

Михаил КАЗИНИК

Тайны
гениев



Михаил Семенович Казиник

Тайны гениев

Серия «Тайны гениев»

*Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=70029004
Тайны гениев / Михаил Казиник: АСТ; Москва; 2023
ISBN 978-5-17-152605-4*

Аннотация

Как только мы по-настоящему погружаемся в искусство – нам открывается иной мир, иные измерения. Мы перестаем мыслить только реалистично, ибо искусство демонстрирует нам такие сферы бытия, которые очень трудно объяснить с точки зрения даже самой изощренной, но материалистической логики.

В своей книге автор рассказывает не только об известных композиторах, писателях, художниках, но и о том, как неожиданно переплетаются судьбы и творения тех, кто жил в разных эпохах и странах. Эти сплетения музыки, литературы и живописи зачастую сразу не заметишь, а узнав, заинтересуешься так, что захочешь сам искать всевозможные параллели. Потому что это необычайно интересно, потому что только так и растешь над собой, начинаешь и мир, и людей видеть иначе. О каких же гениях идет речь в книге? О Моцарте, Бахе, Бетховене, Чайковском, Мусоргском, Пушкине, Гоголе,

Достоевском, Пастернаке, Шекспире, Кафке, Рембрандте, Эль Греко, Микеланджело...

В книге размещены qr-коды, позволяющие прослушать те произведения, которые упоминаются автором.

С деятельностью и творчеством Михаила Семеновича Казиника можно познакомиться на его персональном сайте www.kazinik.ru, а также на YouTube-канале автора.

Содержание

Предисловие	6
Вступление первое. О страшном гноме	11
Вступление второе. Предмет любви	18
«Бессмертные на время»	26
Часть 1	38
Глава 1. Сонатная форма и «мозговой центр»	39
Глава 2. Был ли глухим Бетховен	53
Конец ознакомительного фрагмента.	65

Михаил Казиник

Тайны гениев

© М.С. Казиник, 2023

© ООО «Издательство АСТ», 2023

Дизайн серии Дмитрий Агапонов

Дизайн блока и вклейки Вадим Гусейнов

В оформлении переплёта использованы изображения из фондов Shutterstock

Во вклейке и блоке использованы изображения из коллекций Bibliothèque nationale de France, Nasjonalbiblioteket, The Library of Congress

* * *

*Моим дорогим родителям
Белле Григорьевне и Семену Михайловичу
с любовью и признательностью.
Автор*

Предисловие

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

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

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

А в-третьих, все не так просто.

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

Цель земной культуры – ублажить земные тела, приковать биологическое тело к земле, до предела насытить потребности этого биологического тела, создав усредненный образ человеко-особи, и определить круг ее (особи) основных потребностей. Особь должна мыслить стереотипно и действо-

вать с пользой для всех остальных среднеразумно существующих особей. Культура для них так откровенно и называется: «массовая культура». А источники информации, которую они должны получать, так и называются: «средства массовой информации».

Представители же космической культуры – Гении – создают величайшие творения, но они не имеют дело с массами. Они догадываются об основном постулате космического Духа. О том, что Человек – уникален, единичен, неповторим. Поэтому космическая культура всегда обращается к ОДНОМУ человеку, к неповторимой и уникальной личности. И здесь возникает парадокс. Космическая культура – это связь макро- и микрокосма, то есть Космоса и порожденного им человека.

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

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

Вот и остается человек в рамках конвейерной культуры, попадая в регистр тех, кто постоянно пополняет карманы

владельцев бесконечных «фабрик звезд».

А ведь человек рождается гениальным.

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

Космический дух подчинится земному телу и начнет стареть вместе с ним. Смерть тела повлечет за собой смерть неразвившегося духа...

Для того чтобы этого не произошло, существует космическая культура. Культура, полная тайных знаков, поддерживающих связь Человека Земли с его колыбелью – Космосом. Гениальные творения искусства всегда актуальны, ибо для них не существует понятия времени.

Но человека, дух которого попал в земную ловушку, не интересует столь абстрактная категория как категория Вечности. Та небольшая группа людей на нашей планете, которым дано создавать и воспринимать явления подлинной культуры, прекрасно знают, о чем идет речь.

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

Как раскрыть им, **что** они теряют?

Как помочь им пройти через систему тайных знаков?

