The background of the cover is a classical painting. It depicts a man's face in profile, looking down at a hand that is holding a white egg. The man has a white headband with a red stripe. The lighting is dramatic, highlighting the textures of the skin, the egg, and the headband.

МИХАИЛ

Тайны гениев

ТРИ КНИГИ В ОДНОЙ

КАЗИНИК

КЛАССИКА ЛЕКЦИЙ ПОДАРОЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Михаил Семенович Казиник
Тайны гениев.
Три книги в одной
Серия «Классика лекций.
Подарочное издание»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=70239412

Тайны гениев:

ISBN 978-5-17-160394-6

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.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Тайны гениев	6
Предисловие	7
Вступление первое	12
Вступление второе	18
«Бессмертные на время»	25
Часть 1	36
Глава 1	37
Глава 2	50
Глава 3	60
Глава 4	66
Глава 5	93
Глава 6	96
Глава 7	129
Глава 8	138
Конец ознакомительного фрагмента.	139

Михаил Семенович Казиник Тайны гениев

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

Автор

© М.С. Казиник, 2024

© ООО «Издательство АСТ», 2024

Тайны гениев

*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 человекоособи, и определить круг ее (особи) основных потребностей. Особь должна мыслить стереотипно и действовать с пользой для всех остальных среднеразумно существующих особей. Культура для них так откровенно и называется: «массовая культура». А источники информации, которую они должны получать, так и называются: «средства массовой информации».

Представители же космической культуры – Гении – созда-

ют 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 станет рабом земных конвейеров. Его поставят в ряд, кастрируют, объяснят, как он должен себя ве-

сти. 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 интересуется 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. Мусоргского.¹

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.

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, проклинающий мир, который для него – обделенного, униженного, лишенного малейшей возможности что-либо изменить – мир зла.

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

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.

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



*М. Мусоргский.
«Картинки
с выставки».
Пьеса №1,
«Гном»*



*Д. Шостакович.
Симфония
№5, ч.1*



*М. Мусоргский.
«Картинки
с выставки».
Пьеса №2,
«Богатырские
ворота»*

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 рас-

крывается одна из грандиознейших картин мироздания, какие только существуют в мировом искусстве.

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

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

Несчастный гномик из норы оказался Всемирным исполином истории музыкального искусства.

Интонации Гнома выросли до масштабов пятнадцати симфоний Д. Шостаковича.

Вступление второе

Предмет любви

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

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

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

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

ют музыку. Но главное, многие из них не любят музыки, воспринимая 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, изобразитель-

ного 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.

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

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

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

Только глубоко постигая искусство, начинаешь постигать:
какова ценность человека;
как велика значимость человеческой жизни;
какой судьбы достойно Человечество, породившее не
только войны, тоталитаризм, нивелирование личности, раз-
рушения, но и великое Творчество. Творчество, дающее Че-
ловеку право называть себя Человеком Разумным и путеше-
ествовать 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 ис-
кусство. 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 ис-
пытал огромную ВНУТРЕННЮЮ ПОТРЕБНОСТЬ, почув-
ствовал невозможность полноценной жизни без глубокого и
постоянного общения с искусством.



*И.С. Бах.
Хоральная
прелюдия*

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 чрезмерное 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». Билеты я вручил современной молодежи из московского ГПТУ. Не знаю почему, но был уверен, что ни один из них

НИКОГДА не был на концерте Рихтера и

НИКОГДА не слышал поздних бетховенских сонат (впрочем, так же как и ранних).

Я оказался прав, ибо в предварительном разговоре с ними получил подтверждение своей уверенности. При встрече перед концертом я рассказал им

о невероятной престижности этого концерта,

о том, с какими трудностями я столкнулся при добывании билетов.

О том, как нелегко нам будет пробираться через толпу из

тысяч людей, которые надеются на чудо – лишний билетик.

Рассказал и о том, сколько смог бы заработать денег, если бы сейчас продал все 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 гэпэт-эушникам, – написать 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 народу встречаются только перед входом на концерты группы «АББА» (боже, как давно это было!).



*Л. Бетховен.
Соната №29,
«Hammerklavier»*



*Л. Бетховен.
Соната №32*

Листы бумаги я храню все эти годы. Все 14 листочков – впечатления, полученные «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 вдрук 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 вызвать у них настоящее потрясение.

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

Эпизод, где Кречмар беседует с двумя провинциальными немецкими мальчиками на тему о том, почему в Тридцать

второй сонате Бетховена только две части.

Велико искушение дать весь гениальный фрагмент этой беседы.

Но я удерживаюсь.

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

Или, в крайнем случае, прочтает 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 слушанье 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, несиюминутного.

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.

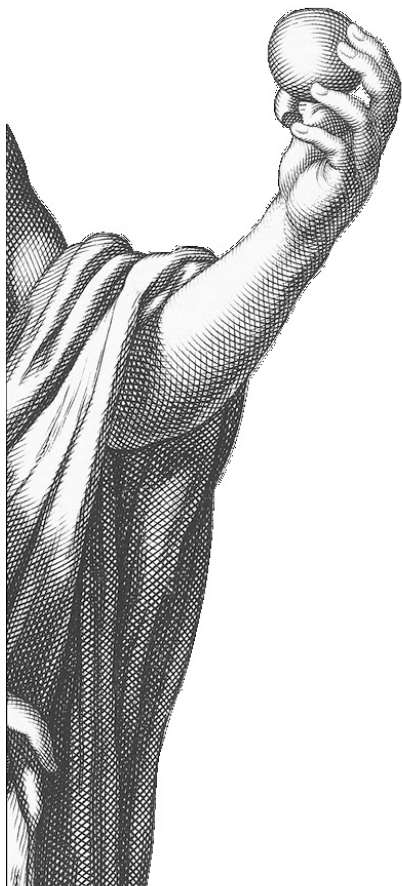
Вот причина, по которой в этой книге одинаково много поэзии и музыки.

...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 поместиться 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», обсуждение тактики и стратегии, реорганизации и оптимизации производства и т. д.

Но уже после второго дня работы участники конференции устают. Выясняется, что конъюнктура, к сожалению, не лучшая, мировые рынки, увы, не на 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 – согласен 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 Музыкае последних тысячелетий не меньшее, 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 вос-

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

В музыкальном же произведении эти герои предельно абстрактны.

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

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

кальную 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.)

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

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

но 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 **разработка**), в результате которых и Красная Шапочка, и Бабушка оказываются в животе у Волка.

Охотники распарывают волчий живот и освобождают обеих.

Итак, где теперь Главная и Побочная партии? Ответ:

рядом,

вместе,

или, как говорят на музыкальном языке,

в одной тональности.

Это и есть то, что в сонатной форме называется

Репризой.

Бабушка 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 на-

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

И не только просыпаются, но и с каждой минутой нашего общения 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 ДОМИНИРОВАТЬ**.

Но ведь это и есть главное условие в структуре классической сонатной формы (сонатного аллегро), ибо (повторяю предыдущее в сжатом виде) побочные партии многочислен-

ных 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 тяжелой психической болезнью, отягощенной суицидальным синдромом и манией преследования?

Обязательно ли, чтобы композитор, больше всех повлиявший на последующее развитие музыки, Модест Мусоргский, заболел тяжелой 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 намеренности?

Так послушайте же бетховенскую Двадцать第九ую 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» Дан-

те 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.

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 СЛУХОМ**.

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»:



*Л. Бетховен.
Соната №29,
«Hammarklavir»*

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 ДОЛЬНЕЙ 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.

