



Л.Ф. Ивонина

«Вникнуть в дух сочинения...»

Размышления об искусстве музыкального исполнительства

УДК 781
ББК 85.3
Ив 17

Ивонина, Л.Ф. «Вникнуть в дух сочинения...». Размышления об искусстве музыкального исполнительства: метод. пособие. В 2 ч. Ч. 1 / Л.Ф. Ивонина; Перм. гос. ин-т искусства и культуры. – Пермь, 2012. – 218 с.

ISBN 978-5-91201-114-6 (Ч. 1)

УДК 781
ББК 85.3

ISBN 978-5-91201-114-6 (Ч. 1)

© Пермский государственный
институт искусства
и культуры, 2012
© Ивонина Л.Ф., 2012

Содержание

От автора	4
Как идея Игра существовала всегда	5
«...Вложить свой кирпич в великое здание музыкальной культуры»	22
«Если бы художник и ученый говорили одно и то же...»	40
Говорить о музыке опасно	52
Ещё одна новая, всем известная истина	64
«Доискаться истинных намерений автора...»	79
Образ знает больше, чем автор	96
Воздайте должное	110
«Истина одна, но многое дозволено тому, кто может»	140
Три новеллы Елизаветы Гладких	
Песня ветра в траве	167
Скрипка Джеймса	189
Чудесный скрипач	205

Рукопись (оригинал-макет)

Л.Ф.Ивонина

«Вникнуть в дух сочинения...»

Размышления об искусстве музыкального исполнительства

Пермь, 2012

ББК 85.3
УДК 781

Ивонина Л.Ф. «Вникнуть в дух сочинения...». Размышления об искусстве музыкального исполнительства. Методическое пособие. Часть I.

© Л.Ф.Ивонина. Пермь, 2012.

*Моему мужу
Ивонину Юрию Леонидовичу,
музыканту, педагогу, другу,
светлой его памяти
с благодарностью.
Ивонина Л.*

Людмила Ивонина

«Вникнуть в дух сочинения...»

От автора

Как всякое творческое начинание, данная работа являет собой пример того, как начатый труд постепенно видоизменяет замысел, превращая его в нечто весьма далёкое от первоначального плана.

Так, материал, задуманный в жанре краткого методического очерка, в процессе работы превратился в достаточно развитую структуру, которую пришлось «разбить» на две части - первой из них и является данное методическое пособие.

В качестве художественной иллюстрации к данному труду используются с согласия автора три новеллы Елизаветы Гладких, приведённые в приложении в конце книги.

Все иллюстрации, в том числе фотографии, использованные в тексте, публикуются с учётом права их некоммерческого использования «в учебных целях». Используются также материалы и фото из архива автора.

Методическое пособие рекомендовано музыкантам-профессионалам и любителям исполнительского искусства.

Содержание

Как идея Игра существовала всегда	5
«...Вложить свой кирпич в великое здание музыкальной культуры».....	17
«Если бы художник и ученый говорили одно и то же...».....	29
Говорить о музыке опасно	37
Ещё одна новая, всем известная истина.....	46
«Доискаться истинных намерений автора...»	56
Образ знает больше, чем автор	68
Воздайте должное	77
«Истина одна, но многое дозволено тому, кто может»	97
Три новеллы Елизаветы Гладких.....	115
Песня ветра в траве	115
Скрипка Джеймса	130
Чудесный скрипач.....	141

Как идея Игра существовала всегда

*Удел наш – музыке людских творений
И музыке миров внимать любовно,
Сзывать умы далеких поколений
Для братской трапезы духовной.*

*(Герман Гессе. Игра в бисер.
Перевод стихов С.Аверинцева)*

Паганини «содействовал упадку скрипичного искусства»¹, – это парадоксальное высказывание принадлежит Йозефу Иоахиму, венгерскому скрипачу, исполнительская деятельность которого протекала в то время, когда на концертных эстрадах мира выступали такие выдающиеся мастера скрипичного искусства, как Вьетан, Эрнст, Венявский, Лауб, Сарасате... И всё же именно Иоахима современники (К. Флеш, П. Казальс и др.) называли «королем скрипачей», «великим скрипачом», «патриархом современных скрипачей», «суверенным владыкой в царстве скрипичной музыки», «величайшим для всех времен скрипачом» и т. д., ибо всецело переноситься в исполняемое произведение, воспроизводить его в идеально чистом виде, по их мнению, мог только он один².

