



Сати
Спивакова
Незвучная
Классика

Еще не всё

Сати Зарэевна Спивакова

Нескучная классика. Еще не всё

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=63077721

Нескучная классика. Еще не всё / Сати Спивакова: АСТ; Москва; 2020

ISBN 978-5-17-126882-4

Аннотация

В программе «Сати. Нескучная классика» известная телеведущая Сати Спивакова разговаривает с самыми разными представителями культуры. Музыканты, дирижеры, танцовщики, балетмейстеры, актеры, режиссеры, художники и писатели – они обсуждают классику, делятся историями из своей жизни и творчества, раскрывают тайны загадочного музыкального мира. В этой книге собраны самые интересные диалоги минувшего десятилетия. Майя Плисецкая, Родион Щедрин, Михаил Шемякин, Татьяна Черниговская, Алла Демидова, Фанни Ардан, Валентин Гафт, Сергей Юрский, Андрей Кончаловский и многие другие...

В формате PDF А4 сохранен издательский макет.

Содержание

От автора	6
Майя Плисецкая	9
Родион Щедрин	24
Михаил Шемякин	41
Татьяна Черниговская	62
Конец ознакомительного фрагмента.	80

Сати Спивакова

Нескучная классика.

Еще не всё

Владимиру Спивакову

Художник Андрей Бондаренко

Фото автора на переплете Влад Локтев

В книге использованы фотографии Сергея Берменьева, Бориса Карафелова, Владимира Клавихо, Тимофея Колесникова, Влада Локтева, Льва Новикова, Юрия Роста, Натальи Скворцовой, Натальи Сугойдь, Бориса Сысоева, Сары Шемякиной, а также фотоматериалы из личного архива Сати Спиваковой, агентств РИА Новости, ТАСС, *East News* и фотобанка *Vostock Photo*

Автор и “Редакция Елены Шубиной” благодарят телеканал “Россия – Культура” (ВГТРК) и журнал *Tatler* за предоставленные материалы

© Спивакова С.З.

© ВГТРК; Телепрограмма “Камертон. Программа Сати Спиваковой” (Спивакова С.З., Лайон С., Соколов А.,

Вершинин Д.), Телепрограмма “Сати. Нескучная классика” (Спивакова С.З., Вершинин Д.)

© Бондаренко А.Л., художественное оформление

© ООО “Издательство АСТ”

От автора

В 2002 году я написала книгу воспоминаний, которую сознательно назвала “Не всё”... Бесчисленное множество раз за пролетевшие почти двадцать лет мне задавали вопрос: будет ли продолжение? Я отвечала – пока нет. Нет времени. Нет желания. И сейчас скажу то же самое. Книга, которую вы держите в руках, – не продолжение. Может быть, наступит момент, когда внутренний голос благословит меня написать “Всё”. Но сейчас завершена другая, очень важная для меня работа: собрание бесед из цикла “Сати. Нескучная классика”, каждую главу которого предваряет моя преамбула. Пандемия оказалась в помощь, подарив драгоценное время, чтобы отобрать именно те беседы, в которых, на мой взгляд, через разговор о музыке перед читателем предстает во множестве деталей личность каждого из героев. Также я дополнила эту череду интервью несколькими беседами из другой своей авторской программы “Камертон”, выходившей на канале “Культура” с 2005 по 2010 год. В том цикле были редчайшие встречи, с героями которых по той или иной причине мне не удалось пообщаться за десять лет существования “Нескучной классики”. Еще одна оригинальная, на мой взгляд, идея этой книги: в конце каждой главы обозначен перечень музыкальных сочинений, упоминающихся и звучавших в программах. Таким образом, читатели при желании могут легко

отыскать их и послушать, составив портрет героя, сложенный из его музыкальных предпочтений. И вот все беседы, подобно драгоценным жемчужинам, нанизаны на одну нить, собраны в единое ожерелье. Остается замочек, то есть предисловие. Самым сложным оказалось написать именно его.

Телеканалу “Культура” – двадцать два года, из них ровно пятнадцать я там работаю. Вернее, не так. Я никогда не была призвана в штат канала, хоть нередко меня и называли его лицом. Все мои программы выпускались и выпускаются блестящей продюсерской компанией *M-production*. “Нескучной классике” 20 апреля 2020 года исполнилось ровно десять лет. Для телевидения это солидный возраст! Увы, никто из руководства канала не вспомнил про наши 311 программ. Порой мне кажется, что “Сати. Нескучная классика” существует не благодаря, а вопреки всем факторам: аварийному состоянию декораций, вечной миграции по сетке, полному отсутствию анонсов, невозможности привлечь дополнительные средства к модернизации и усовершенствованию проекта...

То, что мы до сих пор выходим в эфир, – заслуга моего верного продюсера, замечательной Марго Кржижевской, всей моей съемочной группы, которая за эти годы практически осталась неизменной. И конечно, главная заслуга – постоянный интерес зрителей не только по всей России, но и за ее рубежами...

Благодарю всех гостей моих программ, всех без исключе-

ния. У каждого из них в книге – главная роль. Я несказанно признательна этим великим людям за их доверие, искренность, за талант, за подаренную – в первую очередь мне – возможность духовного роста. Эта книга имеет свои пределы и поэтому в ней сегодня малая часть имен тех, с кем удалось побеседовать за десять лет. Дай бог, мы продолжим наши диалоги и подготовим следующую.

...Я пишу эти строки летом 2020 года, самого странного года всей моей жизни, да и не только моей. Наш мир съежился до размера жилплощади. Наши чувства, напротив, гипертрофированы до самых глубин бессонницы! Как бы дальше ни сложилась моя профессиональная жизнь на телевидении, верю и знаю, что для огромного количества зрителей “Сати. Нескучная классика” стала камертоном любви к музыке. А значит, путешествие длиной в 300 с лишним программ было не напрасным...

Майя Плисецкая

Первая гостья

Майя Михайловна Плисецкая. Одна из тех личностей, встречу и общение с которыми можно считать подарком судьбы. Драгоценным подарком! Я имела счастье и привилегию общаться с живой легендой подолгу, с глазу на глаз. Когда, начиная цикл программ “Нескучная классика”, я пригласила ее стать первой гостьей, она немедленно согласилась, добавив с теплой иронией: “Конечно, Сатенька, я буду. Я ведь понимаю, что, если начнешь с меня, у программы будет успех. Это важно!” Слуховая память навсегда сохранила неповторимый тембр ее голоса и то, как она произносила мое имя, растягивая гласную “а”: “Са-атенька”. Она как в воду глядела. Майя Плисецкая стала доброй феей, ангелом-хранителем нашей программы! Вместо послесловия к беседе с ней хочу поделиться своей статьей в журнале Tatler, которую написала в день ее кончины...

20 апреля 2010 г. Первый выпуск программы¹

САТИ СПИВАКОВА Здравствуйтесь, это программа

¹ Здесь и далее имеется в виду программа “Сати. Нескучная классика”, если не указано иное.

“Нескучная классика”, и веду ее я – Сати Спивакова. Наша программа поможет вам понять и полюбить классическую музыку. Как часто вы отказываетесь пойти на концерт только потому, что боитесь не понять музыку, которую там услышите. На самом деле классическая музыка просто живет по своим законам. Наша программа откроет вам некоторые музыкальные тайны, и вы убедитесь, что классика скучной не бывает².

Наша страна богата великими артистами. Есть люди действительно планетарного масштаба. Но даже среди них ярчайшей звездой сияет Майя Плисецкая. И сегодня Майя Михайловна Плисецкая в гостях у нашей программы. Здравствуйте, Майя Михайловна!

МАЙЯ ПЛИСЕЦКАЯ Здравствуйте, Сати!

(В ответ на раздавшиеся аплодисменты Плисецкая, сидя, приветствовала студию взмахом своих неповторимых рук. И тогда я начала программу со следующего вопроса. – С. С.)

С. С. Майя Михайловна, однажды вы мне сказали, что убеждены: жест родился раньше слова.

М. П. Конечно! Слова порой надо переводить, а жест понятен всем.

С. С. Сейчас молодежь в нашей стране уже не понима-

² Так звучала подводка к самому первому выпуску “Сати. Нескучная классика”. Впоследствии она сократилась, появились два варианта, в зависимости от темы программы. А из этой начальной подводки появился мой фирменный слоган: “Классика скучной не бывает”. (Теперь замечаю, как там и тут под этим “девизом” появляются чужие концертные программы и лекции.) – *Примеч. авт.*

ет, что мы долгое время жили в ситуации тотальной творческой несвободы. Как вам удавалось быть абсолютно свободной при той несвободе и реализовывать себя полностью?

М. П. Знаете, в России всегда все всё преодолевали. Ведь даже Пушкина цензурировали. И никуда не выпускали. Он никогда не ездил за границу, ни разу. Пушкин был, как бы сказали сегодня, невыездной. Не буду сравнивать себя с Пушкиным, но я тоже в советские годы была шесть лет невыездная. И не только я. Ну и была советская власть, мразная власть. Кто бы сейчас ни старался ее защищать, ничего не выйдет. Очень страшная власть. И хорошо, если молодые люди этого не знают. И не надо им мучить себя, отравлять свою душу и мозги.

С. С. А как вам удавалось при этой несвободе взаимодействовать с такими мастерами, как Морис Бежар, Ролан Пети, Пьер Карден?

М. П. В идеале это должно было бы случиться лет на двадцать пять раньше. Я попала к Бежару, к этому богу – создателю танца, когда мне было уже много лет. Но то, что мы сделали с ним это, – неоценимо и очень здорово. У Бежара была неординарная внешность, в нем было что-то от Мефистофеля. Светлые, почти белые глаза и в них острые черные зрачки. Они пронзали. Единственной, может быть, кто выдержал его взгляд, была я. Просто потому, что мне было любопытно. Я почувствовала в нем необыкновенную натуру.

А потом, знаете, как он показывал! Я не всегда бываю вни-

мательна, могу забыть, не понять. Это у меня от природы... Но с Бежаром все сразу выучивала. Совершенно невероятно! Он пять балетов со мной сделал. Единственное, что оказалось трудно для памяти, – это “Болеро” Равеля.

С. С. Ида Рубинштейн, для которой написано “Болеро” и многие другие произведения, не была великой танцовщицей. Как она это танцевала?

М. П. Она была великой женщиной. Что оказалось важнее, чем быть великой танцовщицей! Она обладала вкусом и понимала настоящее искусство. И понимала, на что стоит тратить деньги. Она не бриллианты покупала и не яхты, а музыку и живопись. Если бы не ее одержимость, эти великие композиторы, которые порой бывали ленивы и не всегда мечтали с ней сотрудничать, так и не создали бы шедевров. Ведь и Равель с заказом Иды тянул и тянул. Обещал написать и делал что-то другое. Тогда она просто дала ему денег, кучу денег, в два раза больше, чем он хотел, поставив его в безвыходное положение, – ему пришлось писать. И он написал “Болеро”. Равель сам потом говорил: “Я написал шедевр, в котором нет музыки”.

С. С. Но в “Лебеде” Сен-Санса музыка, безусловно, есть. Чем ваш Лебедь отличался от других?

М. П. Мы не знаем, как поставил “Лебеда” Михаил Фокин. Сохранилось лишь несколько кадров с фрагментами танца Анны Павловой. Но в них нет ничего общего с тем, как потом его танцевали. Я сама себе все придумала. Теперь все

танцуют, будто бы так и было. Но у меня “Лебедь” остался импровизацией. Я всякий раз танцевала его по-разному. Это ж даже неинтересно – два раза одинаково.

С. С. Смотрели ли вы на живых лебедей, когда начинали учить “Лебеда”?

М. П. Да! Я ходила в зоопарк, смотрела, как птица держит крыло, за пластикой его подглядывала. Лебеди могут долго стоять в арабеске, безумно долго! Смотрела и думала: вот это устойчивость!

С. С. Почему вы с такой легкостью брались танцевать абсолютно нетрадиционные для русской классической балетной школы постановки у зарубежных балетмейстеров?

М. П. Я всегда очень любила новое, неожиданное, непривычное. Потому что делать класс – это для меня было скучно. Хоть и необходимо. Так же как пианисту всю жизнь играть гаммы. И потом, понятие “модерн” в мое время воспринималось как ругательство, обозначало нечто недозволенное. А у меня есть такое в характере – плыть против течения. Мне всегда хотелось того, что нельзя, что запрещали.

С. С. Я вспоминаю, как вы описывали этот бунтарский дух в своей книге³. Вы тогда снимались в телеверсии “Хованщины”, и вам предложили костюм, состоящий из маленького лифа и панталон, так что живот оставался голым. Фотографию костюма вы показали Лиле Юрьевне Брик, с которой дружили, чтобы обсудить, не надо ли сделать лиф длиннее.