Бетховен так доверял Сальери, что учился у него целых восемь (!) лет. Сонаты, посвященные Сальери, демонстриру-

ют, что Сальери был замечательнейший педагог, а Бетховен – столь же блестящий ученик.

Эти сонаты – очень хорошая музыка, но и сонаты Клементи 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.

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

И в-третьих, мы слушали музыку.

И не просто слушали, но были настроены на самое заин-

тересованное слушание, самое глубокое восприятие.

Интерес участников конференции был вовсе не развлека-
тельного характера (как, скажем, просто что-то узнать о ми-
лой, приятной музыке, отвлечься, развлечься).

Это не было целью.

Цель же заключалась в том, чтобы проникнуть в самое
сущность музыки, в музыкальные аорты и капилляры.

Ведь суть подлинной музыки, в отличие от бытовой, – ее
кроветворность, ее желание общаться на высочайшем уни-
версальном уровне с теми, кто духовно способен подняться
на этот уровень.

А посему четвертый день конференции – день преодоле-
ния слабой конъюнктуры.

Как Бетховен, преодолевший глухоту.

Теперь ясно, что это такое:



*Л. Бетховен.
Ариетта*



*Л. Бетховен.
Квартет
American String
Quartet, op. 131*

**ДОМИНИРУЮЩАЯ ПОБОЧНАЯ ПАРТИЯ,
или, как говорят музыканты,
ПОБОЧНАЯ ПАРТИЯ В ДОМИНАНТЕ?**

Глава 3 А как же крестьяне?

Перечитал написанное и даже вздрогнул: Бетховен, шефы мировых фирм, кроветворность – какие вселенские дали!
Мы, кажется, взлетели туда, откуда Земля не больше, чем

шарик для игры в пинг-понг, и мне явно пора поменять стиль.

И даже получен сигнал – шепнуло что-то снизу, и почуялся запах свежевспаханной земли: «**А как же крестьяне? У которых – ни фирм, ни смокингов, ни замков?**»

О нынешних русских крестьянах не берусь говорить, не задумываясь, – давно с ними не общался, а вот о крестьянах, живших в Германии XVII–XVIII веков, попробую.

Мы, которые не крестьяне, любим порассуждать о Бахе – о его величии, о его сверхгениальности, о его глубине, о его философичности. И все правда: и глубина, и философичность, сколько ни рассуждай – никогда не на рассуждаешься в досталь.

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

он, Иоганн Себастьян, для кого писал свою музыку?

Для философов? Для астрофизиков? Для теологов? Для искусствоведов? Увы!!! Нет, нет и нет!!!

Бах писал эту Надмирно-Вселенскую музыку для своих прихожан.

Для жителей маленьких затхлых провинций.

То есть для тех же бургеров, над которыми издевались все кому не лень.

Начиная от вымышленного (Иоганном Вольфгангом Гёте) Мефистофеля и кончая вполне реальным Робертом Шума-

ном и столь же реальным Эрнстом Теодором Амадеем Гофманом. И филистерами этих несчастных бюргеров дразнили, и даже золотыми горшочками с постоянно готовой пищей (как вершиной их жизненных устремлений) одаривали, и ко-
тами Муррами обзывали, и мещанами, и обывателями.

Так неужели же для них Иоганн Себастьян Бах писал свою музыку? Глубочайшую, философскую? Да, конечно же, для них, родимых! Для них, да к тому же еще и для крестьян, которые съезжались по праздникам в город на литургию.

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

А другой музыки не было: Телеманн-то ведь от должности кантора церкви Святого Фомы отказался!

А если бы не отказался – была бы музыка попроще.

Вот Бах после многолетнего скитания по провинциаль-
ным городкам и получил это место.

И даже, судя по всему, обрадовался.

Поэтому и вынуждены были крестьяне с бюргерами слу-
шать то, что есть. А как же в этом случае быть с глубиной? Ведь получается, что крестьян, да и бюргеров, музыка Баха вполне устраивала.

Во всяком случае, жалоб от большинства прихожан нет. Отдельные недовольства, правда, были. Со стороны церков-
ного начальства, например. Но массовых не было. Иначе не проработал бы Бах целых четверть века на этой работе. Его

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

Но ведь этого не произошло! Значит, музыка Баха им нравилась!

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

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

(Перехожу к другому стилю:

...меня вдохновляет Шекспир с его невероятными переходами от скабрёзно-прозаических шуток к высокой поэзии;

гётевский «Фауст» в замечательном переводе Пастернака, философские откровения которого – на уровне подслушивания у Бога, а частушки-скаблоречки-припевки – словно из рождественского подарочного календаря;

да и сам Бах, меняющий звуки свистулек из маленькой коробочки внутри органа на двенадцатиметровые трубы...)

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

Наконец долгожданный праздник наступал.

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

Подъезжая к церкви, они видели ее могучую устремленность в небо. Затем они входили в церковь – этот невероятно

огромный дом, в котором никто не живет.

Крестьяне смотрели на Распятие и начинали думать о Том, Кто пожертвовал Собой ради них, о Вечности, о Жизни и Смерти. И в этот момент они поднимались над бытом, над крестьянством, над суетным распорядком, над бюргерством, над Золотым горшком.

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

Они попадали в область **свертывания Вечности** (образ Николая Кузанского – гениального философа и математика, стоящего у первого портала, у истоков мышления Ренессанса. Ему посвящена отдельная глава книги).

А как сказал Николай Кузанский, «образ свертывания всегда больше образа развертывания Вечности».

Это одна из очень глубоких мыслей в истории мировой философии. Но вот они, крестьяне и бюргеры, ничего подобного сформулировать не могли, ибо не читали Кузанского и вообще не были знакомы ни с философией Возрождения и ни с какой другой философией вообще. Но они что-то чувствовали вместе с Бахом, ибо Бах своей музыкой говорил им об их человеческих и духовных корнях.

Крестьяне и бюргеры не столько знали, сколько интуитивно ощущали баховскую силу духа, его веру, его гигантскую энергию, совсем не похожую на все виды энергии, им известные.

И Бах в своей непонятности и одновременно доступности (он – там, высоко, у органа, он играет в нашей церкви) был равен Богу (там, впереди – Его, Господа, изображение на кресте).

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

(Меняю регистр...)

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

Это значит, что нормальное мышление того времени вполне могло включать в себя музыку Баха как норму. И здесь есть немало причин для серьезных рассуждений. Например:

прогрессирует или регрессирует человеческая Духовность?

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

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

Глава 4

Первый разговор о Моцарте (Моцарт и смерть)

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

Из письма Моцарта к отцу

Моцарт (за фортепиано):

Представь себе... кого бы?

Ну, хоть меня – немного помоложе;

Влюбленного – не слишком, а слегка —

С красоткой, или с другом – хоть с тобой,

Я весел... Вдруг: виденье гробовое,

Незаметный мрак или что-нибудь такое...

А.С. Пушкин. Моцарт и Сальери

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

Но откуда Пушкин знал о Моцарте как о композиторе «гробового видения»?

Правда, можно задать еще тысячи подобного рода вопро-

сов относительно пушкинского знания.

Откуда, например, он знал о том, что «гений – парадоксов друг»? Ведь это же тема докторской диссертации середины XX века!

О, сколько нам открытий чудных
Готовят просвещенья дух,
И опыт, сын ошибок трудных,
И гений, парадоксов друг,
И случай, бог-изобретатель...

Вот и весь стих. Утверждаете, что он не закончен? Как стих – возможно. Но как сконцентрированная до размера в пять строк докторская диссертация – закончен вполне. А откуда он, Пушкин, знал, что главная проблема демократии – это «оспоривать налоги» или что свободной печатью воспользуются для того, чтобы «морочить олухов»?