Леопольд Ауэр, которого судьба связала с Иоахимом всего на один год, в автобиографии³ признавался: «Он стал настоящим откровением для меня, раскрыв перед моими глазами такие горизонты высшего искусства, о которых я и не догадывался до тех пор. При нем я работал не только руками, но и головой, изучая партитуры композиторов и стараясь проникнуть в самую глубину их замыслов»⁴.

Феномен Иоахима, очевидно, состоял в том, что его индивидуальность проявлялась не в собственной оригинальной манере художника, а в необычном для того времени искусстве исполнительского перевоплощения, превращавшего виртуоза в художника-интерпретатора. Искусство Иоахима было своеобразной реакцией воспитанного на лучших образцах классической музыки скрипача на сугубо виртуозное исполнительство последователей Паганини, выражавшееся в подражании лишь внешним сторонам его стиля. В результате яркое виртуозно-романтическое направление искусства Паганини стало утрачивать присущие ему прогрессивные черты⁵. Именно это имел в виду Иоахим, «обвиняя» Паганини в тех последствиях, свидетелем которых он стал. Забегая вперёд, можно сказать, что искусство самого Иоахима также явилось актом «содействия упадку» скрипичного искусства, т.к. догматическое толкование последователями школы Иоахима его трактовок классических произведений привело постепенно к превращению традиций исполнения в штампы, наложившие отпечаток на игру многих скрипачей и ограничивающие таким образом индивидуальное видение исполнителя.

Интерпретаторское искусство Иоахима, безусловно, было проявлением неординарной личности и чётко аргументированной позиции, однако можно предположить, что оно было «поднято на щит» сторонниками рельефно вырисовывающегося в то время академического направления, идейным вдохновителем которого, возможно стала т.н. **лейпцигская школа** — направление в немецкой музыке,

¹ Joseph Joachim und Andreas Moser. Violinschule. Т. III, стр. 33. Цитата по: Брейтбург Ю. Йозеф Иоахим – педагог и исполнитель. М. 1966.

² Брейтбург Ю. Йозеф Иоахим – педагог и исполнитель. М. 1966.

³ Ауэр Л. Моя долгая жизнь в музыке. Издательство «Композитор», СПб, 2003.

⁴ Указ. изд., стр. 31

⁵ Брейтбург Ю. Йозеф Иоахим – педагог и исполнитель. М. 1966.

возникшее в середине 19 века, связанное с деятельностью Лейпцигской консерватории и её основателя Феликса Мендельсона. Лейпцигская школа хотя и не отвергала новой романтической эстетики, но была против слишком смелых и радикальных проявлений новаторства, оставаясь в русле умеренного романтизма и классических традиций. Ведущее значение при этом имели эстетические взгляды, деятельность и творчество Мендельсона, представители школы опирались в своём творчестве на композиционные средства немецкой классической музыки, на национально-бытовые жанры, широко пропагандировали сочинения И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, К. В. Глюка, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта. Наиболее близким к лучшим традициям лейпцигской школы было творчество И. Брамса. Однако приверженность к избранным традициям привела к консерватизму и ограниченности, более заметной в условиях борьбы направлений, развернувшейся в виде противостояния новаторствам Р. Вагнера и **веймарской школы**, возглавлявшейся Ф. Листом⁶.

Веймарская школа, «новонемецкое направление», объединила немецких музыкантов и других представителей художественной интеллигенции. Главой её был Ференц Лист. Возникновение Веймарской школы в историческом отношении во многом было связано с национальным подъёмом накануне объединения Германии, с борьбой передовых деятелей против отсталости и консерватизма. Основанный Р. Шуманом в Лейпциге «Neue Zeitschrift für Musik» («Новый музыкальный журнал»), в котором Шуман в течение многих лет писал под различными псевдонимами статьи и боролся с так называемыми филистерами, то есть с теми, кто своей ограниченностью и отсталостью тормозил развитие музыки, как музыкальный критик оценил значение Ф. Шопена, Г. Берлиоза, И. Брамса, признавал огромную ценность своих предшественников — И. С. Баха, Бетховена, Моцарта и Шуберта, переходит в руки сторонников Листа и пропагандирует их идеи. (Шуман в это время уже был болен). Именно вокруг этого журнала и создаётся объединение передовой веймарской интеллигенции, получившее наименование «Нововеймарской школы», противопоставлявшей себя более академичной лейпцигской школе. Представители веймарской школы боролись за романтическое музыкальное искусство, за идейную насыщенность музыки и коренное обновление её форм на основе программности, поддерживали Р. Вагнера и его оперную реформу, кстати сказать, Лист и его сторонники высоко ценили и пропагандировали



Йозеф Иоахим

произведения русских композиторов — Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Балакирева и др. Однако позиции Веймарской школы также несли в себе некоторую ограниченность, заключавшуюся в недооценке жизнеспособности в новых условиях традиционных классических форм непрограммной музыки. Веймарская школа распалась, так как её идейный вдохновитель — Лист, покинул Веймар. Но несмотря на это враждующие группировки не ослабили своей деятельности, а сплотились вокруг Брамса, с одной стороны, и Вагнера — с другой⁷.