³ Плисецкая М. Я, Майя Плисецкая. М.: Новости, 1994.

А Лиля Юрьевна заявила, что надо его снять вообще.

М. П. Лиля никакую классику не признавала. Может быть, я ей и нравилась тем, что всё делала не по шаблону. А она, знаете, была вольных нравов, как это было модно в начале XX века. Я хорошо помню, в тот раз она мне сказала, что надо убрать лиф к чёрту и танцевать с голой грудью. Сегодня бы сняли балерину и полностью голой. Но тогда это было просто крамолой.

С. С. А ваша Кармен, она ближе к Бизе? К Мериме? Или это Кармен Плисецкой?

М. П. “Кармен-сюиту” поставил кубинский хореограф Альберто Алонсо. Это было именно то новое, к чему я всегда стремилась и что у нас всегда запрещали. Но шел 1967 год. И Кармен запретили. На следующий день после премьеры вместо второй “Кармен” был объявлен “Щелкунчик”. Мне сказали: “Никакой «Кармен» больше не будет, никогда”.

С. С. Вы помните, что пережили в этот момент?

М. П. Это забыть трудно. Тот скандал в Министерстве культуры, когда Екатерина Фурцева мне сказала: “Ваша Кармен умрет”. А я ей ответила: “Кармен умрет тогда, когда умру я”. Для того времени это было восстание. Новый семнадцатый год!

С. С. Мало кто сейчас помнит, что вы танцевали в первой постановке “Спартак” Леонида Яacobсона. В чем была магия этого балета? В чем вообще была магия Яacobсона?

М. П. Яacobсон был великий стилист, он создавал стиль в

танце. Стиль эпохи. У него ведь в “Спартаке” – всё в стиле эпохи. Античные позы, положения, как на барельефах. Полупальцы, сандалии. В его постановке были эмоции, невероятные эмоции.

С. С. Майя Михайловна, а в балете “Лебединое озеро” какого лебеда вы в себе чувствовали больше? Черного или белого?

М. П. Тут необходимо маленькое пояснение. Во всех первых постановках Одиллия никакого отношения к черному лебедю не имела вообще. Это была дочь Демона, который с помощью чар сделал ее похожей на Одетту. Так Демоница смогла обмануть принца. А когда к нам стали приезжать западные балетные труппы, вдруг выяснилось, что Одиллия – это черный лебедь. Для нас это был большой сюрприз. Может быть, другие балерины и не обратили на это внимания. Ну а что, просто пачка другая, черная. Но для меня это был шок, который я до сих пор помню. Потому что это совсем другой образ. Одно дело она – Лебедь, а другое дело – Демоница. Она и вести себя должна совершенно иначе.

С. С. А кем вы были – Демоницей или Лебедем?

М. П. Я была Демоница – дочь злого гения. Почему-то считают, что черный лебедь злее белого. Это почему? Знаете, как шипит белый лебедь? Ужас, какой он злой. У нас в Литве дом у озера, к берегу приплывают лебеди и так шипят. Такие страшные!

С. С. Я где-то читала, что Сталин за несколько дней до

смерти был на спектакле в Большом, когда вы танцевали “Лебединое озеро”. Это достоверный факт или легенда?

М. П. Судя по всему, наверное, был. Мне, кстати, это рассказали не так давно, два-три года назад. Я сначала не поверила. Мы ведь всегда знали, когда Сталин в театре. Знаете, как это бывало? Весь партер – люди в штатском. На каждом этаже проверяли пропуска. Я доставала пропуск из-под пачки, потому что меня не пропускали ни на другой этаж, ни в зал разогреться – никуда! В каждой кулисе эти люди стояли. Довольно страшновато было, конечно. Это сейчас рассказывать просто...

Когда мне рассказали про тот спектакль, я решила посмотреть свой старый дневник. И у меня написано: “27 февраля. Танцевала «Лебединое озеро» с Лёней Ждановым. Был удачный спектакль”. Тогда мама, мой главный ценитель, мне сказала, что из пяти моих лучших спектаклей – а я к тому времени станцевала их пятьдесят пять – этот был один из самых блестящих. Так что да, действительно, в тот день шло “Лебединое озеро”...

С. С. А может быть, как версия, это ваша Демоница довела генералиссимуса до смерти.

М. П. Может быть и так.

С. С. Известно, что балет – это тяжкий труд. Об этом снято немало фильмов. У всех в памяти кадры, когда балерина, оттанцевав, легко убегает в кулису, а там падает замертво, не в силах отдышаться. У меня ощущение, что у вас такого

износа не было – вас поддерживала какая-то необыкновенная энергия.

М. П. Откуда она бралась, не знаю, но в обморок от танцев я никогда в жизни не падала. Я даже помню такой эпизод: после вариаций в балете “Раймонда” я выбежала в кулису, а там стояли две солистки, которые должны были после меня выходить. Одна из них говорит: “Господи, хоть бы подышала...”

С. С. В одном из наших разговоров вы как-то сказали: “Я была лентяйкой. Может быть, поэтому я себя так надолго умудрилась сохранить. Свое тело, свои ноги”. Вы и правда считаете себя лентяйкой?

М. П. Я вам скажу так: я всё выработала спектаклями. Не репетициями, я репетировала не так уж много, никогда себя не надрывала и никогда не делала десять раз, если можно было сделать один. Я, наверное, интуитивно копила энергию на спектакль.

С. С. А было ли у вас привычное всем чувство волнения перед выходом на сцену?

М. П. Нет, у меня не бывало такого, что я умирала от страха. Никогда! Наоборот, я любила сцену и волновалась, как лошадь на старте, чтобы выйти поскорее и – полететь, да!

Сати Спивакова. моя Майя⁴

С того момента, как пришла несуразная весть о кончине Майи Плисецкой, нет минуты, чтобы ее не было рядом в самых извилистых уголках моей памяти. Ей были к лицу любые одежды – от хитона Айседоры Дункан до конструктивистских платьев Кардена, от пачки до шлейфа, ей шло всё, кроме савана. Плисецкая – во всплывающих, ничего не значащих обрывках фраз, в словах, замечаниях, которые теперь вдруг преобразуются в нечто важное, приобретают иное измерение... Стараюсь уцепиться за них, как падающий в пропасть за отвесную скалу, превращающуюся под пальцами в мягкий известняк. Не то. О ней уже столько написано, столько сказано ею самой... Плисецкую при жизни растащили на цитаты (чего стоит одно “сiju не жрамши” в ответ на вопрос о диете). Сама она слов не любила, даже стеснялась, потому что жестом можно выразить гораздо больше, чем словами. При этом каждое слово было в точку, по существу! А еще она умела слушать так, словно ничего и никого важнее вас для нее в эту минуту не существовало.

Принято считать, что доживший почти до девяноста лет человек, да еще в здравом уме и ни на что не жалующийся, – долгожитель, и его уход в мир иной – естественный посту-

⁴ *Tatler* (июнь 2015 г.).

пок праведника. Но к ней неприменимы обычные “принято считать”.

Пишу о вас в самолете, дорогая, любимая моя Майя Михайловна! А где еще можно сосредоточиться и постараться установить с вами субтильную невидимую связь, как не в окружении бесконечно живых и бесконечно недостижимых облаков? В вас было столько женского, сексуального хулиганства и ни грамма наносного пафоса матроны! Уйдя, вы будто встали в одну из своих знаменитых поз из “Кармен” – когда вы стреляете в зрителя ногой, кончиком пуанта, а потом наблюдаете за произведенным эффектом, не отводя глаз, бездонных, безмолвных, широко закрытых глаз. Вы нас видите насквозь. Мы только думаем, что видим. Уйдя, вы словно сделали свой знаменитый взмах руками на бис – и хватит с нас. Поменяв материальную оболочку, вы не дали ни малейшего шанса ассоциировать вас с принадлежностями похоронного ритуала. Ни венков, ни надгробий, ни речей, ни орденов на подушечках, ни даже музыки. Зачем? Вы и есть – сама музыка и будете вечно звучать в каждой ноте того единственного, любимого, кто теперь уже никогда не будет ходить утром на цыпочках по мюнхенской квартире, боясь вас разбудить, не рассмеется своей веснушчатой улыбкой в ответ на вашу шутку. А музыка, гениальная музыка, переживает всё: детей, славу, даже любовь, которой она рождена. Любовь развеивается пеплом, становится огнем, улетает в облака, принимающие формы и изгибы лебединых шей, а

музыка продолжает жить.

Как-то мы с Майей Михайловной гуляли у пруда, в котором плавал лебедь, и она очень серьезно сказала: “Снимите программу о лебедях. Ничего, что немзыкальную. Я много смогу рассказать, я ведь очень вдумчиво изучала характер и повадки этих птиц. О, вы не знаете, какой у них характер!”

Что в ней было особенного? Постоянство. Это нечто более земное и надежное, чем верность. Духи: только *Bandit*, однажды подаренные Лилей Юрьевной Брик (их сняли с производства, потом стали продавать в Латинской Америке, потом они снова появились под маркой нишевого парфюма). Майя – это *Bandit*, и всё. Она их носила всегда. Одежда? Зачем что-то примерять, когда есть Пьер Карден? В 1995-м в Париже помню звонок: “Поедем со мной на ужин к Пьеру, я ведь не говорю по-французски, понимаю только *Maya, je t'aime*⁵”. Моя помощь переводчика не понадобилась: кроме *Maya, je t'aime* раз пятьдесят Карден произнес за вечер только *Bon appétit* и *Au revoir*.

Из магазинов ей были интересны разве что маленькие бутылки косметики. Как-то раз мы накупили много соблазнительных баночек с кремами, сыворотками, лосьонами. Пока я старательно надписывала на коробочках, что после чего наносить, и переводила, как все это нас омолодит, она мечтательно, за бокалом красного вина, сказала: “Сатенька! Конечно же, никакие кремы не убирают морщин, но лицо жен-

⁵ Майя, я тебя люблю (*фр.*).

щины как сад: бывает старый и запущенный, а бывает старый, но очень ухоженный”.

Было в ней, несмотря на то, что принято называть “звездным статусом”, вечное ученичество. Помню, после репетиции с Бежаром балета “Куразука” она, усталая и отчаявшаяся, прилегла прямо в сапожках поверх покрывала кровати у меня в парижской квартире и стала, как девочка, говорить, что ей неудобен один из элементов, поставленных сегодня мэтром. “Майечка Михална, ну давайте завтра скажем, что вам так не нравится, пусть поставит этот момент иначе”. – “Вы что?! Это же Бежар! Как я могу ему сказать что-то поперек?” В ней при всей величественности было столько нерас-траченной девичьей нежности, о которой, мне кажется, мало кто догадывался! Она могла играть роковую красавицу, искусительницу, но с годами становилась всё лучезарнее – как солнце, катясь по небосводу, становится всё теплее и мягче.

В те дни весь Париж ломился на бежаровскую постановку с Плисецкой и Патриком Дюпоном. Интерес публики подогревался только что вышедшими мемуарами: “Я, Майя Плисецкая”. Она нервничала и волновалась, пока из Мюнхена не прилетел ее любимый Роба – Родион Щедрин. С лихим вызовом за час до премьеры она сказала мне: “Я же прекрасно понимаю: все идут сегодня посмотреть, на что я в свои почти семьдесят лет способна”. Она была способна на главное – магнетизировать тысячи одним лишь своим присутствием на сцене. Помню ее теорию о том, что, если привести папуа-

са в музей, он безошибочно остановится перед главным шедевром. Она была шедевром. В “Куразуке”, как и везде. В грим-уборной сию рядом и не могу отвернуться от нее переодевающейся: ослепительно прекрасное гибкое тело, легкие, неискореженные мозолями ступни (неужели не кокетство, а правда это ее “Всегда была лентяйкой, ноги и тело на классах и репетициях не вымучивала. Поэтому, может, я так долго танцевала?”).

Майя Михайловна! Родная! Любимая! Моя драгоценная путеводная звезда! Вы были светом, маячком! Вспоминать вас не получается: вспоминают усопших. Вспоминают о том, кого в принципе можно забыть. Тем, кто знал вас лично, вы оставили драгоценный секрет вечной красоты и гармонии, хотя эта гармония часто строилась на парадоксах и диссонансах. Мы постепенно начнем это понимать, а пока во мне только отчаянное “как же так?!”. Вы ведь всегда умели ходить со временем по разным непересекающимся улицам! И одна только мысль о том, что я больше никогда не услышу вашего неповторимого, с легкой хрипотцой голоса в телефонной трубке: “Сатенька, дорогая!” – накрывает меня сиротством посередине зябкой майской ночи, ночи месяца, носящего ваше имя.