Как преодолеть коды?

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

На Земле нам всем дан шанс. Это – Духовное излучение Вечности. Той Вечности, от которой мы ежеминутно и ежесекундно отворачиваемся.

Державин:

«Я царь – я раб – я червь – я Бог!»

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

Итак, главная тайна и эксперимент Бытия заключаются в том, чтобы поместить Дух в тело и дать ему испытательный срок. Именно это имел в виду философ Иммануил Кант, когда сказал, что существуют только две истины: **звездное небо НАД нами и нравственный закон ВНУТРИ нас.**

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

Да или нет?

В большинстве случаев, как показывает опыт, сумеет. К тому же ему, телу, помогут.

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

Вступление первое. О страшном гноме

Помню потрясение детства, когда услышал «КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М.П. Мусоргского¹.

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

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

¹ Музыкальные произведения, подобранные автором для книги, вы можете частично послушать, воспользовавшись системой QR-кодов этой книги. – Примеч. ред.



[М. Мусоргский. «Картинки с выставки». Пьеса № 1,
«Гном»](#)



Д. Шостакович. Симфония № 5, ч.1

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

Озарение пришло позже: узнал о физиологической беде

Мусоргского и понял: у него Гном – не сказочный персонаж, а несчастный карлик, проклинаящий мир, который для него – обделенного, униженного, лишенного малейшей возможности что-либо изменить – мир зла.

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

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

И тогда понятно, почему КАРТИНКИ заканчиваются БОГАТЫРСКИМИ ВОРОТАМИ.

От Гнома – к Богатырскому!!!

Вот где великая энергия борьбы со злом!

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



[М. Мусоргский. «Картинки с выставки». Пьеса № 2, «Богатырские ворота»](#)

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

От шумной городской площади («Лимож») до провала в

катакомбы Рима («Римская гробница»).

От безлюдности и тихой печали ЗАМКА («Старый замок») до грандиозного благовеста и многолюдности ВОРОТ («Богатырские ворота»). От грубого примитива музыки «БЫДЛА» до импрессионистических созвучий «ТЮИЛЬ-РИ».

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

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

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

Несчастный гномик из норы оказался Всемирным исполином истории музыкального искусства.

Интонации Гнома выросли до масштабов пятнадцати симфоний Д. Шостаковича.

Вступление второе. Предмет любви

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

Но основная задача второго вступления – обратиться ко всем, кто хочет вернуть великому искусству аудиторию, привести к искусству новые поколения ценителей высокой музыки, поэзии, живописи или прийти к искусству самим.

Хочу обратить всеобщее внимание на некоторые, на мой взгляд, чрезвычайно важные моменты восприятия подлинного искусства. Ибо вся система, методика, способы и принципы преподавания искусства зашли в тупик. Система ошибочна уже в том, что многие связанные с преподаванием искусства люди считают, что при обучении пониманию искусства информация о том или ином явлении искусства первична.

В моей странствующей жизни мне пришлось встретить большое количество музыкантов, которые получили всевозможные музыкальные дипломы, свидетельствующие о том, что их обладатели учились музыке не менее 15–20 лет. Совершенно ясно, что мои собеседники получили за эти годы невиданное количество информации. Но из дальнейших бесед выяснялось, что они очень часто не знают или плохо знают музыку. Но главное, многие из них не любят музыки, вос-

принимая музыку лишь как средство заработка, и не больше того.

В свое время мне довелось проводить массу статистических исследований. Когда я сегодня, через много лет, просматриваю эту собранную мной информацию, то впервые понимаю, что когда мы употребляем идиому «волосы встают дыбом», то это – вполне конкретное, а вовсе не фигуральное, выражение.

Ибо процент профессиональных музыкантов, посещающих концерты других музыкантов, столь невелик, что невольно начинаешь задумываться о многом.

И что самое невероятное, количество музыкантов, продолжающих активно слушать и изучать музыку после завершения музыкального образования, и того меньше.

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

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

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

Ибо именно искусство отличается от других сфер бытия тем, что любовь здесь первична, любовь является первопричиной контакта с искусством и потребности в этом контакте.

Ведь искусство по сути своей – это грандиозная **энергия любви.**

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



И.С. Бах. Хоральная прелюдия

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

просы бытия.