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

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

...Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги

Или мешать царям друг с другом воевать.
И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура...
(Из Пиндемонти)

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

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

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

Вот, к примеру, уникальный знак.

Почему последняя часть последней симфонии Моцарта «Юпитер» начинается с четырех простейших звуков: до-ре-фа-ми? Это что, случайный выбор? Нет!

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

Когда Моцарту было восемь лет, он писал свою первую симфонию; в ней после веселой, подлинно детской первой части начинается звучать странная и непостижимая для столь раннего возраста музыка. Музыка тайны, я бы сказал таинства, что-то из будущего, вагнеровско-веберовско-малеровское, немецко-австрийские романтические леса. Мистиче-

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

То ли один из вариантов вагнеровских лейтмотивов там, где гибнут боги, то ли сценаковки дьявольских пуль из романтической и несколько жутковатой оперы Вебера «Волшебный стрелок», то ли знание ребенка Моцарта о краткости предстоящей ему жизни.

Перенесение мотива из первой симфонии в последнюю – акт для творца не простой: необходимо какое-то особое знание, чувство или предчувствие.

Когда же Моцарт испытал ощущение приближающейся смерти?

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

ДУМАЮ, НАМНОГО РАНЬШЕ.

Во всяком случае, уверен, что когда восьмилетний Моцарт создавал свою первую симфонию, – страх смерти у него уже полностью сформировался. Этот страх преследовал Моцарта всю его короткую жизнь.

Более того, **страх смерти** – основная движущая сила мо-

цартовского творчества.

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

Почти в каждом его произведении Смерть – это всего несколько тактов, несколько звуков, несколько движений, несколько секунд. А затем Моцарт использует все свои силы, чтобы избежать Смерти, чтобы отшутиться, отвлечься, облегченно вздохнуть.

Я убежден, что невероятная гармоничность моцартовской музыки – подлинный разговор с Богом.

Я буду писать для Тебя такую музыку, словно говорит Моцарт Богу, что, услышав ее, Ты не сможешь, Ты не решишься лишить моей музыки Твой Мир.

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

Чем слабее здоровье Моцарта, тем интенсивнее его музыкальные Приношения.

В конце жизни это уже не приношения, а непосредственное сотрудничество с Богом – музыкальный аналог структур ВСЕЛЕННОЙ. Финал симфонии «Юпитер» воспринимается как опыт построения в музыке **параллельных миров** или хотя бы прояснение идеи Божественного Бессмертия.

Отвлечение о смерти

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

Осознание Смерти касается не только восприятия нами самих себя как субъектов Смерти – оно куда шире. Это знание о смерти всего (помните у Экзюпери: «Твоя роза умрет, потому что цветы эфемерны»?). Если только подумать об этом очень глубоко, то можно сойти с ума, ибо всё, от прекрасного цветка до гигантских звезд, приговорено к смерти изначально.



*Л. Бетховен.
Квартет
Quatuor Ébène
№12, ми-бемоль
мажор, оп. 127*



*В. А. Моцарт.
«Юнона»*



*В. А. Моцарт.
Симфония №1
Мольто Аллегро
ми-бемоль*



*Л. Бетховен.
Квартет
Quatuor Ébène
op. 130, фуга*

И осознать это дано только человеку.

Мы в разные времена пытаемся интеллектуально приблизиться к себе то собак, то дельфинов, то свиней, то лошадей, то обезьян. Как братьев по Разуму.

Но для того чтобы считаться разумными, они должны получить только одно знание — **знание о Смерти**. Ведь именно это наше знание и выделяет нас из всего живого. И в этом невыносимом знании — наша трагедия.

Но мы получили и защиту от этого ужасного знания. (Даже несколько вариантов защиты.)

Первое – это **религия**.

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

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

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

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

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

Но что же это значит – НЕТ? Где он?

Помните, как мы, еще совсем маленькие, ночью, даже после очень веселого дня, получив предсонный поцелуй и

оставшись одни в комнате, покрывались потом при появлении мысли о смерти? С ней было никак не совладать.

Взрослея, мы вытесняем мысль о смерти в подсознание, мы не планируем смерть.

Даже когда нам девяносто – мы обсуждаем, как нам провести лето. Таким образом, страх смерти у малыша – это обязательная, но проходящая болезнь, наподобие других – обязательных, но проходящих детских болезней.

Вернемся к Моцарту

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

И вся музыка Моцарта – это феноменальный ответ его Детства. (Да и детства как состояния гениальности Человека вообще.)

Приведу несколько примеров.

Первый

Абсолютное большинство мелодий Моцарта двойственно. Одну и ту же мелодию можно воспринять как смех и слезы

одновременно или поочередно в разные моменты слушания.

Эффект музыки Моцарта сродни эффекту леонардовской Джоконды, лицо которой постоянно меняет свое выражение в зависимости от освещения, времени года, настроения смотрящего.

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

Объяснение этого эффекта моцартовской музыки лежит в структурах поведения ребенка. И поэтому я хочу привести несколько примеров теснейшей связи музыки Моцарта и особенностей поведения маленького ребенка.

Второй

Представьте себе трехлетнего малыша, который играет со своим любимым медвежонком. Сколько взрослому нужно времени, чтобы безмятежно играющий малыш заплакал? Пять секунд!

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

Откуда только взялись слезы, неужели они находились так близко? Малыш горько плачет.

Сколько теперь нужно времени, чтобы плачущий малыш

опять начал улыбаться? Думаю, все те же пять секунд.

Верните игрушку, скажите, что вы пошутили, что мишка только на секунду спрятался. И добавьте, что вы купили для малыша и мишки санки и сейчас все вместе отправляетесь кататься на этих санках.



*Л. Бетховен.
Квартет String
Quartet, №16,
оп. 135, фа-мажор*



*В. А. Моцарт.
Симфония №40*

Радостный, улыбающийся малыш бежит в прихожую надевать ботиночки.

Но посмотрите в этот момент на малыша: на его улыбающемся лице – невысохшие слезы.

Вот это сочетание улыбки и слез и есть дух мелодий Моцарта.

У маленького ребенка смех и слезы всегда рядом.

Но этот мгновенный переход крохи от слез к радости – вовсе не признак ограниченности или глупости, но явный фактор гениальности.

Третий

«Гавот-рондо» из балета «Безделушки».

В крохотном «Гавоте», который звучит всего полторы минуты, Моцарт использует семь (!!!) различных мелодий. Возникает совершенно взрослый вопрос: ЗАЧЕМ? Зачем такое расточительство?

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

Что подобному композитору следует делать, чтобы распорядиться мелодиями по-хозяйски? Вполне понятно: или написать целую сонату, распределив эти мелодии по частям и разделам, и ПОЛУЧИТЬ ДЕНЬГИ за большую сонату (а не за миниатюру, как не приспособленный рассуждать об экономике Моцарт), или сочинить семь миниатюр и ПОЛУЧИТЬ ДЕНЬГИ за семь небольших произведений (а не за одно с семью мелодиями, как глупый, не приспособленный к жизни Моцарт).

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

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

Придите в гости в семью, где живет ребенок трехлетнего возраста.

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

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

Ужасно! Незнакомое взрослое чудовище напало на крохотного ребенка и хочет его, маленького, пахнущего молочком, задушить! Малыш вырывается, выскальзывает и, если ему удастся спастись, вряд ли подойдет к вам в течение всего времени вашего визита. Но есть и другой способ познакомиться.