САУНДТРЕК

Партии из балетов в исполнении Майи Плисецкой:

М. Равель. “Болеро”.

К. Сен-Санс. “Лебедь”.

Р.К. Щедрин. “Кармен-сюита” (аранжировка оперы *Ж. Бизе* “Кармен”).

А.И. Хачатурян. “Спартак”.

П.И. Чайковский. “Лебединое озеро”.

Р.К. Щедрин. Кадриль из оперы “Не только любовь”.

Родион Щедрин

Тропа Щедринка

Родион Щедрин как-то сказал, что в искусстве надо идти своим путем. Он может быть и коротким, и длинным, и широким, и узким, но – только своим.

Его давно уже называют живым классиком, и, не имея музыковедческого образования, я не буду рассуждать об особенностях его музыки или композиторском стиле. Но, как искушенный слушатель, скажу, что музыка Щедрина еще до личного знакомства с ним производила на меня очень сильное впечатление. В ней всегда – образность, театральность, мистика. Первое, что я в свое время услышала, был его Концерт для фортепиано с оркестром № 3, потом оригинальнейшая опера “Мертвые души”, которую я еще студенткой ГИТИСа слушала раза четыре, и симфоническая сюита “Не только любовь”. Ну и конечно, гениальная аранжировка оперы Бизе “Кармен”, известная во всем мире как “Кармен-сюита”. Думаю, Щедрин, берясь за аранжировку с благородной целью помочь своей музе, Майе Плисецкой, станцевать этот балет, даже не помышлял, что станет миссионером и подарит новое дыхание музыке Бизе, фактически продлив ей жизнь. Позже я буквально влюбилась в его сочинение для струнного оркестра “Российские фотогра-

фши”, на котором стоит посвящение моему мужу. Спиваков не раз исполнял произведения Щедрина: и “Кармен-сюиту”, и “Музыку для города Кётена”, и музыку к балету “Анна Каренина”.

Когда я впервые увидела рукопись произведений Родиона Константиновича, то была потрясена: это не нотная запись, это образец идеальной каллиграфии! Даже если ничего не понимаешь в нотах, листы этих рукописей так красивы, что их смело можно обрамлять и вешать на стену как картину!

Все долгие годы знакомства я смотрела и продолжаю смотреть на Щедрина через призму влюбленного взгляда Плисецкой. Общаться с Майей Михайловной и не любить этого мужчину было невозможно. В каждом ее слове, в каждом поступке, в каждой мысли незримо был ОН. Я не раз была свидетелем его трогательной заботы о ней, ощущала физически ее нежность и восхищение “Робой”, как Майя его называла... Пожалуй, это была самая счастливая и самая гармоничная супружеская пара, какую мне довелось встречать. В нашей беседе о творческом пути Щедрина упоминания Плисецкой, разумеется, было не избежать... Так случилось, что после ее ухода мы ни разу не виделись с Родионом Константиновичем. Смотрю на совместные фотографии из другой, далекой, счастливой жизни, и сердце сжимается при мысли: как он там, один, без своей Майи...

Разговор 2011 года

САТИ СПИВАКОВА Родион Константинович, позвольте мне начать с общеизвестных фактов. В Московскую консерваторию вы поступили сразу на два факультета: фортепианный и композиторский. На композиторском учились у Юрия Шапорина, а на фортепианном – у Якова Флиера. Правда ли, что Флиер не настаивал на том, чтобы вы были пианистом, а уговаривал идти по пути сочинительства?

РОДИОН ЩЕДРИН Не уверен, что именно уговаривал, но он действительно очень поощрительно относился к тому, что я начал сочинять музыку.

С. С. В юности, до консерватории, вы учились в Московском хоровом училище, которое возглавлял Александр Васильевич Свешников⁶. Расскажите, пожалуйста, каким был Свешников – как человек и как учитель.

Р. Щ. Вот спасибо за этот вопрос! Свешников был человек в высшей степени колоритный. Он родился задолго до революции 1917 года и раньше был регентом. Эту линию Свешников держал очень умно и тактично. Мы пели массу религиозной музыки – и Баха, и Гайдна, я уж не говорю про Чайковского и Рахманинова, – все же ее писали. Но Свешни-

⁶ Ныне [Академия хорового искусства имени В.С. Попова](#). Александр Васильевич Свешников (1890–1980) – советский, российский [хоровой дирижер](#), [хормейстер](#), [педагог](#).

ков заменял религиозные тексты другими: что-то о природе – пришла весна, солнышко светит и так далее. Но он прекрасно знал истоки этой музыки и прививал нам фундаментальные знания, скажу даже более высокопарно – любовь к этой музыке. Человек он был очень замкнутый, но исключительной точности. Каждое утро в девять ноль ноль у нас в интернате начиналась спевка. Мы прилипали к окнам в хоровом зале, потому что знали: без одной минуты девять подъедет машина. Он выходил, сразу поднимался в зал, снимал пиджак, вешал его на стул и давал тон. И мы распевались. Мы знали, что стоять лучше прямо: он не давал облокачиваться на стену. У него были такие длинные руки, и вторым и третьим пальцем он больно бил по ключице. Но он нам дал замечательное образование. Нас учили буквально всему. Даже нотописанию – это было чистописание.

С. С. Вы помните себя двадцатилетним? Тогда вы уже точно знали, что будете делать в жизни, было ясное представление о будущем?

Р. Щ. Как ни странно, я хорошо помню себя в двадцать два года. В этом возрасте я исполнил свой Первый фортепианный концерт. В двадцать три я уже окончил консерваторию, а когда ты на последнем курсе, да, ты уже точно знаешь, чем будешь дальше заниматься.

С. С. Сейчас наоборот: я часто слышу, что студенты, заканчивая Гнесинку или консерваторию, полны сомнений: идти ли в аспирантуру, куда дальше развиваться и прочее.

Что бы вы им посоветовали?

Р. Щ. Есть вьетнамская, кажется, поговорка: “Если сомневаешься, не делай”. Так что, если человек сильно сомневается, идти ли путем музыканта, тем более трудным путем классической музыки, нужно все взвесить. Сейчас спрос на нее не так высок: люди хотят развлечений. Поэтому выбор, безусловно, серьезный. Но если вы все-таки решите посвятить жизнь классической музыке, держитесь, идите смелее, будьте настойчивей.

С. С. Вы где-то сказали, что автор заканчивает создание произведения на этапе его исполнения и дальше лишь наблюдает за жизнью своих произведений со стороны, как за детьми, которые выросли и ушли в самостоятельную жизнь. Ребенок может прийти посоветоваться, а симфония уже не спросит, кому, где и как ее лучше исполнить. Какой вы ощущаете отдельную от вас жизнь ваших произведений?

Р. Щ. Некоторые дети-партитуры бывают удачливые, им везет. А в какие-то сочинения веришь, надеешься, но что-то не получается. Возможно, чтобы у них все получилось, нужно время.

С. С. А бывало такое, чтобы вам хотелось взять и переписать ваше сочинение? Или поправить какие-то места? Прийти спустя годы к издателю и сказать: “Я, пожалуй, немножко переделаю”.

Р. Щ. Со мной, в общем, такого не случилось. Разве что делал небольшие коррективы. Например, у меня был скри-

пичный концерт, который кончался на пиано. И моя жена сказала: “Знаешь, это неэффектно, напиши все-таки другой финал”. Я послушал ее, дописал и правильно сделал.

С. С. Расскажите, пожалуйста, подробнее, как вы работаете над своими произведениями. Вы предпочитаете работать над одним и, только закончив его, приступаете к другому или над несколькими сразу? Бывало ли, что одно произведение подсказывало мысль и идею другого?

Р. Щ. Я не принадлежу к тем, кто систематизирует свое прошлое. По-разному бывало. Случалось, одному замыслу перебежал дорогу другой, я оставлял в стороне работу и возвращался к ней позднее. Мне думается, общего рецепта нет.

С. С. А вы никогда не хотели поработать в новом жанре, в новом стиле, может, попробовать себя в джазе?

Р. Щ. У меня в финале Второго фортепианного концерта слышны джазовые интонации, даже джазовая импровизация есть. Так что, видите, я тут невинность не сохранил. Джаз я тоже не обошел вниманием.

С. С. У вас огромный список сочинений. И для камерных составов, и для фортепиано. Для хора даже больше, мне кажется, чем для фортепиано. И всего три симфонии. Почему?

Р. Щ. Вероятно, этот жанр мне менее близок. Некоторое время назад я случайно нашел в интернете голландского любителя музыки, который ведет список моих сочинений, дает опусам номера. Так что у меня уже есть свой Кёхель⁷, как

⁷ В 1862 г. Людвиг Кёхель создал полный список произведений Вольфганга

у Моцарта. Он так тщательно все записывает! Сочинений, действительно, великое множество! Больше, чем я сам думал. К тому же в последние годы я часто откликаюсь на заказы, как делали все композиторы и в прошлом. Если бы Бах не писал каждую неделю по новой кантате, у него не было бы ни пива, ни хвороста для очага.

С. С. И Гайдн, и Моцарт, и Верди – все жили на заказы, это понятно. Но у меня ощущение, что вас всегда дополнительно будоражит в музыке еще и литературный сюжет. Расскажите про “Мертвые души”. Сейчас это уже классика советской оперы, а вот в 1977-м, когда состоялась премьера “Мертвых душ”, это было совершенно феноменальное зрелище, просто бомба разорвалась в Большом театре. Очень интересно смотреть гоголевский сюжет, положенный на оперную музыку.

Р. Щ. Эта опера из удачливых сочинений.

С. С. Как вы над ней работали?

Р. Щ. Трудно работал. Это большая глыба. Это все-таки библия для тех, кто думает, пишет и говорит по-русски. Но работой я был очень увлечен.

С. С. Это была ваша идея или тоже заказ?

Р. Щ. Нет, никакого заказа. Это было мое давнее жгучее желание, и я рад, что его выполнил. Тогда в Большом театре была на редкость изумительная постановочная группа: и Борис Покровский, и Юрий Темирканов, который ездил бесплатно дирижировать спектакли, и Ворошило был ослепи-

тельный, и художник Валерий Левенталь. Большая удача!

С. С. Еще одна ярчайшая вершина вашего творчества – “Очарованный странник” по Лескову, написанная в начале двухтысячных опера для концертной сцены.

Р. Щ. Я помню, что вы были на премьере с Владимиром Теодоровичем. А Гергиева все отговаривали от сценической версии “Очарованного странника”.

С. С. Но он рискнул.

Р. Щ. Да, рискнул и выиграл. Сделал замечательно. Так она с 2007 года и идет в Мариинке.

С. С. Родион Константинович, вы были хорошо знакомы с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем. Расскажите, пожалуйста, о нем.

Р. Щ. Да, я его встретил, когда мне было девять лет, в городе Куйбышеве, ныне Самаре. Там Шостакович и мой отец участвовали в создании Союза композиторов Приволжья. Шостакович его возглавил, а отец был оргсекретарем и, по существу, секретарем Шостаковича. Шостакович стал моим богом – и как величайший художник, и как поразительной чистоты человек. Судя по прочитанному мной, в истории нашей культуры было только две такие личности – Чехов и Шостакович. Два гиганта этики, порядочности, обязательности, точности.

С. С. Когда вы были совсем молодым композитором, у вас не было соблазна – или опасности – попасть под влияние Шостаковича-композитора? Если был, то как вы от этого от-

ходили?

Р. Щ. Надо все-таки верить не богу, в данном случае музыкальному, а самому себе. Мне кажется, влияние – это одно, а собственное ощущение и внутреннее слышание самого себя – все-таки другое. И это гораздо важнее. Конечно, композитору необходимо базовое образование, он непременно должен знать то, что было написано до него, даже если он стремится всё это ниспровергнуть. А верить все-таки нужно самому себе. Я на этом настаиваю.

С. С. Это правда, что однажды вы с Дмитрием Дмитриевичем обсуждали, партитуру какого композитора каждый из вас взял бы на необитаемый остров?