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

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

Только глубоко постигая искусство, начинаешь постигать: какова ценность человека; как велика значимость человеческой жизни;

какой судьбы достойно Человечество, породившее не только войны, тоталитаризм, нивелирование личности, разрушения, но и великое Творчество. Творчество, дающее Человеку право называть себя Человеком Разумным и путешествовать по Вселенной с гордо поднятой головой.

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

Я пишу эту книгу с верой в то, что некоторые принципы, рассуждения, мысли помогут новому поколению войти в искусство. И войти не по принуждению и даже не потому, что

это якобы необходимо с точки зрения общества, отдельных педагогов, родителей или кругов, в которых вращается тот или иной человек.

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

Что называется – заболел искусством.

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

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

– Не соглашайтесь со мной, ругайте, спорьте, только не спите.

– Не проспите Вечность.

– Нет непогрешимых и абсолютных истин в пределах земного существования.

– Мы интеллектуально – лишь дети, которые, возможно, никогда не вырастут.

Но ведь именно детство – самый подлинный адепт Вечности, именно в начале пути наше знание о смерти настолько

абстрактно, что оно не влияет на стиль и форму мышления, на образ и дух наших представлений о жизни.

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

Но когда речь заходит о спорах и несогласиях, нужно неукоснительно соблюдать одно условие: не нравиться может **не человек, излагающий идею, а сама идея.**

Этого понимания и сегодня так недостает жителям тоталитарных (или бывших тоталитарных) стран. Главная мысль звучит для меня так:

«Я совершенно не согласен с Вашим, дорогой мой, утверждением, но я сделаю все возможное, чтобы Вы смогли Вашу идею высказать».

И второе. Я не могу уже посчитать, сколько раз использовал в своих выступлениях на сцене, да и в этой книге, слово и понятие ВЕЧНОСТЬ. Я говорю об этом и сегодня, выступая в разных странах, от Швеции до Австралии, от Германии до России.

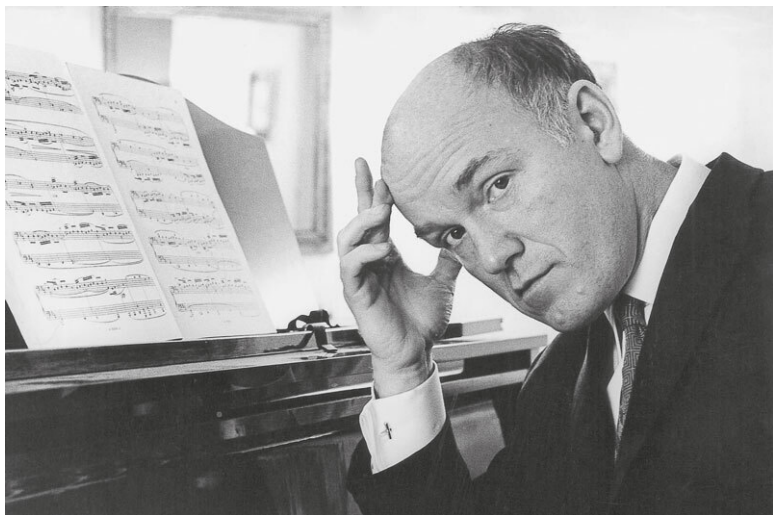
Но я не хочу стилистически править книгу, с тем чтобы выкорчевать чрез мерное употребление этого понятия. Потому что верю в Вечность.

Я, как и все мы, пришел в этот мир на несправедливо короткий срок. И поэтому произношу слово и ощущаю понятие Вечность как заклинание, как протест против смерти; как очень важное определение или понятие, приближающее нас к творениям гениев, к высшему уровню возможного

восприятия нами этих творений.

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

«Бессмертные на время»



В этой книге два главных героя – музыка и слово.

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

Почему именно осмеливаются?

Да потому, что нет более неблагодарного дела, чем говорить о музыке. И чем больше я люблю музыку, тем больше я

ощущаю ненужность слов, более того, их удаленность от самой музыки, от ее сути. И все же я выбрал себе этот ужасный путь – не только играть, но и говорить со сцены.

Нет ли в том, о чем я пишу, противоречия? Конечно, есть.

Любить музыку – значит играть ее или наслаждаться ею, слушая. Всякое слово убивает музыку как Космическую гостью.