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



Л. Бетховен.
Квартет String
Quartet,
ля-минор, оп. 132



*В. А. Моцарт.
«Гавот-рондо»
из балета
«Безделушки»*

А малыш стоит неподалеку и наблюдает за вами. И вдруг происходит что-то невероятное!

Малыш, которого вы не целовали, не обнимали, словом, не выказывали ни малейшего благорасположения, неожиданно убегает в свою комнату и... выносит к вашим ногам все свои игрушки. Это значит, малыш вас полюбил и хочет с вами играть. И не только играть, но и поделиться с вами всем, что у него есть. Ребенку, как и всякому гению, нужны не внешние признаки добра, а внутренние.

Пока вы разговаривали с его родителями, он вас изучил,

почувствовал ваше излучение, вашу ауру. И понял, что может вам доверять. Это типичный творческий принцип Моцарта. Моцарт, как и ребенок, полон чувства невероятной любви, и когда он сочиняет музыку, то отдает вам все свои мелодии, как ребенок – игрушки.

Не утаивая, не рассуждая, не просчитывая.

Отвлечение для будущих матерей

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

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

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

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

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

В последний же месяц беременности, «посоветовавшись» с ребенком, который таинственным образом даст это понять, мама должна выбрать одну мелодию и привезти ее запись с собой в родильный дом. В момент появления ребенка акушерка включает запись. Почему это необходимо? А вот по-

чему!

Ребенку очень хорошо живется в материнском животе: не нужно самому дышать, самому питаться – и еда, и воздух поступают как по волшебству. Ребенок, словно космонавт, находится в космическом пространстве, и даже поза его напоминает позу космонавта (думаю, это не случайно!!!). Наконец наступает момент выхода в жизнь...

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

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

Все это – невероятный шок для крохи! И ребенок кричит! Он, в принципе, делает совершенно правильно. Малыш должен, ну просто обязан закричать, чтобы начать дышать самостоятельно.

Но затем?!!

Почему ребенок продолжает кричать? Ведь он уже дышит!

Самое время радоваться и приветствовать всех улыбкой: а вот и я!

Долго вы меня ждали на вашей планете?

А ребенок кричит!

Почему?

Да потому что – шок. И все вокруг —

Чужое!

Чужое!!

Чужое!!!

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

ЗВУЧИТ МУЗЫКА МОЦАРТА!

Все проведенные мною опыты показывают, что здесь происходит чудо.

Ребенок не только мгновенно перестает кричать, но словно удивлен: мол, чего кричал-то, это тот же мир.

У меня не хватит слов, чтобы описать его глаза!

Ребенок узнает Моцарта! Происходит великая встреча на Земле.

Это встреча Моцарта и Ребенка.

Моцарт принимает на себя заботу о Душе Ребенка!

Этот акт – словно акт крещения.

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

И дальше Моцарт будет сопровождать ребенка в его земной жизни.

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

Да потому что именно Моцарт на нашей планете Земля обладает совершенной памятью Детства; он идентичен ребенку; его музыка – квинтэссенция детской гениальности.

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

Небольшое отвлечение о Гениальности

Я глубоко убежден, что человеческий детеныш входит в наш Мир гением. Гениальность должна быть присуща Человеку изначально. Как с точки зрения этики, так и Божественной логики (хотя это, в принципе, одно и то же).

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

Мы вставляем его в ряд, тщательно подстригая духовно, подрезая психически, ибо Гений – человек в обществе ужасно неудобный, непредсказуемый. А ведь обществу и его «первичной ячейке» – семье нужны удобные дети. Вот мы и рождаем Гениев, а затем переделываем их в посредственностей.

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

Возвращение к Моцарту

В этом смысле Моцарт – исключение лишь постольку, поскольку его не смогли (или не захотели) вылечить.

У меня есть несколько предположений относительно того, как в случае Моцарта удалось сохранить его гениальность.

Отец Моцарта – Леопольд – подлинно великий педагог, он сумел не только не погасить, но и всемерно развить гениальность сына. Кстати, ни один сын в истории культуры не написал своему отцу столько писем, сколько Вольфганг Амадей – Леопольду. И была это для Моцарта не просто сыновняя обязанность, а глубокая человеческая и творческая потребность.

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

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

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

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

самоочевидность являются неотъемлемыми признаками того явления, которое мы зовем культурой».

Среди важнейших причин сохранения моцартовской гениальности есть и еще одна, которая при поверхностном рассмотрении может показаться незначительной, но многие специалисты-педагоги меня поймут. И причина эта еще раз подтверждает правоту Томаса Манна о «наивности, бессознательности и самоочевидности» подлинной культуры.

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

И когда маленькая сестренка разыгрывала с папой на клавишине, то еще меньший (трехлетний) Моцарт бегал вокруг них и кричал от вопиющей несправедливости.

Как это так!!!

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

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

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

Четвертый пример

Еще один важнейший признак гениальности.

Мама выходит с малышом из дома. Раннее утро. Мама должна отвести ребенка в детский сад, а затем успеть добраться до работы. Мама спешит. И вдруг ее малыш бежит в противоположную сторону и обнимает маленькую березку:

– Мама, смотри, березка!

Мама растеряна: у них нет времени, а ребенок бежит совсем в другую сторону, к березке, которую он видит каждый день.

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

В детстве в Петербурге я любил наблюдать за реакцией туристов, которые, идя по Малой Морской улице, впервые видят Исаакиевский собор. На меня Исаакий произвел в детстве такое впечатление, что мне хочется повторить это состояние, вернуть или сохранить это впечатление навсегда.

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

Наблюдать было особенно интересно, когда один пожилой экскурсовод вел туристов так, чтобы Исаакий открыл-

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

Но вот однажды случилось что-то странное.

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

– Перед вами – Исаакиевский собор!

– Да-да, – спокойно сказали туристы, – Исаакиевский собор.

Я бросился к экскурсоводу – узнать, что случилось с группой, почему они не восторгаются, не кричат от восхищения. И выяснилось, что эта группа **уже видела** Исаакий вчера. Сегодня же они проходят мимо него к другой экскурсионной цели.

Там они, видимо, и будут кричать от восторга.

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

Но только вчера!

«Нормальный» взрослый человек обычно говорит и рассуждает так:

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

Таким образом, взрослый – всего-навсего коллекционер.

Гений и ребенок в стадии гениальности, в отличие от взрослого, не коллекционируют мир, но каждый раз воспринимают одно и то же по-новому.

Тогда-то и рождается то, что Шопенгауэр называет «подлинным созерцанием, свойственным гению».

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

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

Глава 5

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

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

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

Мы не столько строим, сколько восстанавливаем разру-

шенное в очередных войнах.

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

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

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

В разные времена убивали друг друга.

Вначале из-за чувства голода,
затем – жажды.

Затем убивали тех, кто христиане,
затем тех, кто не христиане,
затем тех, кто не мусульмане,
затем тех, кто не коммунисты,
затем тех, кто не фашисты,
затем тех, у кого черная кожа,
затем тех, у кого кожа белая,
затем тех, кто не с нами,
затем тех, кто против нас,
затем тех... кто и с нами, и за нас...

И так – до бесконечности.

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

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

Я думаю, причина того, что мы не приговорены Судом к высшей мере, в том, что у нас просто-напросто есть очень хорошие адвокаты. Их имена некоторым хорошо известны: Шекспир, Микеланджело, Леонардо, Данте, Рембрандт, Гёте.