Эта небольшая историческая справка необходима нам для того, чтобы понять, почему творчество Иоахима было в центре всеобщего внимания. По словам Л.Н. Раабена⁸, Иоахим принадлежал к числу личностей, удивительно гармонирующих субъективными качествами, мироощущением и художественными запросами с определяющими идейно-эстетическими тенденциями эпохи. Он стал **выразителем идей** (выражение И.М. Ямпольского) той части деятелей искусства, которая поддерживала пропаганду классического искусства, настаивая на приоритете

⁶ Друскин М., История зарубежной музыки второй половины XIX в., М., 1963, с. 6 —13; Конен В., История зарубежной музыки, вып. 3, М., 1972, с. 288—90,

⁷ Друскин М.С., История зарубежной музыки, вып. 4, М., 1967.

⁸ Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. — М.; Л.: Музыка, 1967.

идейного содержания против внешних эффектов, изобилующих в виртуозном искусстве романтиков.

Интерпретаторское искусство Иоахима было настолько убедительным, что у многих его современников, принимавших его трактовку за «идеальный образец», сложилось впечатление, что именно Иоахим был первым исполнителем и пропагандистом классической музыки⁹. Развенчать этот миф попытался Анри Вьетан, справедливо отметив, что исполнял произведения Бетховена и Баха, когда Иоахим «был в возрасте двух лет и не мог еще даже держать скрипку в руках»¹⁰.

Однако именно Вьетан дал и другую характеристику исполнительского искусства Иоахима: «Рубинштейн и Иоахим являются единственными в наши дни инструменталистами, способными произвести подобное впечатление на публику. В их исполнении это уже не рояль и не скрипка, которые воспринимает аудитория, — это искусство в своей выразительности наиболее благородное»¹¹.

Всё же, по мнению Л.Н. Раабена, эпохальное явление, которым является возрождение интереса к классике, оказалось наивно приписанным Иоахиму, ибо совершалось оно повсеместно. Это был общий процесс, развивавшийся в европейских странах с высокой музыкальной культурой. «Массовое распространение этих



Анри Вьетан

произведений и интерес к ним, — пишет Л. Н. Раабен, — стал действительно возможным только начиная с середины XIX века, но не потому, что появился Иоахим, а в силу общественной атмосферы, создавшейся в это время».



Никколо Паганини

В самом деле, известно, что Паганини, отдавая дань концертным традициям своего времени, открывал свои концерты обычно классической увертюрой или частью симфонии Бетховена и только потом исполнял свои сочинения, то же повторялось и во втором отделении. Некоторые программы Паганини проводил с участием только одного оркестра. Тогда его игра перемежалась с

исполнением отдельных частей любимой им пятой симфонии Бетховена, иногда симфоний и увертюр Моцарта, Керубини¹².

По мнению И.М. Ямпольского, величайшим заблуждением является представление о том, что Паганини всегда исполнял только собственные произведения. Особенно в молодые годы в программах концертов Паганини неизменно фигурировали произведения Виотти, Роде, Крейцера. Собственная музыка начинает преобладать в его программах в последующий период, хотя он и продолжает исполнять произведения Роде и Крейцера, и лишь с 1829 (за десять лет до смерти) года Паганини играет только свои сочинения. Тем не менее, даже в этот период Паганини в дружеском кругу отдавал предпочтение классической музыке Гайдна, Моцарта, Бетховена. Можно предположить, что Паганини несколько беспокоило возрастающее негодование публики по поводу его трактовки классических произведений: «Концерты Виотти, Роде, Байо, Крейцера он играл вполне неудовлетворительно, — пишет А.Львов¹³, — не с тем величием, какого они требуют, и прибавлял к ним разные прикрасы, по мнению моему, вовсе

⁹ Брейтбург Ю. Йозеф Иоахим — педагог и исполнитель. М. 1966.

¹⁰ Max Grunberg. Meister der Violine. Берлин, 1925. Цитата по: Брейтбург Ю. Йозеф Иоахим — педагог и исполнитель. М. 1966.

¹¹ J. Th. Radoux. Vieuxtemps, sa vie, ses oeuvres. Париж, стр. 128. Цитата по: Брейтбург Ю. Йозеф Иоахим — педагог и исполнитель. М. 1966.