Самое великое счастье я испытываю, когда в одиночестве часами играю на скрипке, рояле. Я чувствую такие контакты с Незыблемым! Или когда я слушаю музыку.

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

Где нужно спать не менее семи часов.

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

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

Как хорошо я понимаю гениального Святослава Рихтера, который однажды сказал: «Хорошая музыка в хорошем исполнении не требует никаких слов – она дойдет до любого человека».

А я все говорил и говорю на своих концертах. И буду говорить до конца моих земных дней. Почему?

Я очень **хорошо понимаю** Рихтера, но с его утверждением совершенно не согласен.

Однажды я решил провести в Москве один ужасный эксперимент.

За месяц до концерта Рихтера в Большом зале Московской консерватории я с огромным трудом, используя все свои связи, добыл 15 билетов на этот концерт. Один билет взял себе, а остальные 14 раздал учащимся одного из московских ГПТУ.

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

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

Ведь всем известно, что исполнение Рихтера не просто хорошее, но совершенно гениальное. И музыка была самого высокого уровня – поздние фортепианные сонаты Бетховена.

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

В программе была и последняя Тридцать вторая соната. (Я представляю себе, как загорелись глаза у всех подлинных любителей музыки!) Итак: великая музыка в великом исполнении.

Что касается третьего слагаемого – «любого человека», то полагаю, что это условие я тоже выполнил «на отлично». Би-

леты я вручил современной молодежи из московского ГП-ТУ. Не знаю почему, но был уверен, что ни один из них



[Л. Бетховен. Соната № 29, «Hammarklavir»](#)



Л. Бетховен. Соната № 32

НИКОГДА не был на концерте Рихтера и
НИКОГДА не слышал поздних бетховенских сонат (впро-
чем, так же как и ранних).

Я оказался прав, ибо в предварительном разговоре с ними

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

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

Рассказал и о том, сколько смог бы заработать денег, если бы сейчас про дал все 15 билетов.

В общем, подготовил как мог.

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

Ни слова. Это – сюрприз.

И единственная просьба, которую я изложил моим гэгэ-эушникам, – на писать на листе бумаги свои впечатления от концерта.

Итак, эксперимент начался!

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

Мои спутники были потрясены. А они-то думали, что такие толпы на роду встречаются только перед входом на концерты группы «АББА» (боже, как давно это было!).

Листы бумаги я храню все эти годы. Все 14 листочков –

впечатления, по лученные «любыми» людьми на концерте, где самый великий музыкант играл самую великую музыку.

Несколько фрагментов:

«Какой-то театр для глухонемых. Тоска! Бывают же ненормальные, которым это нравится».

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

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

«Думаю, что все эти люди просто притворяются. Это *не может нравиться* (орфография оригинала. – М.К.) НИКОГДА И НИКОМУ».

Грамматический уровень записок оставим на совести

всех, начиная от министерства образования и кончая школьными учителями русского языка.

Главное же – в другом. Не было ни одного положительного отзыва. Ни одного!!!

Переписывать все отзывы целиком мне не хочется. Слишком печально.

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

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

И там мы разговаривали. О жизни, о Бетховене, о смерти, о любви.

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

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

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

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

Велико искушение дать весь гениальный фрагмент этой

беседы.

Но я удерживаюсь.

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

Или, в крайнем случае, прочитает именно эпизод с сонатой.

Этот эпизод, быть может, лучшее, что написано о музыке в европейской культуре.

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

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

А когда я начал играть вторую часть Тридцать второй сонаты Бетховена, то мгновенно почувствовал, что музыку и слушателей объединяет ток высочайшего напряжения.

Затем мы создали полумрак: погасили свет и зажгли свечи. А потом в записи великого Святослава Рихтера слушали эту длиннейшую часть – музыку бетховенского прощания с миром.

И произошло чудо.

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

И что **то** было громко и скучно. Иногда – тихо и скучно. А

музыка, которую они слышали сегодня, – просто прекрасна.

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

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

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

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

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

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

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

Б. Пастернак пишет:

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

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

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

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

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

Я склонен считать, что поэзия находится на полпути между вербальностью обыденной речи и полной невербальностью музыки. (Я имею в виду, конечно же, музыку без слов.)

Поэтому для перехода в музыкальный Космос нам может очень помочь Космос поэтический.

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

...Вот причина, по которой в тот далекий вечер я читал ребятам из ГПТУ стихи.