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

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

Моцартовская музыка
рождается на Земле или даже под землей (как корневая система)
и прорастает, стремясь вверх, как растения;
лопается, как почки, раскрывается, как цветы.
И каждая почка опять движется как бы снизу вверх.

И вот где-то над нами встречаются баховское (сверху вниз) и моцартовское (снизу вверх) и образуют защитную оболочку.

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

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

Глава 6

Моцарт и Сальери...

Сальери:

...Но правды нет — и выше.

(2-я строка)

Сальери:

Ты, Моцарт, Бог...

(незадолго до убийства)

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

Уже во второй строке «маленькой трагедии» Сальери говорит об этом так прямо, что, даже не читая трагедию дальше, можно сделать вывод о том, что мы имеем дело с человеком, находящимся в состоянии крайнего душевного напря-

жения.

Ведь фраза «правды нет и выше» означает, что он, Сальери, потерял Бога. Представьте себе идеального читателя, который впервые открывает «маленькую трагедию» Пушкина под названием «Моцарт и Сальери» и с удивлением обнаруживает, что если первое имя в заглавии пушкинской трагедии ему о многом говорит, то второе – почти ни о чем. И вот наш (напомню, идеальный) читатель раскрывает музыкальную энциклопедию, чтобы узнать, кто он, второй участник трагедии, имя которого написано рядом с именем великого Моцарта. Итак, Антонио Сальери:

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

в своей музыке Сальери драматичен, трагичен, комичен (градации творчества: от заубойной мессы “Реквием” до миниатюр под названием “Музыкальные и гармонические

шутки”);

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

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

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

«Вот это – личность! – прочитав все это, думает наш идеальный читатель. – Теперь, когда я столько узнал об этом, без сомнения, выдающемся человеке, еще более интересно будет читать об общении между двумя гениями.

Сколько добра о святом искусстве нам предстоит познать! Сколько музыкальных и литературных потрясений нам предстоит испытать!»

Открываем книгу:

Сальери:

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет – и выше. Для меня

Так это ясно, как простая гамма.

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

Потеряв же Бога, нужно либо искать Его, либо жить без Бога. И жить со всеми вытекающими из этого последстви-

ями. (Пушкинский!) Сальери стал искать своего Бога. И...
нашел!!!

...После того как Моцарт сыграл Сальери только что написанную им музыку и спрашивает у него: «Что ж, хорошо?»

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

Какая глубина! (1)

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

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

Я знаю, я.

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

Прямо перед нашими глазами происходит чудо!

Потерявший Бога (пушкинский!) Сальери его находит.

И этот Бог – Моцарт.

Что же ответит на это Моцарт?

Расцелует Сальери?

Или скажет, например, так:

О, Сальери! Я недостойн сих похвал!

или, к примеру, такое:

Что слышу я! О, друг Сальери!

Как я желал бы

Музыкой оправдать твое доверье!

Или просто подойдет к Сальери, обнимет его и, может быть, даже расплатится.

Нет! Не подойдет и даже не поблагодарит. (Иначе это был бы не Моцарт и не Пушкин.

А Пушкин чувствует Моцарта как самого себя. Ибо – абсолютно родственные души.)

Наоборот, произнесет слова, которые мгновенно расставят все точки над *i* и заставят А. Сальери немедленно принять решение об убийстве Моцарта:

Моцарт:

Ба! Право? Может быть...

Но божество мое **проголодалось**. (подписывает смертный приговор
самому себе)

«Сальери:

Послушай: отобедаем мы вместе (приговор)

В трактире Золотого Льва». (место исполнения приговора)

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

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

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

Но сколько же крупных заблуждений царит вокруг «маленькой трагедии» об отравлении!

Разберемся в нескольких важнейших...

Заблуждение первое:

Антонио Сальери – посредственность.

Говорить так – значит не верить Моцарту. Ибо Моцарт, рассуждая о приятеле Сальери, великом французском комедиографе Бомарше, говорит буквально следующее:

Он же гений,
Как ты да я.

Называя Сальери гением, Моцарт не лукавит, не заиски-

вает перед Сальери, ему это незачем, да и не в его стиле.

Моцарт в этом убежден. (От себя добавлю, что это совершенно справедливо, ибо личностей такого огромного масштаба в музыкальной культуре Европы очень немногих.)

Пушкинский Сальери, безусловно, тоже гений.

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

Под этим монологом вполне могут подписаться величайшие представители науки и искусства всех времен.

В наше время много говорят о психологии творчества. Одной из слагаемых гениальной личности является так называемая легкость генерирования идей, то есть способность отказаться от скомпрометированной идеи, с каким бы трудом она ни была выношена.

Величайший пример подобного проявления гениальности у Сальери – в его первом монологе:

...Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?

В образе Сальери перед нами предстает человек высочайшего уровня.

Ибо, согласитесь, очень немногие способны, как Сальери, встретив подлинного новатора, отречься от всего в своем собственном творчестве и начать сначала, пойти за ним!

Итак, Антонио Сальери стал поклонником и последователем великого оперного реформатора Кристофа Виллибальда Глюка.

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

Пленить умел слух диких парижан.

И опять то же слово, слово, которым Сальери характеризует Глюка. Неужели у Пушкина и у его героя Сальери столь беден словарный запас, если Глюк «открыл **пленительные** тайны», а Пиччини тоже «**пленить умел**»? Но ведь это же интереснейший намек Пушкина на самую бескровную войну в истории Европы – войну глюкистов и пиччинистов. Музыкальную войну между сторонниками музыкальной реформы Глюка с его антично-строгой, порой даже суровой, музыкой и поклонниками итальянца Никколо Пиччини, который, приехав из Неаполя в Париж, поразил Европу мягкой лирической пластичностью своих мелодий. Но зачем Пушкину

нужно, чтобы А. Сальери упоминал так много имен в столь крохотной пьесе? У Пушкина ничто не бывает случайно.

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

Он, Сальери, так любит музыку, что не может находиться на чьей-либо стороне. Он на стороне самой музыки, он восприимчив к любым позициям, если выигрывает музыка.

Представляете себе, о личности какого масштаба идет речь у Пушкина? И этот человек – посредственность?

Заблуждение второе:

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

Мне предстоит приложить немало усилий, чтобы доказать, что и здесь не все так просто.

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

(Старик играет... Моцарт хохочет.)

Сальери:

И ты смеяться можешь?

Моцарт:

Ах, Сальери!

Ужель и сам ты не смеешься?

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

Сальери:

Нет,

Мне не смешно, когда маляр негодный

Мне пачкает Мадонну **Рафаэля**,

Мне не смешно, когда фигляр презренный

Пародией бесчестит **Алигьери**.

С самим Рафаэлем Санти и с самим Данте Алигьери!

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

Но, следовательно, в своем утверждении я не прав. Сальери действительно негодует по поводу плохой игры скрипача. Ведь речь идет о творении искусства, соизмеримого с живописью Рафаэля Санти и поэзией Данте Алигьери, которых нельзя ни «пачкать», ни «бесчестить пародией».

...Но я ведь не отрицаю, что и поэтому тоже.

Я просто считаю, что у Сальери есть еще куда более се-

рьезная причина для негодования.

И лежит эта причина не столько в том, КАК старик играет,
но еще больше в том,

ЧТО он играет и

ЧТО с легкой руки Моцарта
ему ДОЗВОЛЕНО пародировать.

Ведь не случайно несколько позднее Сальери скажет Моцарту:

Ты, Моцарт, недостоин сам себя.

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

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

Что же это за музыку разыгрывал слепой скрипач в трактире?

Voi che sapete («Вы, кто знаете») – это первая из двух арий Керубино в опере Моцарта «Женитьба Фигаро».