Р. Щ. Да, был такой случай. Лето 1964 года мы провели вместе в Дилижане, в Армении. Жили в Доме композиторов в соседних коттеджах: Шостакович с Ириной Антоновой и мы с Майей Михайловной. И он как-то мне говорит: “Представьте, вас отправляют на необитаемый остров. И ваши добрые палачи разрешают взять с собой одну партитуру до конца жизни. Какую вы возьмете? Отвечайте быстро, пятнадцать секунд на раздумье”. Я выбрал “Искусство фуги” Баха. А он – в ответ на мой встречный вопрос – “Песнь о земле” Малера. В 1975 году, месяца за два с небольшим до его кончины, я был у него на даче в Жуковке и, прощаясь, напомнил этот дилижанский тест: “Вы изменили с тех пор свое мнение?” – “Нет, «Песнь о земле» Малера. А вы?” – “Я тоже нет. «Искусство фуги» Баха”.

С. С. Давайте теперь перейдем от музыки к любви. Как у Пушкина: “Одной любви музыка уступает, но и любовь – мелодия”. Вы уж извините, но мимо Майи Михайловны Плисецкой, говоря с вами, никак не проедешь. Впрочем, и в разговоре с ней так же невозможно не говорить о вас. Не только потому, что вы муж и жена и недавно отпраздновали золотую свадьбу, но и потому, что балерина Майя Плисецкая – муза композитора Родиона Щедрина, благодаря которой появилось несколько шедевров.

Из журналистов только ленивый не вытянул из вас историю, как вы впервые не увидели, а услышали дома у Лили Брик магнитофонную запись – Плисецкая поет прокофьевскую “Золушку”. И удивились: балерина – и так чисто поет... Если что-то не так, вы меня поправьте.

Р. Щ. Всё так, правильно говорите.

С. С. И первая посвященная Плисецкой партитура – это балет “Конек-Горбунок”, поставленный в 1960 году. Ваша ранняя, но великолепная работа, в ходе которой, как вы однажды сказали, вы поймали в свои музыкальные сети редчайшую жар-птицу – Майю Михайловну Плисецкую, которая в этом балете танцевала.

Я бы хотела подробнее поговорить о создании этого балета. Для начала такой вопрос: почему Большой театр вам его заказал? Был же в репертуаре одноименный балет Цезаря Пуни. И вдруг – молодой композитор, чуть больше двадцати лет, студент Московской консерватории, пишет новый балет

“Конек-Горбунок”.

Р. Щ. “Конек-Горбунок” был написан и поставлен в XIX веке, в 1864 году. С того времени он настолько состарился, что музыки Пуни не хватало новым балетмейстерам и каждый начал разнообразить ее на свой вкус. В итоге в балете оказались фрагменты восемнадцати разных композиторов. Там была “Венгерская рапсодия” Листа, “Мелодия” – Чайковского, из “Раймонды” Глазунова. Всё на свете. И в Большом театре справедливо рассудили, что негоже показывать такой винегрет. Да к тому же в то далекое время нельзя было на сцене показывать царя, и в балете действовал абстрактный хан. И было решено: одна музыка одного композитора и на сцене – царь. За балет брались несколько композиторов. А я в это время играл свой Первый фортепианный концерт в Филармонии с Рождественским. Некто неведомый побывал на том концерте и решил, что как раз для “Конька-Горбунка” такого рода композитор был бы пригож. Мне позволили из Большого театра и предложили прочесть либретто балетмейстера Василия Ивановича Вайнонена.

Это великий классик хореографии: “Пламя Парижа”, “Щелкунчик” с его либретто до сих пор идут везде. Я отправился к нему домой. Он был суров со мной чрезвычайно, объяснил, что хотел бы услышать, и дал мне испытательный срок. Сказал: “Напишите первую картину и через неделю приезжайте ко мне, сыграйте”. А я так постарался, что написал целый первый акт. Он жил далеко-далеко, на окра-

ине Москвы. Когда мы ехали в трамвае обратно, он, прощаясь, так же сурово сказал: “А может, что и получится”.

С. С. Когда вы начали работать над балетом “Конек-Горбунок”, когда встретились с Вайноненом и ехали с ним в трамвае, вы уже знали, что балет будет посвящен Плисецкой?

Р. Щ. Видите ли, у Вайнонена был очень тяжелый характер, и в конце концов он перессорился с театром и театр пригласил другого балетмейстера – Александра Ивановича Радунского. Послушав уже готовую музыку, Радунский мне сказал: “Вы недостаточно знаете балет. Завтра давайте в десять утра в балетный класс, посмотрите, как занимаются танцоры”. Я пришел и увидел в балетном классе Майю в трико стретч. Правильно я говорю слово?

С. С. Правильно, да. Обтягивающее.

Р. Щ. Абсолютно неотразима, у нее фигура прекраснейшая.

С. С. Да что вы говорите!

Р. Щ. Представьте себе, я говорю с полным знанием дела. Конечно, я уже смотрел не столько на класс, сколько на Майю! Посвящение тогда и родилось.

С. С. Между балетом “Конек-Горбунок” и “Кармен-сюитой” прошло семь лет. Все знают “Кармен-сюиту”. Но мало кто знает, как возникла идея создания этого балета.

Р. Щ. У Майи Михайловны была идея фикс – станцевать Кармен. Она вообще человек целеустремленный, чело-

век идеи. Она почти наизусть знала великий рассказ Мери-ме, даже сама сделала либретто. И первый, к кому она обратилась, был Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Мы поехали к нему на дачу в Жуковку. Шостакович был человек очень мягкий, хотя, конечно, со стальным стержнем внутри. Он сказал: “Это интересно, я прочту, подумаю и позвоню через несколько дней”. Через несколько дней он нас пригласил приехать и сказал: “Вы знаете, я не возьмусь”. – “Почему?” – “Я боюсь Бизе. Какую бы музыку я ни написал, если зритель не услышит арию Торeadора или хабанеру, он будет разочарован и попросит деньги за билет обратно”. Это был его аргумент. Потом Майя Михайловна обратилась к Араму Хачатуряну, поскольку мы соседствовали в поселке Снегири под Москвой. А он говорит: “Что ж вы меня просите, у вас дома композитор, просите его”. Ну и тогда уже всё.

С. С. Деваться было некуда.

Р. Щ. Да. К тому же к постановке удалось привлечь кубинского балетмейстера Альберто Алонсо, а по тем временам приглашение иностранца в Большой театр было чем-то неслыханным. И у него уже кончалась виза, времени было мало, Майя Михайловна была в отчаянии. Пришлось их выручать. У Алонсо было готовое либретто, совершенно иное, чем у Майи Михайловны. Надо сказать, что довод Шостаковича – убедительный. Зрителя и в самом деле не нужно обманывать, пусть он слышит что-то знакомое. И я пошел путем транскрипции. Кстати, жанр это не новый: Бах делал тран-

скрипции концертов Вивальди, Моцарт делал, потом Чайковский – Моцарта и так далее. Так что я не первый. Но времени у меня было мало.

С. С. Сколько?

Р. Щ. Всего двадцать дней. Но когда есть дедлайн, это всегда хорошо. И для писателя, и для композитора, и для исполнителя. Я считаю, лучшая идея, которая мне пришла, – это сделать партитуру только для струнных и ударных. Во-первых, это резко отличалось от великой партитуры Бизе, а во-вторых, в тот момент в Большом театре были потрясающие струнники и потрясающая группа ударных. А практическая сторона была для меня важна.

С. С. Все ваши балеты посвящены Майе Плисецкой. У каждого из них – особая история создания. А есть ли среди других ваших произведений те, что созданы при интересных обстоятельствах?

Р. Щ. В октябре 1958 года мы расписались с Майей Михайловной, и в следующем, 1959-м, когда подошел ее день рождения, я позвонил Лиле Юрьевне Брик, которая жила в том же самом доме, что и мы, только через подъезд, и говорю: “Лилия Юрьевна, что же ей подарить?” Она отвечает: “Да напишите ей какую-нибудь пьесу, хорошую и короткую”. И я просто за несколько часов написал пьесу, которую сейчас играют по всему миру – “В подражание Альбенису”. Ее играют и на скрипке, и на виолончели, и на трубе, и на гитаре, и на балалайке. И Майя станцевала этот номер. Один раз в

зале Чайковского.

На этом сочинении стоит посвящение Майе Плисецкой, но истории написания этой пьесы никто не знает. Я первый раз рассказываю об этом публично. Вы меня раскололи.

С. С. Очень рада! Родион Константинович, я знаю о дружбе Андрея Вознесенского с вашей семьей, и, конечно, все знают его стихи о Майе Плисецкой. А еще у него есть стихотворение “Древние строки”, написанное в 1968 году. И там есть такая фраза: “В воротничке я – как рассыльный в кругу кривляк, / Но по ночам я – пес России о двух крылах”. Я была потрясена, когда узнала, что это стихотворение посвящено вам. “Я – пес России о двух крылах”!

Р. Щ. Это был величайший поэт. Ближайший, ближайший друг мой. Его уход – это огромная потеря. Сейчас наша нация ищет новых идиолов. Но люди вернуться к нему с огромным почитанием и интересом, так всегда происходит немножко позже. “Древние строки” я, конечно, знаю наизусть. Он еще несколько стихотворений посвятил мне и Майе, и я ему тоже музыку посвящал. И на его стихи написал много.

С. С. И почти финальный вопрос. Только ответьте, пожалуйста, честно. Вы – признанный во всем мире композитор. Вам знаком ошеломляющий успех, когда ваше произведение принимает и публика, и критика. А бывали ли у вас самого моменты эйфории от собственной музыки? Когда слушаешь и думаешь: “Ай да Пушкин, ай да сукин сын!” – “Ай

да Щедрин, ай да молодец!” Бывало ощущение упоительно-го счастья от того, что сам создал и только что услышал?

Р. Щ. Да, бывают минуты радости, великой радости. Когда слышишь исполнение такого класса, что сам собой доволен. Одна из таких счастливых для меня премьер состоялась в этом году: “Двойной концерт для фортепиано, виолончели и оркестра”. Два изумительных исполнителя – Марта Аргерих и Миша Майский. Премьера была в Швейцарии, в Люцерне, а потом они играли еще в нескольких странах. И когда они играли – не буду кокетничать, – я испытывал чувство, близкое к тому, что вы описали. Я действительно был доволен тем, что я сделал.

С. С. Ваш дед был священником в городе Алексине Тульской губернии. Тропинку к той церкви, где ваш дед служил, прихожане церкви называли Щедринкой. Мне это кажется неслучайным.

Р. Щ. Возможно, и так.

С. С. Думаю, то, что вы делаете в течение всей своей жизни, – это продолжение той длинной-длинной тропинки. Теперь она стала широкой, планетарной магистралью, но по-прежнему может называться Щедринкой.

Р. Щ. Это высший комплимент, спасибо.

Саундтрек

Сочинения Родиона Щедрина:

Концерт № 5 для фортепиано. Исполняет Государственный академический симфонический оркестр; фортепиано – *Денис Мацуев*, за дирижерским пультом – *Дмитрий Ситковецкий*.

Балет “Конек-Горбунок”. Партию Царь-девицы исполняет *Майя Плисецкая*.

Р.К. Щедрин. “Кармен-сюита” (аранжировка оперы *Ж. Бизе* “Кармен”). Партию Кармен исполняет *Майя Плисецкая*.

Опера “Очарованный странник”. Сценическая версия в исполнении солистов, хора и оркестра Мариинского театра под управлением *Владимира Гергиева*.

Концерт для рояля, виолончели и оркестра. Фортепиано – *Марта Аргерих*, виолончель – *Миша Майский*.

Концерт № 6 (*Concerto lontano*). Фортепиано – *Екатерина Мечетина*.

И.С. Бах. Прелюдия до мажор (Хорошо темперированный клавир, т. 1). Фортепиано – *Екатерина Мечетина*.

Г. Малер. “Песнь о земле”.

Михаил Шемякин

“А друг мой – гений всех времен, безумец и повеса...”

ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ

Другу моему Михаилу Шемякину

Я где-то точно наследил,
Последствия предвижу:
Меня сегодня бес водил
По городу Парижу,
Канючил: “Выпей-ка бокал!
Послушай-ка гитары!” —
Таскал по русским кабакам,
Где венгры да болгары.
Я рвался на природу, в лес,
Хотел в траву и в воду,
Но это был французский бес —
Он не любил природу.
Мы, как сбежали из тюрьмы,
Веди куда угодно,
Пьянели и трезвели мы
Всегда поочередно.
И бес водил, и пели мы,
И плакали свободно.
А друг мой – гений всех времен,

Безумец и повеса,
Когда бывал в сознание он,
Седлал хромого беса.
Трезвея, он вставал под душ,
Изничтожая вялость,
И бесу наших русских душ
Сгубить не удавалось.
А то, что друг мой сотворил —
От бога, не от беса, —
Он крупного помола был,
Крутого был замеса.
Его снутри не провернешь
Ни острым, ни тяжелым,
Хотя он огорожен сплошь
Враждебным частоколом.