И не только читал, но шел с ними по пути «Бессмертных

на время».

Часть 1

Истоки



Глава 1. Сонатная форма и «мозговой центр»



Мне доводится проводить множество конференций от Высшей школы бизнеса Скандинавии.

Слушатели этих конференций – руководители всевозможных фирм Швеции, Финляндии, Норвегии, Дании, начиная с таких сверхгигантов как Eriksson и Fortum и кончая скромными фирмами, все сотрудники которых могут поме-

ститесь в небольшом конференционном зале.

Представьте себе группу в 30–40 человек, которая поселится в одном из старинных замков Швеции, или в суперсовременном комплексе на горе над норвежской столицей, или среди сказочных озер в бывшем помещичьем доме в Финляндии.

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

Но уже после второго дня работы участники конференции устают. Выясняется, что конъюнктура, к сожалению, не лучшая, мировые рынки, увы, не на подъеме.

Да и «мозговой центр» не может похвастаться новыми открытиями.

Но третий день конференции всегда мой.

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

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

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

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

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

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

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

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

И я хорошо знаю, почему это так. Потому что, во-первых, вся подлинная музыка, о которой мы говорим и которую мы слушаем, – крупнейший источник энергии, питающей мозг, а во-вторых, количество научных открытий в Музыке последних тысячелетий не меньше, чем в Науке.

Возьмем, к примеру, одно из величайших научных открытий в музыке последних трехсот лет.

Это – СОНАТНАЯ ФОРМА.

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

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

все первые части всех симфоний Бетховена, Шуберта, Брамса,

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

И что самое удивительное – величайшие творцы музыки XX века от Шостаковича и Прокофьева до Хиндемита, Стравинского и Шнитке, несмотря на все свои новаторства в музыкальном языке, сохранили, тем не менее, сонатную форму, которая и сегодня не исчерпала себя. Но почему же не исчерпала? Что в этой форме столь важного, вневременного, что она не устарела, пройдя через столько поколений создателей и слушателей?

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

Вообще-то сонатная форма в музыке – сродни форме романа или по весте в литературе. В романе это Экспозиция, Завязка и Развязка, а в сонате или симфонии эти же три основных раздела называются Экспозиция, Разработка и Реприза.

Но осмелюсь сказать, что знание трех разделов формы романа не столь важно, сколь знание трех разделов в музыкаль-

ном произведении. Ведь книга, состоящая из вполне конкретных слов, фраз, выражений, увлекает нас самим развитием и действиями полюбившихся нам героев литературного произведения.

В музыкальном же произведении эти герои предельно абстрактны.

Поэтому умение следить за «похождениями» героев в музыке связано в первую очередь со знанием музыкальной формы.

И в самом деле, если появившиеся в экспозиции книги герои нас заинтересовали, то мы с удовольствием и интересом последуем за ними дальше, в завязку, ибо нам интересно, какие отношения завяжутся между нашими героями в их столкновении, между ними и жизненными обстоятельствами, и тем более интересно, чем это столкновение закончится (развяжется). Тот же, кто познает и затем почувствует музыкальную форму, поймет, что слушать симфонию или сонату так же интересно и увлекательно, как читать самые интересные книги.

Поскольку я и читатель книг, и слушатель музыки, то осмелюсь сказать, что «читать» музыку еще интереснее и увлекательнее, чем книгу. (Хорошо представляю себе, как не согласны непосвященные, а посвященные утвердительно кивают головами.)

И я попытаюсь сейчас сделать первый шаг к тому, чтобы убедить вас в том, что музыка еще более информативна,

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

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

Экспозиция же, в свою очередь, тоже состоит из разделов (терпите, не посвященные, через несколько предложений будет легче!). Называются они: Главная партия, Связующая партия (тема), Побочная партия и Заключительная партия.

Это и есть герои нашего музыкального романа. В отличие от героев романов, в симфониях их всегда зовут одинаково.

После того как мы познакомились с героями, наступает Разработка.

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

Третий раздел называется Реприза, и в ней происходит кое-что столь уникальное, что рассказ об этом я оставляю на потом. И делаю это для того, чтобы все, у кого свело скулы от скуки, расслабились. Ибо сейчас я на пишу такое, после

чего все понятия **СОНАТНОЙ ФОРМЫ** встанут на свои места и в голове станет ясно и по-полочкам-разложено.