¹² Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. — М.: Музгиз, 1961.

¹³ А. Львов. Советы начинающему играть на скрипке. СПб., 1859, стр. 9.

неуместные; но в то же время исполнение Паганини собственных сочинений было выше всякого описания».

В качестве комментария слов Львова можно сказать, что указанное «украшательство» исполняемых произведений можно считать эстетически оправданным. Во-первых, искусство Паганини, так же как и Иоахима, было в неразрывной связи с творческими устремлениями его времени, т.е. наиболее полное и яркое выражение личности художника находило проявление в свободном фантазировании. Во-вторых, собственно романтическая эстетика и возникла из недр итальянского скрипичного искусства XVIII века, в котором свободная импровизация была неотъемлемым элементом исполнительского искусства. Музыка композиторов барокко, в сущности, приблизительно записывалась и также приблизительно исполнялась.¹⁴

Исполнитель эпохи романтизма, пишет И.М. Ямпольский, был не столько интерпретатором в подлинном значении этого слова, сколько импровизатором, выразителем своих чувств, связанным к тому же личными, субъективными представлениями о возможностях инструментальной игры. В этом крылась известная ограниченность романтического скрипичного искусства¹⁵.

Далее И.М. Ямпольский отмечает, что ростки нового романтического течения пробивались в музыке итальянских композиторов-скрипачей: интерес к локальному колориту («Пастораль» Корелли), звуковая изобразительность (соната с «почтовым рожком» Верачини), описательная программность (концерты «Времена года» Вивальди), стремление к расширению технических средств игры («каприччи» Локателли), рост эмоционального начала, концентрация психологически-образных ассоциаций (сонаты «Покинутая Дидона» и «Трель дьявола» Тартини, соната «У гробницы» и концерт «Плач Ариадны» Локателли) и т.д. Как бы обнажая свою связь с «романтиками» XVIII века, Паганини, по мнению И. Ямпольского, первый сформулировал кредо романтического исполнительского искусства, противопоставив известному афоризму Тартини, выражавшему идеалы вокального бель канто «Per ben suonare bisogna ben cantare» («для того чтобы хорошо играть, надо хорошо петь»), романтический идеал «Bisogna forte sentire per far sentire» («надо сильно чувствовать, чтобы другие чувствовали»)¹⁶.

По свидетельству современников, Паганини так объяснял свою трактовку произведений классики: «У меня свой индивидуальный метод, и я ему подчиняю свои сочинения. Чтобы играть сочинения других авторов, я должен их переделывать на свой лад»¹⁷. Тем не менее, далее мы читаем: концерт Бетховена он «играл так, что душа каждого из его слушателей должна была отрешиться на время такого исполнения от нашего земного существования»¹⁸.

Мы можем сравнить сказанное с отзывом об игре Иоахима: «Сорок лет назад, — писал Изаи, — венгерский маэстро впервые исполнял это произведение (речь идет о скрипичном концерте Бетховена D-dur), в то время мало известное, и он играл его так хорошо, что с тех пор он представляется нам неотделимым от этого произведения. Беру на себя смелость сказать, что это он, Иоахим, сделал из этого концерта шедевр. Если бы

¹⁴ Об этом: Nikolaus Harnoncourt. Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart. Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1994. В русском пер.: Арнонкур Николаус. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. М.: ООО Издательский дом «Классика-XXI», 2005.

¹⁵ Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. — М.: Музгиз, 1961.

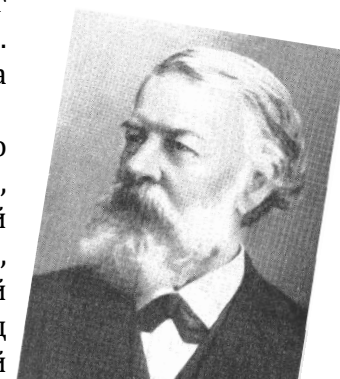
¹⁶ Ch. Bouvet. Une leçon de Giuseppe Tartini... Paris, 1918. стр. 41., цит. по: Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. — М.: Музгиз, 1961.

¹⁷ F. I. Fetis, Notice biographique sur Niccolò Paganini, стр. 79. Цит. по книге: Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. — М.: Музгиз, 1961.