Керубино пятнадцать лет. Он, паж графа Альмавивы, влюблен во всех прелестниц замка. Этот мальчишка настолько полон любви ко всем женщинам, что ни о чем другом

говорить (петь) просто не может. Тем, кто хорошо знает эту оперу, покажется, что я преувеличиваю, но я просто убежден, что тайный главный герой оперы Моцарта «Женитьба Фигаро» – Керубино.

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

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

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

Скажу больше: Керубино – моцартовский двойник. Он, как и его автор, постоянно находится в состоянии влюбленности во всех и вся.

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

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

Наконец, он – подросток, то есть находится в самом непредсказуемом возрасте – переходном. Керубино непред-

скажем, как и сам Моцарт. Когда Моцарт привел нищего старика-скрипача играть для Сальери пародию на чудеснейшую арию Керубино, Моцарту оставалось жить (согласно пушкинской версии) несколько часов. И Моцарт уже пишет Реквием.



*В. А. Моцарт,
Voi che sapete
(«Вы, кто знаете»),
1-я ария из оперы
«Женитьба
Фигаро»*



*Л. Бетховен.
Большая Фуга*

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

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

Ведь Керубино – его ангел-хранитель.

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

Доказательством того, что Пушкин понимал эту проблему, служат следующие слова из второго монолога Сальери (после того как решение отравить Моцарта им уже принято):

Что пользы в нем? Как некий **херувим**
Он несколько занес нам песен райских...

Вот он где, пушкинский тайный знак. Он, Пушкин, устами Сальери отождествляет Моцарта с его героем.

Ведь «херувим» – это Керубино по-итальянски.

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

А ведь эта ария Керубино невероятно глубока и очень интимна.

А что касается музыкознания и классического психоанализа, то исследование каждой музыкальной и поэтической фразы арии подростка Керубино – настоящий материал для докторской диссертации. Как для музыковеда, так и для ученого-психолога.

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

Кроме того, можно себе представить, что Сальери не раз слушал эту арию, сидя в ложе Королевской оперы, и он, без-

условно, шокирован подобным шутовским поведением Моцарта:

Ты, Моцарт, недостоин сам себя.

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

Заблуждение третье:

Сальери отравил Моцарта из зависти.

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

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

Иначе весь смысл трагедии сводился бы к банальнейшей ситуации: бездарный Сальери из зависти убил гениального Моцарта. Но тогда это был бы уже не Пушкин, а автор пьесы для провинциального театра.

Или что-нибудь в духе современной «мыльной оперы» для очередного телесериала.

А ведь «Моцарт и Сальери» – одна из грандиознейших мировых идей на уровне не только литературы, но и научной психологии; в том числе, как мы уже замечали раньше,

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

Помню, как на репетициях этой пьесы в старинном и очень шармовом театре в центре шведской столицы, в районе романтического Вазастана, исполнитель роли А. Сальери – блестящий актер и режиссер Юрий Ледерман кричал: «Отменяем премьеру – у меня как у Сальери нет достаточных оснований убить Моцарта!»

И правда, чем больше углубляешься в пьесу, тем меньше **подлинных** оснований для убийства.

Конечно же, основания есть, но они куда **более глубоко запрятаны** на психологическом уровне, чем об этом пишут многие исследователи. Премьера в стокгольмском театре состоялась, только когда мы нашли эти **подлинные** основания для убийства.

Ибо главных причин убийства две — **политическая и психологическая**. И тогда перед нами – подлинно современный театр.

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

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

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

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

Моцарт: Нет – так; безделицу. **Намедни ночью**
Бессонница меня томила...

(Моцарт хочет показать Сальери свою музыку)

...Хотелось
Твое мне слышать мненье; но теперь
Тебе не до меня.

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

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

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

Сальери: **Отверг я рано праздные забавы;**
Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне; упрямо и надменно
От них отрекся я и предался
Одной музыке.

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

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

Сальери – великий музыкальный жрец, первосвященник, посвященный.

Моцарт же во всех внешних проявлениях – рядовой музыкант.

Но весь ужас Сальери в том, что именно моцартовская музыка есть музыка Высшего Начала, Божественного озарения.

И, что еще ужасней, лучше всех это дано понять именно Сальери. Получается, все, что принес в жертву музыке Антонио Сальери – самоотречение, бессонные ночи, отказ от радостей жизни, отказ даже от любви, – оказалось необходимым не для того, чтобы самому создать великую музыку, но только для того, чтобы, воспользовавшись всеми своими

знаниями, оценить подлинное величие музыки другого композитора.

Здесь я хочу процитировать блестящую мысль режиссера Юрия Ледермана. Когда мы размышляли о том, кто такая Изора («Вот яд – последний дар моей Изоры») и откуда у Пушкина взялось это имя, Ледерман сказал: «Важно – не кто такая Изора. Важно еще одно противопоставление. У Моцарта дар любви – его мальчишка, с которым он “играл на полу”, а у Сальери дар любви – яд».

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

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

И здесь Моцарт произносит самоубийственную фразу:

Ба! Право? Может быть...
Но божество мое проголодалось.

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

Послушай: отобедаем мы вместе
В трактире Золотого Льва.

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

Решение принято неожиданно, и к тому же Сальери – не профессиональный убийца, а посему **убийство нужно оправдать не личными причинами, но, как это делает всякий политик, общественной необходимостью.**

Сальери говорит:

...я избран, чтоб его остановить...

И здесь – гениальное пушкинское открытие.

Сальери – один из величайших эгоцентристов в истории литературы.

В первом монологе, который звучит на сцене не более пяти минут, Антонио Сальери 29 раз использует все формы личного местоимения. Но он же перестает быть эгоцентристом в своем втором монологе. Здесь появляется местоимение третьего лица множественного числа.

Вместо «Я» – «МЫ».

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

...я избран, чтоб его

Остановить – не то мы все погибли,

Мы все, жрецы, служители музыки.

Этот гениальный, Пушкиным выверенный повтор – слово попытка Сальери убедить самого себя:

...мы **все**, мы **все**... **И** к тому же **он избран**.

И дальше:

...**Что будет с нами...**

И далее:

Наследника **нам** не оставит он.

И далее:

Он несколько занес **нам** песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!

И наконец:

Так улетай же! Чем скорей, тем лучше.

Решение убить Моцарта обосновано.

И главная причина того, что Моцарта необходимо уничтожить, выявляется пушкинским Сальери подсознательно гораздо раньше, чем она приходит в его голову в форме кон-

кретного решения.

Обвинительный приговор еще без объявления меры наказания звучит в этой, как я думаю, ключевой фразе всей трагедии.

Сальери:

Ты, Моцарт, недостоин сам себя.

Как избавиться от этой нелепости? Как привести в гармонию дух Моцарта и его тело? Сальери принимает решение **отделить безобразное моцартовское тело от его великого духа.**

Тело Моцарта должно умереть, а его дух – остаться. То есть все земное поведение этого тела, его слова, поступки, шутки, шутовство никак не соответствуют рожденной моцартовским духом Музыке, ее божественности, ее эзотеричности, ее избранности. И сия нелепая, дикая ошибка должна быть исправлена. Сальери это понимает.

Но он (повторяю) не убийца.

Необходимо, чтобы все это шутовство дошло до края, до омерзительного моцартовского: **«Божество мое проголодалось»**, чтобы темпераментный итальянец, «первосвященник от музыки», принял мгновенное и роковое решение: **«отобедаем мы вместе».**

Да еще – страх, что Моцарт может не прийти, ведь он – Моцарт – **гуляка праздный** и может даже здесь подвести.