Для того чтобы понять сонатную форму, нужно вспомнить или перечитать всего одну только сказку. Сказку эту знают все, кроме тех, кто не был когда-то ребенком. Ее автор – гениальный французский сказочник Шарль Перро. И называется она «Красная Шапочка». Вот именно в этой очаровательной сказке нашел я все сложнейшие схемы сонатной формы. Итак:

Жила-была Красная Шапочка. Она в сонатной форме -

Главная партия.

У нее была Бабушка.

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

Побочной партией.

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

Связующая партия

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

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

В результате, когда Шапочка придет к Бабушке (опять же, только в планах), должна произойти их встреча. Это и есть

Заключительная партия

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

Итак, нам ясно, что такое

Экспозиция.

Еще никто никуда не пошел. Экспонированы планы.

Отчего возникли все проблемы сказки?

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

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

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

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

Главная партия пойдет по связующей дорожке к Побочной.

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

А далее следует

Разработка.

То есть нужно привести план похода в исполнение.

Красная Шапочка запланировала все.

Кроме волка.

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

Пойдем дальше.

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

Вторая тема Экспозиции потому и называется Связующей, что ее функция – **перевести основную тональность Главной (Красную Шапочку) в доминанту Побочной** (то есть показать доминирующую идею Бабушки).

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

Охотники распарывают волчий живот и освобождают обеих.

Итак, где теперь Главная и Побочная партии? Ответ:
**рядом,
вместе,
или, как говорят на музыкальном языке,
в одной тональности.**

Это и есть то, что в сонатной форме называется

Репризой.

Бабушка перестает быть доминантой, то есть целью, пунктом напряжения, стремления, а находится в тональности Красной Шапочки. И наконец звучит

Кода

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

Я предлагаю любому, кто захочет, взять запись – для начала – ранней симфонии Моцарта и послушать ее первую часть.

Вы услышите музыку совсем иначе.

Вначале она будет очень устойчивой, полной решимости (**Главная**), затем музыка лишится своей устойчивости, начнет петлять, извиваться (**Связующая**), и вдруг снова стабилизируется, появится новая мелодия, как бы зовущая, пленяющая, приглашающая (**Побочная**).

Она непосредственно переходит в **Заключительную** (решение принято).

Разработка чем-то похожа на Связующую – та же неустойчивость. Разница лишь в том, что Разработка, в отличие от Связующей, – уже не проект движения, а его осуществление. А затем вернется Главная тема всей симфонии. Это и есть начало

Репризы.

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

Вот и все сложности сонатной формы. Но теперь-то и начинаются чудеса, ибо в ней, в такой, казалось бы, чисто музыкальной и столь мирной структуре, заключена могучая формула не музыкального только, а научного мышления. Звучит эта формула так:

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

...И вновь вернемся на конференцию. При чем тут конференция? И какое значение имеет сонатная форма для ее участников? А вот какое.

Представим себе конференцию как сонатную форму.

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

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

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

Но процесс активизации идет с трудом.

Ибо если участники конференции и раньше знали, что экономическая ситуация в мире не оптимальна, то теперь они знают куда больше. Оказывается, ситуация еще хуже, чем они предполагали; и, более того, в ближайшие годы она будет еще сложнее.

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

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

На третий день начинаем разговор об искусстве, о музыке. Звучит скрипка, фортепиано.

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

Но вот выясняется, что с участниками конференции про-

исходит что-то невероятное: они начинают улыбаться, радостно аплодировать, словно проснувшись после глубокого сна.

И не только просыпаются, но и с каждой минутой нашего общения все больше и больше проникаются неожиданным для себя ощущением важности происходящего, вовлекаются в круг иных мыслей, иных ценностей; их творческая активность резко повышается.

И это значит, что

ПОБОЧНАЯ ПАРТИЯ в системе и процессе мышления выполняет ту же функцию, что и в музыкальной сонатной форме, то есть **НАЧИНАЕТ ДО МИНИРОВАТЬ**.

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

Часто сонатную форму еще называют *сонатное аллегро*.

(Это потому, что абсолютное большинство первых частей симфоний и сонат, трио и квартетов написаны в темпе аллегро, что по-итальянски означает «скоро» или «весело».)