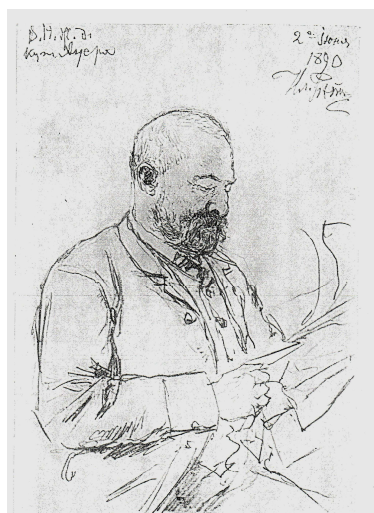
¹⁸ F. I. Fetis, Notice biographique sur Niccolò Paganini, стр. 79. Цит. по книге: Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. — М.: Музгиз, 1961.

он не дал ему такое несравненное толкование, концерт этот мог бы попасть в число непризнанных и забытых произведений»¹⁹. Изаи указывает, что интерпретация Иоахимом концерта Бетховена являлась «зеркалом бетховенских мыслей»²⁰.

Сегодня, когда искусство Иоахима можно оценить лишь по рецензиям, письмам, статьям, и по малодоступным, несовершенным в техническом отношении записям²¹, а гений Паганини всё-таки сохранился в его композиторском наследии, очень трудно сделать выводы о том, кто из них внёс больший вклад в пропаганду шедевра Бетховена (тем более, в XX веке вряд ли можно найти кого-либо из выдающихся скрипачей, который бы не явился интерпретатором концерта Бетховена). Несомненно одно: несовершенство интерпретаторского искусства Паганини и других крупных художников-романтиков, если такое можно себе представить, искупалось, говоря словами И.М.Ямпольского²², громадной творческой силой артистической индивидуальности, а Иоахим подготавливал своим интерпретаторским искусством исполнительские принципы будущего²³. Ю.А. Брейтбург формулирует их следующим образом: глубоко постигая содержание интерпретируемых произведений, сохранять то равновесие между субъективным и объективным, при котором исполнитель не мог бы доминировать над композитором²⁴.



Йозеф Иоахим



Л. Ауэр. Рисунок И.Е. Репина
последователь Иоахима Ауэр напишет следующее: «Я признаю только одну традицию, которая гласит, что обязанностью артиста является **вникнуть в дух сочинения** и раскрыть нам намерения композитора. <...> Если музыкант полностью проникся духом исполняемого им сочинения, а мы принимаем его истолкование, если в то время как оно зазвучит на струнах, мы чувствуем правдивость, красоту, поэзию, — значит, оно было передано правильно, и больше нам ничего не нужно...»²⁶.

Леопольд Ауэр, по мнению Л. Раабена, так же как и Иоахим, «обладал теми качествами, которые особенно ценились в эпоху расцвета его исполнительской деятельности,

¹⁹ См.: Х. М. Корредор. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960, стр. 257. Цитата по: Брейтбург Ю. Йозеф Иоахим – педагог и исполнитель. М. 1966.

²⁰ Там же. Х. М. Корредор. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960, стр. 257. Цитата по: Брейтбург Ю. Йозеф Иоахим – педагог и исполнитель. М. 1966.

²¹ В исполнении Иоахима записаны Адажио Баха из сонаты g-moll, два танца Брамса и его собственный романс C-dur.

²² Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. – М.: Музгиз, 1961

²³ Брейтбург Ю. Йозеф Иоахим – педагог и исполнитель. М. 1966.

²⁴ Брейтбург Ю. Йозеф Иоахим – педагог и исполнитель. М. 1966.

²⁵ Г. Ларош. Газета «Голос» от 1 (13) февраля 1872 года, № 32. Цитата по: Брейтбург Ю. Йозеф Иоахим – педагог и исполнитель. М. 1966.

²⁶ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Пер. с англ. И. Гинзбург и М. Мокульской под ред. С.Л. Гинзбурга. Издательство «Тритон», Ленинград, 1933.

и поэтому смог выдержать конкуренцию с такими выдающимися исполнителями, как Венявский и Лауб, хотя по уровню мастерства и талантливости им уступал. Современники ценили в Ауэре его художественный вкус и тонкое ощущение классической музыки. В игре Ауэра постоянно отмечались строгость и простота, **умение вжиться в исполняемое произведение и передать его содержание** в соответствии с характером и стилем. Ауэр считался очень хорошим интерпретатором сонат Баха, скрипичного концерта и квартетов Бетховена.²⁷

Ученик Л. Ауэра И. Лесман определяет школу Ауэра как «школу художественной игры», в которой техника рассматривается «исключительно как материал, который сам по себе мертв и нем, пока рука художника не оживит его и не заставит его говорить»²⁸. В отличие от Иоахима Ауэр расширил творческие и виртуозные возможности скрипичного исполнительства для того, чтобы сделать для него доступными более глубокие идейно-художественные задачи. Если «виртуозная сторона иоахимовского исполнения «перекрывалась» другой, более могущественной его стороной — глубиной трактовки исполняемого»²⁹, то Ауэр поставил виртуозность на службу художественной идее произведения. Иоахим был великим аутентистом классики в эпоху романтизма, Ауэр же боролся за содержательную интерпретацию произведения всех стилей, в том

числе и виртуозно-романтического. Объединяет их то, что в историю исполнительского, в частности скрипичного, искусства они вошли прежде всего как интерпретаторы, провозглашающие и формирующие эстетические нормы этого достаточно самостоятельного вида художественной деятельности.