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

И в этом «Я-жду-смотри-ж» – звуковое доказательство того, что, как Сальери ни хотел признать себя «змеей растоптанной», пушкинская звукопись показывает, что Сальери – именно змей, приближающийся к совершению греха, равно-великого первородному. Но уже не в роли соблазнителя, а в роли убийцы Бога.

Заблуждение четвертое:

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

Нет, нет и еще раз нет!!!

А если и да, то только в понимании режиссера театра оперетты. Эта пьеса – о трагедии Сальери.

Моцарт написал свой Реквием и отправился в Вечность.

А вот Сальери предстоит испить полную чашу страданий. И не потому только, что Моцарт поделился с Сальери мыслью о том, что «гений и злодейство – две вещи несовместные».

И даже если последние слова всей пьесы звучат как запоздалое осознание Сальери того, что, совершив убийство, он навсегда вычеркивает себя из иерархии Гениев:

Но ужель он прав,

И я не гений? Гений и злодейство —
Две вещи несовместные, —

то не это — основная причина его трагедии.

Эта фраза часто приводится в пушкиноведении как доказательство трагического осознания Сальери того факта, что после убийства он якобы лишился места на Олимпе.

На мой взгляд, это доказательство далеко не самое главное. Существует еще один эпизод, куда более серьезный.

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

Сальери:

Постой,

Постой, постой... Ты выпил?.. без меня?

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

Здесь же, в сцене отравления, звучащее из уст Сальери обращенное к Моцарту троекратное «ПОСТОЙ» воспринимается чуть ли не как театр абсурда. Сальери решил убить Моцарта, логически обосновал для себя необходимость этого убийства, и, когда замысел реально осуществлен и Моцарт выпивает яд, вдруг —

...ПОСТОЙ!!!

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

Но вот именно об этом моменте пушкинисты, словно сговорившись, молчат. Заметим, мысль Моцарта, произнесенная им незадолго до того, как он выпивает вино с ядом, о том, что «гений и злодейство – две вещи несовместные», не останавливает убийцу.

Более того, мысль Моцарта о несовместимости гениальности со злодейством даже как бы подстегивает Сальери и вызывает у него чувство иронии и нетерпения.

Моцарт:

Гений и злодейство – две вещи несовместные.

Сальери:

Ты думаешь?

(Бросает яд в стакан Моцарта)

Ну, пей же.

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

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

А вот что случилось!

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

Он, Сальери, собирался убить своего противостоятеля. Да что там говорить – злейшего врага!

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

за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.
(Пьет)

Вот это да!!!

Именно в этот момент Сальери понимает – сейчас произойдет самое страшное: Моцарт выпьет яд и уйдет в Вечность.

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

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

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

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

тонио Сальери – убийца Моцарта.

«Постой, стой, стой... – кричит Сальери. – Ты выпил?..»

И понимает, что да! – выпил! свершилось! и сделать ничего уже нельзя!

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

И, словно в довершение сальериевского мучения, добрый друг и «единомышленник» Антонио Сальери – Вольфганг Амадеус Моцарт внезапно говорит Сальери то, **что ему, Сальери, как раз и хотелось услышать:**

Моцарт:

Когда бы все так чувствовали силу

Гармонии! Но нет: тогда б не мог

И мир существовать; никто б не стал

Заботиться о нуждах низкой жизни;

Все предались бы вольному искусству.

Нас мало избранных, счастливых праздных,

Пренебрегающих презренной пользой,

Единог прекрасного жрецов.

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

Сальери слышит именно то, что он мечтал услышать от

Моцарта все эти годы.

И никакая зависть не позволила бы Сальери отравить Моцарта. Но Моцарт уже выпил яд...

Ах, если бы Моцарт сказал все это вовремя, а не после отравления... А ведь такое время было!

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

Давайте сделаем текстовую перестановку.

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

Ты, Моцарт, БОГ, и сам того не знаешь;
Я знаю, я, —

то, если бы Моцарт вместо своего издевательского и хулиганского: «Ба! Право? Может быть... Но божество мое проголодалось» — ответил бы так:

Моцарт:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов...

Но есть в «маленькой трагедии» и еще очень важный знак, свидетельствующий о том, что не Сальери уничтожил Моцарта, а наоборот – Моцарт не оставил Сальери ни одного шанса для того, чтобы жить дальше, находясь в гармонии с самим собой и в уверенности, что он, Сальери, выполнил свой долг.

В предсмертном монологе Моцарт говорит:

Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной **пользой**,
Единогo прекрасного жрецов.

Вот это да!

Уже отравленный, Моцарт причисляет Сальери к самому священному кругу *«жрецов, пренебрегающих презренной пользой»* (курсив всюду мой. – М.К.).

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

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.

И вновь:

Что пользы в нем?

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

И еще одна удивительная пушкинская деталь:

Сальери осуждающе называет Моцарта «гулякой **праздным**».

Моцарт же радостно причисляет Сальери к своему уровню «счастливых праздных».

Какая риторика! Но и какой приговор! А приговор этот произносит простодушный Моцарт. И тот факт, что Моцарт даже и не подозревает, что это – приговор (ибо он действительно уверен, что Сальери, как и сам Моцарт, относится к «избранным счастливым»), делает этот приговор куда страшнее, чем если бы Моцарт знал правду.

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

И как человек, и как творец.

Имя Сальери навсегда входит в историю человечества. «Свершилось» то, о чем он мечтал всю свою жизнь. Бессмертие! Но какой ценой!

Но все же, сколько бы я ни перечитывал «маленькую тра-

гедию», для меня это непостижимо: осознать, что пушкинский Сальери – убийца.

Ибо многое в образе пушкинского Сальери свидетельствует о том, что Антонио Сальери – не злодей, а прежде всего выдающийся мастер. Художник, знающий цену мастерству, творчеству, самопожертвованию. И кто как не он в этом мире до конца, по-настоящему понимает, кто такой Моцарт.

И убил Сальери не кого-нибудь, а именно МОЦАРТА!!!

Ибо все в пушкинской трагедии – правда:

и зависть Сальери по отношению к Моцарту,

и сальериевское несогласие с моцартовским шутовством как формой поведения гения,

и уверенность Сальери в его праве учить Моцарта нормам поведения,

и сальериевская уверенность в том, что он, Сальери, – истина в последней инстанции (в том числе и в области всего, что касается понимания подлинного величия музыки Моцарта),

и сальериевская вера в то, что, убив Моцарта, он спасает всех остальных.

Но все это не вело ни к какому убийству.

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

И здесь я обязан предложить, или, лучше сказать, закре-

пить один из вариантов моей попытки ответа на мой же собственный вопрос:

КАК ТАКОЕ МОГЛО ПРОИЗОЙТИ?

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

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

«Маленькая трагедия» – прежде всего ТРАГЕДИЯ САЛЬЕРИ, ибо, как и в шекспировских трагедиях, Лаэрт не должен был убить Гамлета, Ромео должен был подождать всего несколько минут, чтобы обнять живую Джульетту.

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

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

Правда пришла слишком поздно.

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

Читайте и перечитывайте трагедию, слушайте музыку Моцарта и продолжайте исследования.

Глава 7

«Наследника нам не оставит он»

Очень странно в монологе Сальери, где он оправдывает необходимость уничтожения Моцарта, звучит мысль, вынесенная в название этой главы. Почему одной из причин убийства является невозможность продолжать развитие музыки на уровне Моцарта?