Затем идет следующий раздел сонатного аллегро – **РАЗРАБОТКА**.

В чем же смысл разработки?

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

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

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

Подтверждается основной тезис сонатной формы: невозможность разрабатывать без доминирующей побочной.

И это значит, что в репризе, то есть при возвращении участников конференции к своим «главным» проблемам, побочная партия (или наш музыкальный день) уже не будет восприниматься как что-то прошедшее, пусть даже приятное.

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

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

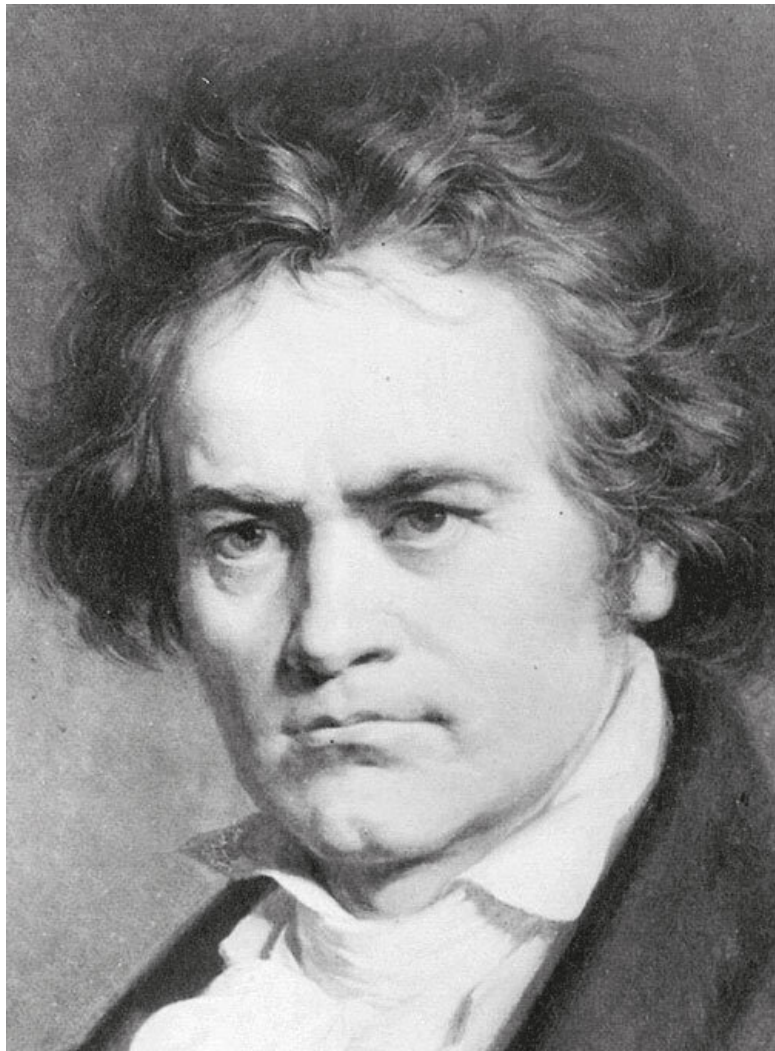
Их наполненность, гармоничность, праздничность могут просто поразить стороннего наблюдателя.

И к тому же последующие дни – самые результативные.

Почему?

Глава 2. Был ли глухим Бетховен

Бог изощрен, но не злонамерен.
А. Эйнштейн



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

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

«Бог изощрен, но не злонамерен».

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

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

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

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

А когда Бах получил наконец относительно приличную должность кантора церкви Святого Фомы в большом городе Лейпциге, то не за свои творческие заслуги, а только потому,

что «сам» Георг Филипп Телеманн от этой должности отказался.

Нужно ли было, чтобы великий композитор-романтик Роберт Шуман страдал тяжелейшей психической болезнью, отягощенной суицидальным синдромом и манией преследования?

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

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

Наконец, нужно ли, чтобы гениальный композитор Людвиг ван Бетховен был глухим?

Не художник, не архитектор, не поэт, а именно композитор.

То есть Тот, у кого тончайший музыкальный СЛУХ – второе по степени необходимости качество после ИСКРЫ БОЖЬЕЙ.

И если эта искра столь ярка и столь горяча, как у Бетховена, то к чему она, если нет СЛУХА?

Какая трагическая изощренность!