<...>

Распахнуты двери
Больниц, жандармерий —
Предельно натянута нить.
Французские бесы —
Такие балбесы!
Но тоже умеют кружить.

1978

С Михаилом Шемякиным мы знакомы очень давно. Но еще до личного знакомства с художником в нашей парижской

квартире прописались две скульптуры зеленой бронзы авторства Михаила Михайловича, два гофмановских персонажа. Одно из самых удачных приобретений в наших с мужем бесконечных блужданиях по блошиным рынкам. Позже им составил компанию жандарм на лошади из черной бронзы. Когда Шемякин со своей женой Сарой де Кэй оказался у нас в квартире, то был удивлен и одновременно обрадован встрече с ними.

Шемякин всегда был для меня человеком-загадкой. Удалось ли мне хоть отчасти эту загадку разгадать – судить читателю.

Разговор 2018 года

САТИ СПИВАКОВА Здравствуйте, Михаил Михайлович!

МИХАИЛ ШЕМЯКИН Ну, будем попроще, я живу уже пятьдесят лет там, где нет отчества, тем более я еще человек искусства. А что сказал Маяковский? “В творчестве нет отчества, ибо творчество всегда отрочество”⁸.

С. С. Насколько я понимаю, вы разрешаете мне называть вас Мишей.

М. Ш. Михаил или Миша и лучше на “ты”.

С. С. Ну к этому мне не привыкать. Раскрываю сразу сек-

⁸ Вероятно, М. Шемякин имеет в виду строки из стихотворения А. Вознесенского “Нет у поэтов отчества. / Творчество – это отрочество”.

рет: мы знакомы давно. И ты уж прости, но так или иначе будем говорить о музыке – не только, но и о ней тоже. И первый вопрос: когда и как пришла в твою жизнь музыка? В детстве, в юности? Что это была за музыка?

М. Ш. Оркестры военные. Я сын кавалериста, который отгрохал две войны – Гражданскую и Отечественную. Конечно, постоянные военные оркестры – тем более что это было после войны, – небольшие парады на уцелевших площадках Кёнигсберга, где я рос, где родился мой любимый писатель и композитор Эрнст Теодор Амадей Гофман. А потом я много слушал мексиканской и английской музыки, которую обожал мой отец. Вот три компонента: марш “Прощание славянки”, мексиканские песни и английские песни тридцатых, сороковых, пятидесятих годов.

Позднее пришла уже иная музыка, запрещенная в мое время. Был запрещен джаз – как говорил Хрущев, шумовая музыка, которую неприлично и не нужно слушать советскому человеку. Потом я познакомился с замечательным философом, выдающимся мистиком Яковом Семеновичем Друскиным, братом музыковеда Михаила Семеновича Друскина. А уж он меня познакомил с Шёнбергом, Веберном, Альбаном Бергом – так я впервые столкнулся с атональной музыкой⁹.

⁹ В основе атональной музыки лежит отказ (иногда демонстративный) композитора от логики гармонической тональности. Арнольд Шёнберг (1874–1951), Антон Веберн (1883–1945), Альбан Берг (1885–1935) – композиторы, основатели и видные представители Новой атональной школы, называемой также Новой

До этого я очень интересовался классикой: это мой любимый Прокофьев, это мой любимый Стравинский... Однажды в 1962 году я узнал, что Игорь Федорович прибыл в Петербург. Так получилось, что мне устроили встречу с моим кумиром, и я три дня провел со Стравинским! Я пил с ним чай, я сидел в его номере, он увез мои работы, и у меня до сих пор хранится письмо Стравинского, где он великолепно отзывается о моих пейзажах. Никогда не забуду, как он их увидел – Обводный канал, мрачные такие пейзажи – и сказал: “Голубчик, вы даже не знаете, где вы будете висеть”. Я говорю: “Конечно, не знаю”. – “В Америке, в моем кабинете, но рядом с кем!” – “Опять тоже не знаю”. – “Ну, наверху будет Джордж Руо, а внизу несколько работ Пикассо, вас такая компания устраивает?”

Вот такие у меня были встречи с музыкой. К тому же я и сам часто работал с музыкальными произведениями. В 1960-х с режиссером Виталием Фиалковским в Санкт-Петербургской консерватории делал новую версию оперы “Нос”. Я создал новую концепцию – сцену в сцене. Певцы пели у меня в громадных масках: маска водружалась на плечи, а в шее оставалось небольшое пространство с окошечком, затянутым тонированной марлей, и они пели через марлю, могли видеть, двигаться и прочее. Гротескные эти фигуры очень не понравились руководству консерватории. Сразу после премьеры опера была арестована, эскизы, маски конфискованы.

С. С. Какой это был год?

М. Ш. 1967-й, но, слава богу, нас не арестовали.

С. С. В музыкальном театре яркое впечатление может произвести решение художника по костюмам, который существует с музыкой в унисон – так и случилось в вашем “Щелкунчике”. Он по-новому зазвучал, приобрел новые образы, и вдруг стало ясно, что это не просто красивая новогодняя сказка, а глубокое философское произведение, довольно страшное, на мой взгляд. В нем чувствуется дуализм...

М. Ш. Ну, Гофман – он весь такой. Я же сейчас в каком-то смысле специалист по Гофману именно в балетах. Потому что второй балет, который я сделал, – это “Волшебный орех”, история самого Щелкунчика. Раньше этот балет назывался “Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство”, но Гергиев не мог запомнить имя Пирлипат и все время упрямо называл ее Изергиль...

Гергиев меня долго уговаривал сделать новую версию “Щелкунчика”. Никогда не забуду эту смешную историю. Я укладываюсь обычно на рассвете, я ночная птица, поэтому, отработав что-то, включил телевизор, чтобы быстрее уснуть, и как раз попал на “Щелкунчика”. И шла там занудная такая постановка не столько для взрослых, сколько для детей, с этим маленьким мальчиком – Калкин, кажется, его играл – и девочкой Кларой. Вот они ходят, перед ними танцуют куклы, и я, засыпая на середине балета, подумал: слава богу, что я работаю над оперой. А я в этот момент – забыл сказать

– делал с Гергиевым новую версию оперы “Любовь к трем апельсинам”, это моя любимая опера Прокофьева, я уже показал Гергиеву первые эскизы. И я думаю: “Вот ужас был бы работать над этими скучнейшими балетами, тем более что я небольшой любитель балета”. И вдруг буквально через полчаса меня будит Сара, моя супруга, и, зная о том, что я спрoсонья, как все медведи, довольно злой, она так осторожно говорит: “Ты знаешь, он попросил меня, упросил все равно тебя разбудить, он весь взъерoшенный...” – “Кто взъерoщенный?” – “Валера Гергиев”. Она передает трубку, и – я ушам не верю – Гергиев говорит: “Слушай, забрось «Апельсины»! Ты должен сделать мне новую версию «Щелкунчика»”. Тут я правда взревел, как разбуженный медведь: “Никогда в жизни, ты с ума сошел вообще?! Это не мое амплуа! У меня полно знакомых хороших художников, они помогут тебе сделать”. Он говорит: “Ты нужен, ты, сходи в магазин, только что вышла моя новая версия «Щелкунчика»”. И когда я прослушал, понял, что, наверное, соглашусь работать, потому что я не узнал музыки. Гергиев восстановил прежний темп, который растянули балерины, и это действительно была трагическая симфония. Он сказал: “Ты должен помочь вернуть эту музыку, чтобы она игралась постоянно, а не так, как сейчас, – только на Новый год”. И теперь мы показываем нашего “Щелкунчика” и в мае, и в октябре, и в ноябре. Он объездил уже почти все страны, включая Америку. Мне удалось за два года создать версию, которая стала нетради-

ционной.

С. С. Миша, при всем моем уважении и почтении я не могу позволить вам забегать вперед и разрушить сценарий. Мы уже перескочили в конец программы.

М. Ш. Хорошо. Так вот, возвращаясь к музыке, с которой я вырос. Военные оркестры. А никаких спектаклей я не видел. Ты интеллигентная девочка, тебя водили в театры, а меня готовили к военной карьере, я проводил время на стрельбище.

С. С. И тем не менее потом оказался в Петербурге в Художественном училище.

М. Ш. Вопреки воле отца. И отец почти до самой смерти со мной не разговаривал, потому что я нарушил традицию нашего рода. Лет, наверное, восемьсот или девятьсот мои предки по отцовской линии сидели в седле, мы воины, но ни в коем случае не художники, не музыканты, и отец мой, должен признаться, к интеллигенции относился с большим презрением.

С. С. И счастье, что нарушил!.. Итак, на “Щелкунчике” в тот момент, когда тебя разбудила очаровательная Сара, которую мы все очень любим, закончился твой роман с оперой и начался роман с балетом.

М. Ш. Да, так.

С. С. Замечательно, что ты об этом рассказал. И как жаль, что фактически не сложился спектакль по “Носу” Шостаковича, это настолько твоя тема... Как я понимаю, несбывши-

еся проекты сбылись в твоей голове – на выставках часто появляются эскизы к спектаклям, которых никогда не было, к прокофьевским в том числе.

М. Ш. Да-да, я часто получаю приглашения, приезжаю в какие-то города, мы обмеряем площадки, прикидываем форматы фигур, которые должны встать на сцене, – вообще, я трачу колоссальное время, делаю эскизы, а потом выясняется, что опять денег не собрали. Поэтому, когда мы делаем выставки, у меня иногда получают целые выставочные павильончики, которые состоят из эскизов к неосуществленным спектаклям, скульптурным композициям. Их очень много. Интересно, конечно, делать эскизы, находить решение, но очень печально, что тратишь время, а реализации нет. Ну что поделать, сегодня мы, так сказать, больше думаем о физкультуре, чем о культуре, нужно с этим смириться...

С. С. Я пошла абсолютно женским путем и выяснила у Сары то, что меня волнует. Я понимаю, что заниматься творчеством, в частности скульптурой, живописью, невозможно в тишине. И мне хотелось узнать, что ты слушаешь, когда работаешь. Вот ответишь на этот вопрос, и я скажу, что ответила Сара.

М. Ш. Я всегда работаю под музыку, потому что в те годы, когда я выросал, было запрещено включать репродуктор. В каждой комнате были такие, как сейчас помню, темные картонные репродукторы. Это понятно: по репродукто-

рам во время войны объявляли, когда нужно бежать в бомбоубежище, напал ли Гитлер или еще кто-то. Мы постоянно должны были слушать или одни и те же советские песни, или какие у нас достижения на полях и как плохо живется на Западе, то есть жили под голос Левитана. И теперь, когда я работаю в тишине, возникает слуховая псевдогаллюцинация – есть такое понятие. Если шумит, допустим, где-то труба отопления, слышен какой-то шум и шорох, то у меня в ушах возникает голос Левитана: “На полях Казахстана мы сегодня добились... ужасная катастрофа на юге Соединенных Штатов Америки... победа наших...” – и прочее, прочее, прочее. Поэтому, чтобы заглушить его, у меня всегда играет фонем музыка. Естественно, я не могу слушать Вагнера моего любимого, не могу слушать Бетховена, Пятую симфонию или Девятую, я просто-напросто слушаю джаз – опять же не весь; какие-то композиции Майлза Дэвиса могут помочь мне работать, так сказать, в полутемноте, или, допустим, *Modern Jazz Quartet* – такая тихая музыка фонем, или же я слушаю песни, конечно, не гимны патриотические, – или Клавдия Шульженко поет, или Марк Бернес, или Утесов – это хороший фон, и я спокойно работаю. Сара говорила что-то другое?

С. С. Великая Сара де Кэй! Конечно, конечно, она сказала именно это! А теперь давайте поговорим о том, о чем уже вскользь упоминали. А именно о страсти к Гофману, который, насколько я понимаю, сопровождает тебя всю жизнь.

М. Ш. Да, это ни для кого не секрет, потому меня постоянно приглашают делать что-то, связанное с Гофманом. Я уже сделал три балета, авторских так называемых, когда я сам пишу сценарий или выбираю композитора. Например, к работе над “Волшебным орехом” я пригласил друга моей юности, одного из грандиозных композиторов современности – Сергея Михайловича Слонимского.

Потом я работал довольно долго в Литовском национальном театре в Вильнюсе. Замечательный театр, прекрасная труппа, члены которой поразили меня своими... размерами. Я, когда увидел балерину, подумал: неужели кто-нибудь в Мариинском театре согласился бы ее, так сказать...

С. С. Оторвать от земли?

