; в России – на канале ТВЦ; в Америке, Израиле, странах Азии и Африки, Канаде – на канале TVCi. Также с огромным успехом он ведёт циклы авторских программ на радио «Серебряный дождь» и радио «Орфей».

«Я не популяризатор музыки или какого-либо другого вида искусства. Те, кто занимается этим, зачастую уничтожают его смысл. У меня совершенно иная задача – духовно настроить человека на ту волну, на те вибрации, которые исходят от творений поэзии, музыки, литературы, живописи. Всякое подлинное искусство – это передатчик, а человек, который по разным причинам не настроен на его частоту, – испорченный приёмник. Я его ремонтирую», – говорит Михаил Казиник.