Но почему же гениальный мыслитель А. Эйнштейн утверждает, что при всей изощренности у Бога нет злонамеренности?

Разве величайший композитор без слуха – не изощренное зло намеренности? И если да, то в чем тогда смысл этой на-

меренности?

Так послушайте же бетховенскую Двадцать девятую фортепианную сонату – «Хаммарклавир».

Эту сонату ее автор сочинил, будучи абсолютно глухим!

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

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

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

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

И эта соната написана глухим?!!

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



[Л. Бетховен. Соната № 29, «Hammarklavir»](#)

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

И вы почувствуете, что **ЭТУ МУЗЫКУ** мог написать только человек с ПРЕДЕЛЬНО ОБОСТРЕННЫМ СЛУ-

ХОМ.

Так, может быть, Бетховен не был глух?

Да конечно же, не был.

И все-таки... был.

Просто все здесь зависит от точки отсчета.

В земном понимании, с точки зрения чисто материальных представлений, Людвиг ван Бетховен действительно оглох. Бетховен стал глух к земной болтовне, к земным мелочам.

Но ему открылись звуковые миры иного масштаба – Вселенские. Можно сказать, что бетховенская глухота – своего рода эксперимент, который проведен на подлинно научном уровне (Божественно-изошренном!).

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

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

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился,
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился;
Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он:

Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
МОИХ УШЕЙ коснулся он,
И их наполнил ШУМ И ЗВОН:
И ВНЯЛ Я НЕБА СОДРОГАНЬЕ,
И ГОРНИЙ АНГЕЛОВ ПОЛЕТ,
И ГАД МОРСКИХ ПОДВОДНЫЙ ХОД,
И ДОЛЬНОЙ ЛОЗЫ ПРОЗЯБАНЬЕ...

Не это ли случилось с Бетховеном? Помните? Он, Бетховен, жаловался на непрерывный ШУМ И ЗВОН в ушах.

Но обратите внимание: когда ангел коснулся УШЕЙ Пророка, то Пророк

**ВИДИМЫЕ ОБРАЗЫ УСЛЫШАЛ ЗВУКАМИ,
то есть СОДРОГАНЬЕ, ПОЛЕТ, ПОДВОДНЫЕ
ДВИЖЕНИЯ, ПРОЦЕСС РОСТА – все это стало МУ-
ЗЫКОЙ.**

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

**ЧЕМ ХУЖЕ БЕТХОВЕН СЛЫШАЛ, ТЕМ ГЛУБ-
ЖЕ И ЗНАЧИТЕЛЬНЕЕ БЫЛА СОЗДАВАЕМАЯ ИМ
МУЗЫКА.**

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

НЕТ ПРЕДЕЛА ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ВОЗМОЖНОСТЯМ.

Бетховенская трагедия глухоты в исторической перспективе оказалась великим творческим стимулом.

И это значит, что если человек гениален, то именно неприятности и лишения могут оказаться лишь катализатором творческой деятельности. Ведь, кажется, что может быть страшнее для композитора, чем глухота?

А теперь давайте рассуждать.

Что было бы, если бы Бетховен не оглох?

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

Убежден, что даже профессиональные музыканты в лучшем случае только слышали имена этих композиторов. Впрочем, те, кто играл, могут сказать, что их музыка очень прилична.

Кстати, Бетховен был учеником Сальери и посвятил ему три своих первых скрипичных сонаты.



[Л. Бетховен. Ариетта](#)



[Л. Бетховен. Квартет American String Quartet, оп. 131](#)

Бетховен так доверял Сальери, что учился у него целых восемь (!) лет. Сонаты, посвященные Сальери, демонстрируют, что Сальери был замечательнейший педагог, а Бетховен – столь же блестящий ученик.

Эти сонаты – очень хорошая музыка, но и сонаты Клемен-

ти тоже чудо как хороши!

Ну что ж, порассуждав подобным образом...

вернемся на конференцию и...

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

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

Во-вторых, потому, что наш разговор касался, казалось бы, неразрешимой проблемы (глухота – не плюс для возможности сочинять музыку), но которая разрешается самым невероятным образом: если человек талантлив (а руководители крупнейших предприятий разных стран не могут не быть талантливыми), то проблемы и сложности – это не более и не менее, как мощнейший катализатор деятельности таланта.

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.