И всё же утверждение о том, что интерпретация как особый род музыкального творчества возникла лишь в середине XIX века, действительно можно считать спорным. В этом необходимо согласиться с В.Н. Холоповой³⁰ не только потому, что понятие «интерпретация» определено было еще Лейбницем (конец XVII — начало XVIII века), но и потому, что существуют подтверждения тому, что великие скрипачи прошлого играли, а значит — интерпретировали, не только «свои», но и «чужие» произведения.

Нелепо было бы думать, что такой скрипач, как Корелли, практически единственный из всех итальянских композиторов-скрипачей XVII века снискавший мировую славу и постоянное признание современников³¹, исполняя музыку, скажем, Генделя, не вложил бы в исполнение собственного отношения. Так, у В.Ю. Григорьева описывается случай о том, как Корелли в качестве первого скрипача дирижировал оркестром только что написанных Генделем двух ораторий. У Л.Н. Раабена также описывается факт, когда Корелли дирижировал произведением своего друга композитора Бернардо Пасквини, он приводит слова аббата Ф. Рагенз: «Я видел в Риме, — писал аббат, — в одной и той же опере Корелли, Пасквини и Гаэтано, которые, конечно, есть лучшие в мире скрипка, клавесин и теорба»³².

Известно также, что Бах переложил для клавира 6 скрипичных концертов Вивальди, из двух сделал органные концерты и один переработал для 4-х клавиров³³. Думается, Бах переложил концерты Вивальди не для того, чтобы сделать их более



Арканджело Корелли

²⁷ Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. — М.; Л.: Музыка, 1967.

²⁸ И. Лесман. Скрипичная техника и ее развитие в школе проф. Л. С. Ауэра. СПб., 1909. Цитата по: Ямпольский. И. Ауэр и современное скрипичное искусство. В кн.: Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., Музыка, 1965.

²⁹ Брейтбург Ю. Йозеф Иоахим — педагог и исполнитель. М. 1966.

³⁰ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. — СПб.: Издательство «Лань», 2000.

³¹ «История скрипичного искусства» (Л. Гинзбург, В. Григорьев), М., Музыка, 1990, стр. 65.

³² Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. — М.; Л.: Музыка, 1967.

³³ Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. — М.; Л.: Музыка, 1967.

популярными, скорее они нужны были ему для ближайшего исполнения. Сам Вивальди, написавший 12 концертов для гобоя и 38 для фагота, не был «замечен» в качестве их сольного исполнителя. Из скрипачей, замечательно игравших на духовом инструменте, отмечен ученик Корелли Дж. Валентини, он славился своим выразительным виртуозным искусством игры на скрипке и гобое. Другой же ученик Корелли – Франческо Джеминиани – приобрел славу как ансамблист, концертирующий скрипач, педагог. Кстати, был дружен с Генделем, возглавлял оркестр во время исполнения его сочинений, дирижировал ими, неоднократно играл с Генделем в различных придворных и других концертах³⁴. Далее В. Григорьев отмечает, что Генделя и Джеминиани «объединяло сходство взглядов на проблемы музыкальной выразительности, предназначения музыки», – последнее особенно важно для хода наших дальнейших рассуждений.

Кроме того, простая логика подсказывает, что сочинения, написанные для нескольких инструментов, не могли быть исполнены композиторами «в одиночку», поэтому остальные музыканты уже были в роли исполнителя, а возможно и в роли интерпретатора. Данное уточнение требует пояснения. В.Н. Холопова разделяет два этих понятия: «Исполнение — более общий случай, представляет собой всякое воплощение нотного текста в живом звучании перед слушателями. Интерпретация — особый, частный случай, когда музыкант, желая сохранить произведение мастера в общественном сознании, преподносит его, выражая свое отношение к его смыслу. Исполнение допускает простое воспроизведение, интерпретация — индивидуальное прочтение произведения»³⁵. Таким образом, участники процесса музицирования в любую эпоху могли быть и теми, и другими, в зависимости от индивидуальных качеств и творческой активности.