М. Ш. Да. Они там настолько все здоровенные, но они великолепно танцуют! Мы вместе с Кириллом Симоновым, с которым делали “Щелкунчика”, сделали новую версию “Коппелии”. Театру исполнялось восемьдесят лет, и они решили открыть сезон с “Коппелии” Делиба, немножко сладенького балета, где абсолютно нет Гофмана. Первоисточник балета, новелла “Песочный человек” на самом-то деле – очень страшная вещь. С этим Коппелиусом, который охотился за глазами, довел до сумасшествия главного героя Натаниэля, и тот бросился с колокольни... Меня попросили сделать серьезную версию новеллы, и я сделал настоящую гофманиаду. Это был один из ведущих спектаклей, очень интересный, страшный по-настоящему. Разумеется, мы взяли

музыку Делиба, но к моему балету и к моему либретто подходило не всё, слишком много сахара было. Поэтому коекакие более трагические куски мы с Симоновым заимствовали из других балетов Делиба. В конце моего балета Натаниэль сходит с ума, начинает есть мух, там фантомы, слепцы и прочее...

С. С. Все виды искусства так или иначе переплетаются. Скажи, пожалуйста, видишь ли ты в каких-то своих работах музыку? Вот посмотрел на скульптуры и понял, что сейчас звучит, допустим, “Лунный свет” Дебюсси или “Танец феи Драже” Чайковского?

М. Ш. Знаешь, с моей стороны было бы напыщенно и фальшиво сказать: “Да, я смотрю на свои произведения, чувствую себя гениальным мастером и вот в этой фигуре я слышу Чайковского, в этой – Баха, а в этой – Бетховена...” Нет, я гораздо проще отношусь к своему творчеству. Я больше музыке чувствую в других произведениях, особенно в произведениях архитекторов, ведь говорил кто-то, что архитектура – это застывшая музыка. Хотя в работах больших мастеров-рисовальщиков всегда чувствуется присутствие музыки. Мы обычно так и говорим: музыкальность линий.

С. С. Каким ты видишь своего идеального зрителя?

М. Ш. Это в основном зритель театров! Картинами, сложными поисками угодить публике труднее. Когда люди говорят: “Не понимаем, нам не нравится”, я отвечаю: “Это нормально”. Если вы придете, скажем, в химическую лабораторию

рию, где вокруг написаны какие-то формулы, в ретортах что-то булькает, вы же не станете возмущаться, что не понимаете. То же самое с искусством: это не менее сложная вещь, это высшая математика. Иногда бывают очень агрессивные посетители, с претензиями, с криками: “Почему у Петра Первого маленькая голова?..” Ну что поделать, я начинаю вежливо объяснять, что я двигался от древнерусской иконы, что в скульптуре, если художник хочет показать очень высокого человека, пропорции меняются. И через некоторое время человек отходит и говорит: “Я понял, я действительно начинаю понимать”. Зритель бывает разный, но в мое время был такой лозунг – “Искусство для народа”, и в сознание людей он врезался независимо от того, понимает человек искусство или нет. Я помню, как первый раз выставили работы Пикассо в 1956 году. Боже мой, какие там были скандалы! Там стояли несчастные женщины какие-то, с растрепанными волосами, кричали: “Мой ребенок нарисует лучше!” Действительно, бывает, что дети великолепно рисуют. Но вот прошли годы, и сейчас уже работает замечательный Музей современного искусства под руководством Василия Церетели, и там идут уникальные, интереснейшие выставки, которые в мое время трудно было бы представить, их бы разнесли или просто не дали выставить. А сегодня уже растет новая молодежь, которая привыкла видеть много чего интересного, соотносить.

С. С. В оркестрах инструменты делятся на деревянные и

медные. Дерево ассоциируется с легкостью, а медь – воинственная, мощная. Вы, используя материалы для своих работ, проводите какие-то подобные аналогии?

М. Ш. Конечно. Каждый материал имеет свое определенное звучание и иногда требует своих размеров, особенно в ювелирном искусстве. Если невозможно сделать здоровенную серебряную вещь, значит, надо работать в миниатюре, а это совсем иное звучание. Такое, знаешь... с чем бы это в оркестре можно сравнить...

С. С. С флейтой.

М. Ш. Да, или с флейтой, или вообще с дудочкой.

С. С. Или с арфой.

М. Ш. Или с арфой. Бронза – это одно, а гранит – совершенно другое. Гранит – это глыба. Я дружил со скульптором Львом Кербелем, который создал скульптуру Карла Маркса, что напротив Большого театра. Он очень интересно рассказывал: задание было ответственным, он стал читать высказывания о Марксе и наткнулся на фразу Ленина, что Маркс – это глыба. И его осенило: он взял громадную глыбу гранита и оттуда высунулась голова Маркса. Получилось действительно грандиозное произведение. То есть материал иногда может подсказать, как с ним можно работать. Например, высунуть голову Карла Маркса из бронзы никак не выйдет, потому что бронза течет, и получится, что Карл Маркс выглядывает из киселя, как поплавленное мороженое.

С. С. Как думаешь, возможно ли поменять впечатление от

балетной постановки, изменив в ней декорации?

М. Ш. Да, безусловно. Когда Гергиев меня уговаривал делать этого “Щелкунчика” несчастного, а я не хотел, он сказал: “Понимаешь, у всех спектаклей есть постановщики – хореографы, режиссеры, но, говоря о постановках, которые делал, допустим, Головин¹⁰, мы так и говорим: «Головинская опера» или «Головинский балет». Или «балет Бенуа». Мы даже не называем хореографа, мы называем того человека, который создал костюмы, декорации, и люди идут именно на него”.

С. С. Миша, я знаю, что в вашем кармане лежит очень интересная книжка. Пришло наконец время рассказать о кропотливой работе, которую вы ведете на протяжении многих лет, – по сохранению русского языка, по его развитию или, наоборот, против его деградации¹¹.

М. Ш. Или против забвения, что еще страшнее. А какая именно книжка вас интересует? У меня их несколько.

С. С. Та, в которой я увидела пометки о музыкальности

¹⁰ Александр Яковлевич Головин (1863–1930) – художник, сценограф, декоратор; активный участник объединения “Мир искусства”; член Академии художеств. Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) – художник, историк искусства, основатель и главный идеолог объединения “Мир искусства”; художественный руководитель “Русских сезонов” Сергея Дягилева.

¹¹ Михаил Шемякин уже много лет работает над иллюстрациями к самым интересным из ушедших из русского языка диалектизмов, русским загадкам и поговоркам. Выбирая наиболее яркие слова для своего проекта, Шемякин ориентируется на “Словарь русских народных говоров”, который выходит в Институте лингвистических исследований (РАН) с 1965 г. К 2020 г. вышел 51 том.

слов русского языка и о словах, которые как-то связаны с музыкальными понятиями и образами.

М. Ш. Вот она.

С. С. “Словарь русских народных говоров. Выпуск 41”. Это том на букву “С”.

М. Ш. У меня их сейчас сорок девять. Словарь этот задуман очень давно, первый том был издан в 1965 году. Я связан с этими, как я считаю, святыми людьми, которые разъезжают по России, собирают материал. Этим занимался и Александр Солженицын, он выпустил словарь забытых русских слов, которые, он считал, можно ввести снова в употребление¹². Словарь был очень убористый, без всяких рисунков, и, конечно, было понятно, что он не привлечет широкого внимания. Чтобы помочь этому проекту – воскресить русский народный говор и диалекты, я встречался с одним важным человеком, который мог им заинтересоваться. Я вынул из своего бездонного кармана большой такой, толстый словарь, “Новый словарь русского языка” на полторы тысячи слов, и сказал: “Будьте любезны, найдите хоть одно русское слово вот в этом словаре”. Он долго листал, открывал на любой странице, но в словаре не обнаружилось ни одного русского слова! А ведь словарь этот считается и называется официально словарем нового русского языка.

Я хочу возродить забытые русские слова при помощи ри-

¹² Речь о книге Александра Солженицына “Русский словарь языкового расширения” (первое издание – М.: Наука, 1990).

сунков. Я разговаривал вчера с “Союзмультфильмом”. Мы хотим сделать утренние программы, где будут появляться разные персонажи, одетые в старинную одежду, а в руках у них будут какие-то предметы. И все они называются теми ушедшими словами, которые мы можем сегодня вновь ввести в обиход... Дети обожают дразнилки, и вот, допустим, у нас будет выскакивать охряпка, а к нему навстречу побежит жвака, а посередине встанет ошмыга... А потом они сделают охлебина и обирюха, будут разбивать кувшины. Заметьте, какие музыкальные слова, какое определенное звучание. А еще мы будем выпускать небольшие книжки с такими названиями, и, возможно, дети, посмотрев мои картинки, будут постепенно использовать эти слова...

С. С. Но, Миша, это же всё диалекты...

М. Ш. Которые раньше постоянно в нашем языке встречались, язык был богатый, мы его просто-напросто резко обрезаем...

У меня есть такая маленькая секция, называется “Слова с музыкальным звучанием”, и здесь нарисованы ноты. Например, мы говорим “столица”, а в начале века говорили “столлиция”. Это уже получается какая-то дама в таком бархатном платье – столлиция. А вот старое русло реки называлось “старица”, и так появляются две женщины в красивых платьях: столлиция и старица.

С. С. Столлиция и старица – хорошо. Но давай от музыки слова вернемся к музыке. На тебя – и художника, и человека

– большое влияние оказал Владимир Высоцкий. При этом и Шемякин на Высоцкого, *vice versa*, как сказали бы французы, оказал не меньшее влияние. Расскажи, пожалуйста, про уникальную коллекцию ваших записей, изданных сначала на виниловых пластинках, а потом на компакт-дисках.

М. Ш. Мы встретились в 1970-х, в Париже. В России я Высоцкого не знал, мы жили в разных городах: он в Москве, я в Питере. Проходили по Парижу почти всю ночь и поняли, что мы, в общем-то, давным-давно друг друга знаем. Чаше он приезжал ко мне, потому что Марина жила за городом, а он не очень любил жить в том районе, такое, знаете, буржуазное место, и всегда старался как можно больше времени проводить в моей мастерской.

С. С. А где тогда была мастерская?

М. Ш. Мастерская была на авеню Малакофф на выезде из Парижа, и он прямо из аэропорта сразу приезжал ко мне, и я для него уже подготавливал запрещенные книги, запрещенную музыку – у меня даже есть его письмо, где он пишет: “Мишка, Мишаня, образовывай меня, ибо я тёмен”. Он не был темным, просто в те годы на многое накладывался запрет. Вот я, например, вырастал, когда был запрещен Ван Гог, импрессионисты, они назывались представителями упадочного буржуазного искусства. Друзья из Германии присылали мне книги с репродукциями Ван Гога, Ренуара, Сезанна, и я показывал их, естественно, своим однокашникам в Художественной школе при академии Репина и

был исключен за эстетическое разложение своих сверстников... Володе у меня в мастерской приходилось помучиться, потому что мое условие было поставлено сразу: “Дружба дружбой, но прежде всего мы начнем работать – ты должен петь, а я буду записывать”. Я прошел месячные курсы любителей-звукооператоров, купил профессиональную аппаратуру, два *Revox*’а громадных, магнитофон и микрофон для голоса, для гитары, и Володя, когда приезжал, сразу ставил в мастерской на мольберт листки с новыми песнями и начинал петь. И перепевал каждую песню по пять-шесть раз, даже старые иногда. Потом вытирал пот со лба и говорил: “Здесь я остался, здесь я остаюсь”. Вот таким образом в результате шестилетней работы родились семь пластинок, которые я потом выпустил, и интерес к ним был большой. Это действительно чистые записи, потому что в мастерской были только гитара, я и Володя. Иногда появлялся Костя Казански, как бы Высоцкий болгарского разлива, – он с нами дружил. Он нам помогал: немножко корректировал мою работу звукооператора. Так были созданы эти диски, я сделал к ним иллюстрации, сделал обложки.

Это была творческая дружба: Володя, просмотрев мои работы, иногда писал о них какие-то стихи или песни. Ему, скажем, очень понравились работы на тему “чрево Парижа”, и он создал небольшую поэму “Тушеноши”. Я в то время жил в Нью-Йорке, был занят какими-то своими выставками, а он остался ночевать в моей мастерской, натолкнулся на эти

работы и, забыв о том, что у нас разница в шесть-семь часов, всю ночь не давал мне в отеле уснуть: напишет новую строчку, будит меня и читает. Я не мог, конечно, ему сказать, что время другое, потому что мне было интересно, и так я прослушал всю поэму, которая где-то часов в восемь утра уже была окончена.

С. С. Миша, а снятся ли вам образы, которые возникают в творчестве, – будь то спектакли, выставки, книги? Рождаются ли идеи во сне?