Почему Сальери опасается, что искусство «падет опять, как он исчезнет»? Почему, согласно Сальери, Моцарт должен уйти «чем скорей, тем лучше»? Ведь искусство после Моцарта падет независимо от того, будет ли Моцарт жить долго или, благодаря «деятельности» Сальери, умрет молодым. Нет, согласно Сальери, Моцарт должен умереть «чем скорей, тем лучше», чтобы не достигнуть такой высоты, после которой само занятие сочинением музыки на Земле станет бессмыслицей.

Что пользы, если Моцарт будет жив

И новой высоты еще достигнет?

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

А.С. Пушкин и здесь – на невероятной высоте прорицания и мышления.

Ибо в истории человечества был эпизод, когда один гений, живя в два раза дольше Моцарта, поднял музыку на такую недостижимую высоту, что этому виду искусства грозила катастрофа.

Поскольку продолжать после него было некуда и некому.

И пришлось приложить немало усилий, чтобы этой катастрофы избежать.

Пришлось сделать так, чтобы этого гения попросту забыли.

Причем забыли надолго, на сто лет.

И музыка стала развиваться без учета его существования.

И только когда утвердились новые стили, новые принципы композиции, его искусство вернулось на планету из забвения, оно ошарашило, потрясло, но не разрушило, а лишь обогатило существовавшие к тому времени на нашей планете музыкальные стили. Речь идет об Иоганне Себастьяне Бахе.

В истории музыки однажды действительно произошла одна очень мистическая история: больше трехсот лет назад появился гений, который не только опередил все развитие му-

зыка на тысячи (!!!) лет; можно сказать, что он ухитрился опередить развитие человеческой мысли далеко за пределами музыки.

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

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

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

Или мысль о том, что Бах задолго до Эйнштейна на глубоко интуитивном уровне осознал в своей музыке теорию относительности. Или что музыка Баха приоткрывает тайну и природу существования Бога куда сильнее, чем это могут сделать все богословы вместе взятые. Что философия Баха, проявившаяся или зашифрованная им в его музыке, превосходит по глубине постижения все философские постулаты. Или даже вообще, что музыка Баха – единственное подлинное доказательство существования Бога.

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

кривой.

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

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

Если кто-то намерен просто посмеяться над всеми этими высказываниями, пусть попробует вместо этого проникнуть во вселенскую ауру баховской музыки, и если ему это удастся, может случиться, что ему будет совсем не до смеха.

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

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

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

Дети вырастали, становились музыкантами и женились на дочерях музыкантов, которые рождали детей, уже безусловно музыкальных. Этих детей, естественно, тоже учили музыке, а вырастая, молодые музыканты, конечно же, женились на дочерях музыкантов. И так – много поколений подряд.

Наконец гигантское накопление музыкальной энергии

преображается в подарок всей планете, имя которому – Иоганн Себастьян Бах. У Баха было две жены (первая рано умерла), обе подлинно музыкальные, бесконечно любившие музыку.

Они в разные годы родили Баху двадцать детей. Но поскольку детская смертность тогда была очень высока, то детей осталось только тринадцать. Пятеро из них стали выдающимися композиторами. Конечно, уже не уровня отца, ибо этого уровня достичь невозможно и сегодня.

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

Вклад детей Баха в музыкальную культуру необычайно велик.

Но в жизни Баха-отца произошла одна странность. Мы часто слишком легко, не углубляясь, говорим об этом.

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

И это забытие продолжалось сто лет. Возникает естественный вопрос – ПОЧЕМУ? Как такое могло случиться?

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

Более того, они добились ведущего положения в различ-

ных княжествах Германии, стали законодателями музыкальных вкусов последующей за отцом эпохи.

И что, разве сыновья Баха не сделали все возможное, чтобы гениальная музыка их отца исполнялась, слушалась и вообще заняла подобающее ей место в музыкальной культуре Европы? Не только ничего не сделали, а наоборот.

То есть сделали все, чтобы музыка отца была забыта, причем забыта основательно.

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

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

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

Великим представителем музыкальной культуры времени Баха остался Георг Филипп Телеманн.

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

Общественной значимости после смерти ее создателя музыка Баха-отца не обрела, но все же стала предметом изучения некоторых музыкальных исследователей послебахов-

ского времени.

Судя по всему, некоторые более глубокие исследователи, знакомясь с музыкой И.С. Баха, испытали потрясение, но оставили его при себе. Не желали быть белыми воронами среди общепринятого тогда цвета нормальных черных птиц.

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

ДА КАК ТАКОЕ МОГЛО СЛУЧИТЬСЯ?

Они что, эти сыновья Баха, с ума сошли, что ли? А может быть, они просто негодяи?

А быть может или даже скорее всего, бездари, так и не понявшие, кем был их отец?

А может, завистники, как Сальери?

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

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

Наследника нам не оставит он.

Дети И.С. Баха были талантливы. Очень талантливы. (Да просто достаточно послушать их выдающуюся музыку.)

Они были **настолько** талантливы и **так глубоко** понимали музыку отца, что осознали одну вещь, поняли именно то, чего так опасался А. Сальери в отношении Моцарта.

И.С. Бах не оставил наследника.

Ни один из его выдающихся сыновей не является в этом смысле наследником, ибо не в состоянии продолжать традиции отца. И не только сыновья. Никто не может и никогда не сможет.

Уже через много лет после Баха другой – пожалуй, единственный в истории музыки гений, который приближается к нему по грандиозности (а пожалуй, даже и равный ему), Людвиг ван Бетховен, познакомившись (только для себя) и осознав баховскую музыку, произнесет самое глубокое из всего, что сказано о Бахе: «Не ручьем, а океаном должен он зваться!» (Игра слов: «Бах» по-немецки – «ручей».)

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

Именно это поняли и сыновья Баха. Они осознали, что в эту сторону продолжения и пути нет. И я прекрасно понимаю, что у Бетховена не было возможности познакомиться со всей музыкой Баха (вся музыка не найдена и сейчас). Иначе Бетховен мог бы сказать, что Бах и Ручей, и Океан.

Знакомство с музыкой Баха вырвало целый год из жизни Моцарта. Он, Моцарт, написал за этот год немало бездарной (!!!) музыки, пытаясь подражать великому Себастьяну. (Здесь я испугался слова «бездарной», оно с трудом воспринимается рядом с абсолютным символом гениальности – именем Моцарта. Скажем лучше: неинтересной музыки.) Ибо Моцарт, с его невиданной гениальностью, должен был испытать потрясение, когда играл для себя баховскую музыку.

Тогда-то ему и показалось, что он может продолжать сочинять как баховский наследник. Но – увы!!!

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

И, как это сейчас странно ни прозвучит, выходит, дети И.С. Баха были реально озабочены той же проблемой, которую высказал пушкинский Сальери.

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

Вот сыновья Баха и сделали свое благое дело для человечества.

Чтобы начать новую волну музыкального развития, необходимо было сделать вид, что папы как бы не существовало.

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

И только через несколько поколений, пройдя по прекрас-

ным дорогам венских классиков, познав сказочные сады романтиков, мир узнал о Бахе, музыка которого обрушилась на человечество во всем своем величии.

Но она уже не смогла ничему и никому помешать. И вот результат: через много лет после смерти И.С. Баха на концерте, в котором звучала музыка любимого сына Баха Иоганна Христиана, в числе прочих слушателей сидел крохотный мальчишка.

Потрясенный музыкой до глубины души, он звонким голосом закричал: «Вот именно так надо писать музыку!»

Этим восторженным малышом был Вольфганг Амадеус Моцарт.

Глава 8

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.