Выстраивая в таком ключе линию доказательств о наличии интерпретаторской деятельности уже в XVII веке, как минимум – исполнительской, можно считать совершенно справедливой мысль о том, что «проблемы музыкального исполнительства с центральным вопросом о роли интерпретатора музыкальных произведений, его правах и обязанностях не новы, и возникновение их следует отнести к тем временам, когда живая музыка в первый раз оказалась зафиксированной в нотной записи»³⁶. Но вот сказанное далее, действительно, сформулировано не очень точно: «Разделение функций исполнителя и композитора, совершившееся в Европе уже к середине XVIII века и узаконенное в деятельности виртуозов XIX столетия, еще более обострило интерес к этим проблемам». Как это разделение функций проявлялось на практике? Как оно совместимо, например, со следующей описанной ситуацией: «Через 3 месяца после приезда в Лейпциг Иоахим выступил в одном концерте с Полиной Виардо, Мендельсоном и Кларой Шуман. 19 и 27 мая 1844 года состоялись его концерты в Лондоне, где он исполнил Концерт Бетховена (оркестром дирижировал Мендельсон); 11 мая 1845 года он сыграл в Дрездене Концерт Мендельсона (оркестром дирижировал Р. Шуман)»³⁷.

Безусловно, произошёл качественный переворот в музыкальной жизни, который заключался в том, что появилась фигура исполнителя, «несочиняющего» музыку. Его благородная миссия состояла в том, чтобы сохранять и воспроизводить музыку прошлого и настоящего, делать её «видимой», доступной, для широкого круга интересующихся музыкой людей. Но появление типа художника-творца (исполнителя-интерпретатора) не заменило уже существующее «спокойствие веков» объединение

³⁴ «История скрипичного искусства» (Л. Гинзбург, В. Григорьев), М., Музыка, 1990, стр. 79.

³⁵ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000.

³⁶ Корыхалова Н. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып. 7, М., 1972.

³⁷ Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. – М.; Л.: Музыка, 1967, стр. 146.

композитора и исполнителя в одном лице, а лишь внесло разнообразие в интерпретаторскую деятельность, которой насыщено музыкально-исполнительское искусство.

Указанная выше формулировка о разделении функций композитора и исполнителя не точна по тому, что не отражает всей сложности и неоднозначности процесса формирования самостоятельной творческой деятельности, которой является исполнительское искусство, искусство музыкальной интерпретации. Разберём два подхода к рассмотрению этого процесса.

А.Д. Алексеев выделяет три исторических типа исполнителя. По его теории, до XIX века господствовал тип композитора-исполнителя (творческое начало в его искусстве часто проявлялось в виде импровизаций). На протяжении XIX века происходит формирование типа исполнителя-интерпретатора, ставшего ведущей фигурой в музыкальной культуре XX века. Но в первой половине XIX века получил большое распространение ещё и третий тип исполнителя — исполнитель-виртуоз (под понятием «виртуоз» здесь понимается исполнитель, не только обладающий высокоразвитой техникой, но и, как говорили в прошлые времена, виртуоз *par excellence*, то есть — преимущественно виртуоз), впоследствии исполнители этого типа были постепенно вытеснены исполнителями-интерпретаторами.

В отличие от А.Д. Алексеева, И.М. Ямпольский раскрывает содержание типа композитора-исполнителя более образно: он выявляет принципиальную разницу между «играющим на скрипке композитором» XVII—XVIII веков и «сочиняющим для скрипки виртуозом» эпохи романтизма. Для «играющего на скрипке композитора», по мнению И.М. Ямпольского, исполнительское искусство являлось средством реализации личных творческих устремлений композитора; «сочиняющий для скрипки виртуоз» рассматривал композиторское творчество как средство выявления своей индивидуальности исполнителя.³⁸

Таким образом, формулировку о разделении функций исполнителя и композитора, якобы совершившемся в Европе уже к середине XVIII века и узаконенное в деятельности виртуозов XIX столетия, уместно заменить на более точное определение И.М. Ямпольского: для XIX века в отличие от синтетического искусства, типичного для XVII—XVIII веков, характерна **дифференциация на отдельные отрасли: композицию, исполнительство и педагогику**. И далее: несмотря на то, что для романтиков высшим идеалом остается слияние в художнике композитора и исполнителя, именно с эпохой романтизма приходит окончательное признание и утверждение **самостоятельного значения исполнительской деятельности как деятельности творческой**.