М. Ш. Во сне – нет, чаще всего просто проваливаюсь, как в яму: усталость большая. Если я чуть-чуть хвораю, тогда возникают сны, но отнюдь не приятные. А так – я редко вижу сны. Или вижу, но сразу забываю.

С. С. Это характерно для очень юных людей, с возрастом все больше помнишь.

М. Ш. А, нет, единственное, что я всегда помню, – часто летаю.

С. С. Это тоже характерно для растущего организма!

М. Ш. Правда? В эти моменты я всегда на грани сна и думаю: это же так реально, ведь нужно только сжать руки. Просыпаюсь и думаю: ага, я поймал эту тайну, сейчас встану, сожму руки и точно смогу взмыть вверх. Наверное, мы когда-то все умели летать, просто разучились.

Саундтрек

П.И. Чайковский. Балет “Щелкунчик”.

Майлз Дэвис.

Modern Jazz Quartet.

В.И. Агапкин. Марш “Прощание славянки”.

Мексиканские и английские песни 1930–1950-х.

Л. Делиба. Балет “Коппелия” в постановке Литовского национального театра.

С.М. Слонимский. Балет “Волшебный орех” в постановке Мариинского театра.

В.С. Высоцкий. Песня “Кони привередливые”.

Татьяна Черниговская

Эффект Черниговской

Черниговская – это вселенная! И я заочно, до нашего знакомства, была полностью ею покорена. С некоторыми мирами лучше не встречаться лично: вы предвкушаете полное совпадение всех ритмов и тональностей, а человек в жизни оказывается – нет, не плохим, но совсем иным. И нет ничего хуже обманутого ожидания. С Татьяной Владимировной такого не произошло! Мы сразу совпали. Настолько, что двухчасовая беседа в студии продолжилась в интенсивной переписке по электронной почте, за которой последовала череда личных встреч. И по сей день это общение – больше, произнесу великое слово: дружба – продолжается, к сожалению, то и дело прерываемое разными бытовыми причинами. Но мы не теряем друг друга из виду.

Каждая минута, проведенная рядом с этой удивительной женщиной, дает такой заряд энергии и легкости, что я бесконечно благодарю судьбу, подарившую мне эту встречу!

Разговор 2018 года

САТИ СПИВАКОВА Татьяна Владимировна, вы доктор биологических наук и читаете курс психолингвистики, в ко-

торой, как я понимаю, изучается взаимосвязь языка, мышления, сознания. Можно ли сказать, что музыка, в частности классическая музыка, – это в некотором роде способ коммуникации и язык?

ТАТЬЯНА ЧЕРНИГОВСКАЯ Несомненно да. Я бы сказала так: у человека есть несколько языков, и я имею в виду не национальные языки, которых примерно шесть тысяч на нашей планете, а знаковые системы. Это наш вербальный язык, это, разумеется, музыка, это математика, это язык тела, то есть мимика, жесты, позы и прочее. Существует даже такая точка зрения, что язык, на котором мы говорим, появился из музыки. Что вначале было пение, ведь у нас есть естественный музыкальный инструмент – голосовые связки. Пение древнее, чем вербальный язык, со словами, и еще неизвестно, что воздействует сильнее. Сейчас существует даже раздел науки, который называется когнитивная музыкология, *cognitive musicology*. В Гарварде над этой проблемой работают очень мощные ученые: и физики, и физиологи, и психологи, и музыканты, конечно. И что, им заняться больше нечем? Почему вдруг они в эту область вошли? Может быть, нам удастся про это поговорить.

С. С. Я надеюсь. Кроме того, я бы хотела поговорить про феномены влияния классической музыки на мозг. Но сначала расскажите, пожалуйста, как в вашу жизнь пришла музыка?

Т. Ч. Родители! Строгие родители. Барышне из хорошей

семьи полагается играть на рояле. Меня никто не спрашивал, нравится мне это или нет, и несколько раз в неделю домой приходила учительница и пила из меня кровь. Я не стала музыкантом, но не скажу, что занятия музыкой вызывали у меня какие-то дисциплинарно отрицательные эмоции, как это бывает у многих детей. Мне было ясно, что ничего из этого хорошего не выйдет, но я и по сей день считаю: родители – молодцы, что заставляли меня заниматься музыкой. Если есть хоть и плохой, но свой опыт, ты иначе слушаешь, иначе смотришь на руки.

В филармонию я обязана была ходить постоянно, были абонементы, и сидеть полагалось в определенном ряду, в определенном месте, чтобы видеть клавиатуру и руки пианиста.

В моем случае эти походы не подразумевали ничего серьезно профессионального. В отличие от моей сестры, которую учили по-настоящему и доучили почти до консерваторского уровня. Теперь она профессор-литературовед в университете и музыкой больше не занимается, но я уверена, что раннее занятие музыкой чрезвычайно важно, и у меня есть доказательства.

С. С. Попробую эти доказательства у вас получить. Вы можете вспомнить концерт, исполнителя или произведение, которое у вас с детства осталось в памяти?

Т. Ч. Есть какие-то ранние воспоминания, но я позорно не могу вспомнить ни название произведения, ни исполни-

теля. Меня очень сильно и сразу ударило по голове Моцартом. Потом меня стали водить в Мариинский театр, я же питерский житель, и все эти трогательные лебединые и спящие красавицы – их не забудешь. Подросткового отталкивания не было, но и серьезное осознанное желание пойти в музыкальный театр появилось только в университетские времена.

С. С. В списке произведений, которые вы предложили сегодня послушать в ходе программы, есть Иоганн Себастьян Бах, и меня это несколько не удивило. Верите ли вы в так называемый “эффект Баха”? И в чем он заключается? Многие музыканты, композиторы и исполнители, в частности Евгений Кисин, говорили, что вся классическая музыка вышла из Баха, что ничего совершеннее никогда создано не было и не будет. Мне кажется, это можно аргументировать тем, что в музыке Баха всегда идеальный баланс между неким математическим расчетом и эмоциональной составляющей.

Т. Ч. Я не музыковед и не музыкант, поэтому это будет ответ профана, но профан в моем лице говорит, что математики или теоретические физики без Баха не должны делать и шага, потому что – вы правы – в его произведениях идеальный алгоритм. Кстати, вы знаете, что Эйнштейн был просто – грубое слово скажу – просто маньяк Баха и Моцарта. У него есть записи, неожиданные для физика. Он пишет: “Я живу в музыке”. Не в том смысле, что “землю попашет, попишет стихи” или “поработаю-поработаю, а потом послушаю на десерт”, – нет, тут абсолютно другая история. Не один раз

он отмечал, что без музыки не может думать, что она для него – способ настройки на кристальное четкое “думание”. Это для нашего разговора очень важная тема...

С. С. Давайте разовьем.

Т. Ч. Эйнштейн говорил, что интуиция – священный дар, разум – покорный слуга. Необычно слышать такие слова не от поэта или музыканта, а от физика. На его взгляд, воображение и интуитивные прорывы – сильнее всего, даже сильнее знания! Потому что знание ограничено: люди знают лишь вот столько, вправо-влево – пусто, а воображение бесконечно. Это я всё к тому веду, что музыке нужно учить всех.

С. С. Потому что музыка позволяет потом использовать мозг в большей степени.

Т. Ч. Да! И я более того скажу. Я всё думала, почему Эйнштейн не расставался со своей скрипкой... Кстати, он ее Лина называл – от Вайолин (*Violin*). Скрипки у него менялись, но все они назывались Линами. Кто-то утверждает, что он хорошо играл, а кто-то – что чудовищно. Причем второе мне кажется более правдоподобным.

С. С. Да, говорят, он все время сбивался с ритма. Фриц Крейслер ему пенял: “Ты великий ученый, неужели не можешь досчитать до трех?”

Т. Ч. Замечательно! И вот, мне кажется, я разгадала, почему скрипка всегда была с ним, хотя мое заявление недорого стоит. Я думаю, он с помощью музыки переключал мозг на другой регистр. Это не логарифмическая линейка, на ко-

торой два плюс три и умножить на восемь, это другой режим работы.

С. С. У меня как раз есть давно назревший вопрос. Я не очень хорошо знаю математику и вообще в ней не разбираюсь. Но говорят, будто музыка и математика, эти два диаметрально противоположных явления (одно – наука, другое – искусство), тесно взаимосвязаны. Так ли это?

Т. Ч. Ваш вопрос попадает в категорию небольшого количества смертельных вопросов. Но я постараюсь выкрутиться. Дело в том, что люди ведь просто договорились, что считать наукой, а что искусством. А могли изобрести и другие коробочки, и я вовсе не уверена, что математика тогда попала бы в науку. Математика и музыка – это самые базовые, глубокие продукты и мозга, и сознания, и подсознания. Они не переводятся на другие языки. Только глупый человек, послушав гениальную музыку, способен заявить: а теперь я расскажу, про что она. Когда Феллини спрашивали, про что его фильм, он говорил: “Если бы я мог рассказать, я бы написал новеллу или роман. Вот мой фильм. Вот он, смотрите!” Так и здесь – слушайте!

Подойду к вопросу с другого бока. А что вообще такое музыка? Как ученый, я могу объяснить, как мы ее воспринимаем: звук, звуковая волна, несется, бьется о барабанную перепонку и дальше поехала по слуховому нерву и так далее. Это происходит у всех, у кого есть слух. Является ли музыка – не гениальная, любая – музыкой для, скажем, комара или

мышки-норушки? Нет. Для них это просто физическое воздействие.

С. С. Звуковая волна.

Т. Ч. И для того чтобы волна стала музыкой, мозг должен быть подготовлен. Для остальных она – “сумбур вместо музыки”. Как живопись для людей, которые в Эрмитаже возле Матисса говорят: “У меня сыну четыре года, но он еще и не так рисует!” Об этом же говорила Цветаева, “читатель – соавтор”. Или могу привести такой пример. Если здесь лежит том Шекспира, но нет человека, способного его прочесть – не в том смысле, что он не знает английского, а в том, что не подготовлен воспринимать этот сложный текст, – то в этом случае том Шекспира – всего лишь физический объект с таким-то весом, толщиной, глубиной, шириной и прочими параметрами.

Откуда они взялись на нашу голову, музыка и математика? Галилей говорил: “Создатель написал книгу природы языком математики”. То есть математика – свойство мира. К музыке это имеет абсолютно такое же отношение. Иммануил Кант, лучший философ Земли, писал: “Мы не извлекаем законы из природы, а приписываем их ей и даже предписываем, потому что у нас такой мозг”, – точнее, “потому что мы такие”. Представьте, человечество доигралось до того, что люди на планете, упаси Господь, исчезли. Останутся ли математика и музыка? И я имею в виду не партитуры и тетрадки с формулами. Крупные математики мне отвечают:

нет, если человека не будет, то и математики не будет. Подозреваю, что с музыкой так же, хотя я уверена, что прямо здесь, в вашей студии, большое количество людей сказали бы: нет, музыка – это сама Вселенная, она разлита во Вселенной. Но нет аргументов ни у тех, ни у других.

Это все к тому, что если людей и маленьких детей не учить музыке, то эта дверь им не откроется. Я не стала музыкантом, но, если бы музыки в моей жизни с детства не было, я уверена, что и думала бы иначе, и жизнь моя иначе бы сложилась, и, разумеется, я бы не так понимала (хотя у меня нет иллюзий, что понимаю достаточно) музыкальные произведения.

С. С. То есть всё связано.

Т. Ч. Связано, да. Но эти связи, как уже было сказано, из категории вопросов смертельных. Как если бы вы меня спросили, что такое душа. И я могла бы ответить только одно: это не предмет науки. Это не значит, что души нет, это значит, что со свиным рылом в калашный ряд мы не ходим, я имею в виду – ученые не могут этим заниматься: нет физического места, где находится душа. Это сложная история.

С. С. Ну что ж, на смертельный вопрос – убийственный ответ.

Т. Ч. Сами виноваты.

С. С. Теперь давайте поговорим о влиянии классической музыки на мозг человека. Одни аспекты влияния доказаны, иные остаются в области предположений. Не секрет, что в

Италии, особенно в Венеции, как я замечала, практически каждый день где-то исполняются “Времена года” Вивальди. И ученым якобы удалось доказать, что многократное и частое прослушивание “Времен года” благотворно влияет на укрепление памяти, в частности, у пожилых людей. Вы думаете, это возможно?

Т. Ч. Думаю, что да. Попробую объяснить. Для этого мне придется сделать шаг назад. Что вообще происходит в человеческом мозге? Мозг – сложнейшая, кошмарного размера нейронная сеть. Память не является записанным текстом, к которому ты добавляешь новенькие тексты. Память – это не кладовка, не библиотека.

С. С. Не подвал, как писала Анна Андреевна Ахматова, да.

Т. Ч. Нет, это не подвал, это текст, живой текст, который все время переписывается, обновляется. За то время, что мы с вами говорим, там уже несколько раз все переписалось. Только один раз воспоминание приходит к нам в истинном виде, в следующий раз мы уже будем вспоминать тот вариант, который вспоминали до этого. Вот ведь в чем дело – информация постоянно переписывается! Трудно вообразить что-то более сложное! Когда мы приходим в этот мир, в наших генах какой-то вариант нейронной сети уже существует, однако, когда каждый из нас в свое время предстанет перед Создателем, он предъявит ту нейронную сеть, которую записал на своем мозге в процессе жизни. И этот текст за-

висит от того, что он слушал, с кем общался, что читал, о чем думал, куда ездил и на что смотрел. Единственное, чего мозг не умеет, – он не умеет НЕ учиться (я не беру ситуацию глубокой патологии). В моменты катастроф несчастий мозг учится каждую минуту, каждую секунду; чтобы с ним все было в порядке, он должен постоянно получать новую информацию. Если мозг не тренируется, произойдет то же, что будет с человеком, если он полгода пролежит на диване: он потом встать не сможет.

Поэтому, когда человек слушает сложную музыку – а “сложная” в нашем разговоре – это как раз характеристика классической музыки, – он тренирует нейронную сеть. Музыка может быть кристальной, изумительной, прозрачной на слух, так сказать, но это на поверхности; главное – как она воздействует на внутреннем уровне. Это ровно как с музыкой Баха: идеальный алгоритм, да, но под ним лежит что-то еще, непознанная глубина. Вот я лентяйка, ни в какой фитнес не хожу, но если бы ходила, тело было бы другим. Зато я тренирую свои мозги, таков мой выбор. Поэтому – да, от Вивальди память может укрепляться.

Если бы мы вели не такой светский и общекультурный разговор, а научный, то я бы этот теннисный мячик иначе отбила. Я бы спросила: а сравнивали ли с чем-нибудь влияние на мозг “Времен года”? С Шостаковичем сравнивали? С Аллой Пугачевой сравнивали?

С. С. Можете отбить этот мячик и у нас.

Т. Ч. Я имею в виду, что у меня было бы много вопросов, потому что у науки есть правила игры и они подразумевают, что нужно отбросить все варианты, кроме одного, доказанного. И здесь этот вариант такой: не исключено, что важен сам факт слушания прекрасной и сложной музыки – необязательно Вивальди, а, например, Скарлатти ну или кого назовем...

С. С. Но проводились исследования именно по Вивальди, рассматривали части из “Времен года” как отдельные произведения. Скажем, установили, что, когда исполняются фрагменты из “Лета” – летняя гроза, все эти бравурные фрагменты, – в человеческом мозге происходят совершенно иные процессы, чем при слушании “Зимы”.

Т. Ч. Я готова поверить, то есть не поверить, а, услышав доказательства такого рода, согласиться. Почему бы и нет.

С. С. Могу про себя рассказать маленькую историю, не знаю, будет ли она интересна – абсолютно ненаучна, но из жизни. Поскольку папа был скрипачом, а мама пианисткой, музыку я слушала еще в перинатальном периоде. Папа играл “Времена года” Вивальди и дома, репетируя, в частности, фрагмент из концерта “Зима”, маленькая часть которой, как я потом узнала, называлась “У камелька”. Она абсолютно умиротворяющая, спокойная, и понятное дело, что в трехлетнем возрасте я засыпала под эту музыку. Но сейчас, когда я ее слышу, у меня возникает полное ощущение присутствия: ощущение той квартиры, тех запахов...

Т. Ч. Так и должно быть, именно так.

С. С. Я уже не говорю, что я засыпала под музыку Джордже Энеску...

Т. Ч. Что дали, под то и засыпали.

С. С. Да, и с тех пор в любом отеле могу уснуть под звуки скрипки, когда мой муж играет, готовясь к концерту.

Т. Ч. Вы, кстати, подняли очень хорошую тему. Мы привыкли считать – и это неправильно, – что для человека все начинается с момента рождения, а вот японцы считают – с момента зачатия. Девять месяцев уже жизнь идет, и наука точно знает, что новорожденный ребенок реагирует не только на запах матери, но и на голос, потому что он его знает, он девять месяцев с этим голосом уже жил. Дети в утробе матери, к счастью, ничего не видят, но слышат очень многое. Поэтому юным дамам, которые собираются производить детей на свет, нужно сказать: слушайте хорошую музыку, смотрите на цветы, на горы, на реки, на водопады и прочие красоты. Это не периферийные вещи, они имеют очень мощное воздействие.

И всех детей, повторяюсь, очень желательно учить музыке, и начинать нужно как можно раньше. Это увеличивает пластичность мозга. Пластичность – это способность учиться, то есть способность образовывать новые связи в нейронной сети. Музыка это делает как ничто другое, потому что она подразумевает очень тонкий анализ: этот фрагмент отличается от того частотой на миллиметр или этот кусочек должен

прозвучать раньше того кусочка. Это тонкие, ювелирные вещи. У детей, которые рано начинают учиться музыке, гораздо легче идет чтение и письмо, а когда они становятся бабушками и дедушками, то на несколько лет отодвигают от себя Альцгеймера.

С. С. Хотелось бы поговорить о том, что научно доказано и обозначено как “эффект Моцарта”.

Т. Ч. Как раз в продолжение того, о чем мы беседуем. Действительно, есть такой термин и есть работы, доказывающие, что дети, которые слушают Моцарта, умнее. У них даже *IQ* выше. Правда, я скептически отношусь к *IQ*.

С. С. Я тоже. Но, как я понимаю, считается, что тональная система, тональный звуковой ряд музыки Моцарта наиболее близок к тембровой окраске человеческого голоса.

Т. Ч. И тональная система, и, я думаю, совершенство структуры. Я сейчас говорю не про эстетику и эмоции, а именно про то, как построены музыкальные произведения. Музыка... ну нет, ее боги писали, человек на это не способен, это что-то совсем из других миров. Как ученый, я, конечно, не должна так говорить, но мы же не знаем: может быть, музыка и есть Вселенная. Я понимаю, что это звучит легкомысленно, но я-то говорю серьезно.

С. С. Мне это очень важно было услышать. Татьяна Владимировна, как и чем отличается мозг человека, владеющего инструментом или занимающегося музыкой, от мозга человека, этими умениями не владеющего? И как те и другие

относятся к понятию времени?

Т. Ч. Давайте начнем со времени. Я прочла у одного философа, что музыканты со временем находятся в интересных отношениях, для них время – как желе: они его могут сжимать, могут растягивать, время для музыкантов не такое, как мы привыкли. Это, кстати, отдельный, очень интересный разговор. В ХХI веке вопрос стоит так: всегда ли время течет в одну сторону, без перерывов и с одинаковой скоростью. Ведь еще сто лет назад человека, задавшего этот вопрос, посчитали бы просто сумасшедшим, потому что время – это измерение. Но если мы почитаем Пруста или Бергсона, посмотрим на свою собственную жизнь, мы увидим, что есть минута, которая длится полгода, а есть полгода, которые длятся как пять минут, и всё – впустую. Ведь так?

С. С. Конечно.

Т. Ч. Значит, это очень сложная субстанция. Один пианист мне рассказывал: “Пока я выхожу на сцену и иду к роялю, у меня внутри проигрывается вся пьеса, которую предстоит исполнить”. Я слышала подобное и еще от нескольких музыкантов. Это что же происходит, как такое может быть? Я спрашиваю: “Что, всегда?” Он отвечает: “Нет, не всегда, но если этого не происходит, то выступление будет неудачным”.

С. С. То есть за пятнадцать секунд проигрывается двадцатипятиминутная пьеса.

Т. Ч. Да, за что купила, за то продаю.

С. С. А я могу представить, как это происходит.

Т. Ч. Не так давно я спрашивала об этом Дениса Мацуева. Он сказал: “Видите ли, я с такой скоростью иду к роялю, что ничего не успеет проиграться. Но с самого утра у меня в голове крутится музыка, которую мне предстоит играть, то есть я весь день живу внутри этого музыкального пространства”. Музыкальное пространство – оно же и время!

Я думаю, та неожиданная привязанность Эйнштейна к музыке, невозможность для него жить вне музыки тоже связаны со временем. Во всяком случае, я бы сказала так: если мы не будем детей рано учить музыке, мы не только потеряем Ростроповичей и Спиваковых, мы потеряем и Эйнштейнов. Их мозг будет формироваться иначе, он не будет готов к нетривиальным ходам. То есть если человек будет работать на заводе Форда на конвейере столетней давности, тогда все в порядке, ему этого не надо, просто крути одно и то же, и всё. Но если речь идет о ненавистном мне слове “креативность”, то музыка – это очень мощный, разворачивающий сознание и подсознание инструмент развития мозга.

С. С. Кстати, мне часто доводилось видеть, что не музыканты, но писатели, актеры работают, а фоном у них – классическая музыка.

Т. Ч. Я сама знаю таких людей. Один из моих шефов, старый врач-психиатр, ни строчки не мог написать, если не звучала классическая музыка. А у меня – наоборот, и мне ужасно жалко. У меня много всякой музыки дома, а времени отдельно ее слушать нет. Я столько времени сижу за компью-

тером, вот пусть бы музыка звучала фоном, убила бы двух зайцев. Но ничего из этого не выходит. Я думаю, здесь дело в том, что музыка мне навязывает – в данном случае именно навязывает – не мой ритм. Вероятно, у меня есть какой-то биоритм думания или писания, который я не могу соотносить с другими ритмами. Это дешевое объяснение, прямо вам скажу, доказать я его не могу. Но то, что мне не удается насладиться божественной музыкой параллельно с другим делом, – это факт. Я должна ей отдаться на полную катушку. Может быть, я могла бы что-нибудь вышивать под музыку, но я не вышиваю. Эти важные, значительные пространства у меня входят в конфликт.

С. С. Вы словно просите какую-то индульгенцию, говоря, что даете дешевое объяснение. Сейчас я у вас попрошу индульгенцию. Объясните, пожалуйста, что такое взаимосвязь правого и левого полушария мозга. И допустимо ли какое-то влияние музыки на эти взаимосвязи?

Т. Ч. О, я бы только мечтать могла о таком вопросе! Это ровно то, о чем я собиралась говорить. Ваш предыдущий вопрос был про мозг музыкантов. У музыканта – не только профессионала, но и у подготовленного слушателя, но не того, кто изредка слушает музыку, жаря омлет, – задействовано гораздо большее количество зон мозга. Это ювелирно, гораздо более тонко и изящно настроенный инструмент, чем мозг даже очень умного, интеллектуального, но не владеющего вот этим бриллиантовым, скажем, наследием человека.

Теперь про правое и левое полушария. На заре всех исследований, когда в 1980-е годы Нобелевская премия была получена Роджером Сперри за исследования правого и левого полушарий, считалось, что правое полушарие – это эмоции, музыка, выражение лица, чувствительность к интонации, понимание шуток и дальше по списку. А левое полушарие – оно такое серьезное, отвечает за язык, математику и так далее. Это всё правда. Но, как выяснилось позже, а уж сейчас-то точно подтверждено, отнюдь не вся правда. Потому что есть разная математика и есть разная музыка. Если это математика типа арифметики, где главное счет, тогда – да, задействовано левое полушарие мозга. Но если это геометрия, тригонометрия, то подключается правое! Когда Эйнштейн отошел в лучший мир и стали исследовать, анализировать его мозг, то оказалось, что и извилины у него не такие, как у обычного человека, и еще очень большая перемычка – так называемое мозолистое тело, – через которую правый и левый мозг общаются друг с другом. По-латыни она называется *corpus callosum*. В научных статьях так прямо и пишут: с таким мозгом он не мог не стать Эйнштейном. А я думаю, что дело вот в чем. Эта перемычка говорит о том, что, занимаясь научной работой, он залезал в то мозговое пространство, где живет искусство, и поэтому он – Эйнштейн.

У людей, которые занимаются музыкой – это я уже не метафорически говорю, а буквально, – другие нейронные связи, гораздо более высокого класса нейронная сеть. Больше

связей – следовательно, сложней текст. Это значит, что соединяются вещи, которые, не будь этих связей, не соединились бы никогда. Еще хуже скажу: музыка влияет на количество и на качество того, чем занимаются нейротрансмиттеры всякие: дофамин, мелатонин, серотонин...

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.