Всё сказанное позволяет прийти к выводу о том, что интерпретаторское искусство, возникшее из необходимости прочтения музыкального сочинения, зафиксированного в нотном тексте (отнести начало этого процесса к какой-либо исторически точной дате чрезвычайно сложно), прошло большой путь становления, отмеченный всплесками проблематизации внутри исполнительской эстетики. То или иное обострение полемики, связанной с вопросами интерпретаторского искусства, возникало не только в соответствии с особенностями развития музыкального искусства в целом, нашедшего выражение в описанной выше борьбе направлений, но и в эпоху господства единого стиля. Так, например, уже Ф. Джеминиани в своей «Школе» (1731 и 1751 г.), тогда, когда ещё не закончили свой жизненный путь великие представители барокко – Бах, Гендель, Вивальди, критикуя современных ему исполнителей, пытается установить некоторые принципы интерпретации музыкального текста. Касаясь орнаментики, принципов расшифровки сокращенной записи медленных частей, Джеминиани пишет: «То, что называют обычно хорошим вкусом в пении или игре, было здесь понято несколько лет тому назад как уничтожение точной мелодии и намерений

³⁸Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. – М.: Музгиз, 1961.

композитора. Существует предположение со стороны многих людей, что настоящий хороший вкус не может быть приобретен никакими правилами искусства, являясь особым даром природы, присущим только тем, у которых есть хороший слух, но так как большинство мнит себя обладателем этой привилегии, то отсюда вытекает, что каждый, кто поет или играет, ни о чем столько не думает, как о постоянном выполнении некоторых пассажей или излюбленных украшений, и воображает этим способом прослыть хорошим исполнителем, не замечая того, что **задача играть с хорошим вкусом заключается не в частых пассажах, а в выявлении стремлений композитора с силой и изяществом**³⁹.



Франческо Джеминиани

Нетрудно установить здесь связь с приведённой выше позицией Иохима – Ауэра об обязанности артиста прежде всего «вникнуть в дух сочинения и раскрыть намерения композитора»⁴⁰. Но Иохим и Ауэр жили и творили в эпоху, когда исполнительское искусство уже располагало огромным репертуаром, созданным за всю историю существования музыкальной культуры, объединяющим произведения различных стилей и направлений, а Джеминиани ещё был практически в русле эпохи «конгениальности», когда музыканты, к помощи которых обращались композиторы, были «законченными композиторами и теоретиками, которые точно знали, что от них требуется, <...> они могли сочинять и свободно выражать себя музыкально-риторически, <...> им не требовалось детально выписанного, заранее заданного нотного текста, творческая импровизация была само собой разумеющимся фактом, символика оркестровки была известна всем и не требовала объяснений»⁴¹. В связи с этим композиторы прошлого проще относились как нотной записи, так и к исполнению собственных сочинений.

Высказанное Джеминиани недовольство некоторыми исполнителями указывает на то, здесь необходимо согласиться с Н.П. Корыхаловой⁴², что над вопросом соотношения субъективного и объективного в исполнительской деятельности задумывались ещё в XVIII — начале XIX века, но сколько-нибудь систематическое их обсуждение началось со второй половины прошлого (XIX) столетия. Причина этого, думается, в том, что примерно в это время проявляется **тенденция к отдалению композиторской эстетики от консервативной по отношению к ней исполнительской эстетики**. Ещё более заметным это явление сделал XX век с его стилевым плюрализмом. А. Онеггер пишет: «Почему среди всех искусств музыка — единственная — осуждена быть жертвой столь ретроспективных вкусов? А ведь читают более легко, охотно Колетт, Мориака, Сименона, а также Валери или Клоделя, нежели Рабле, Монтеня, Руссо и даже Бальзака. В театре публику сильнее привлекают не Расин, Корнель или Мариво, а Саша Гитри, Жироду, Ануй, Кокто. То же самое могло бы быть и в музыкальном театре и в концертах. Не более ли близки и созвучны слушателям 1948 года Дебюсси, Равель, Штраус, Стравинский и Пуленк, чем великие классики? Музыка «модернистов» должна была бы составлять основу нашего репертуара. Тогда бы и с произведениями великих мастеров, для интерпретации которых требуется адаптация и более обширная культура, обходились гораздо более

³⁹«История скрипичного искусства» (Л.Гинзбург, В. Григорьев), М., Музыка, 1990.

⁴⁰ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. / Пер. с англ. И.Гинзбург и М.Мокульской под ред. С.Л.Гинзбурга. – 4-е изд., перераб. и доп. – СПб.: «Композитор», 2004.

⁴¹Арнонкур Николаус. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. М.: ООО Издательский дом «Классика-XXI», 2005, стр. 44.

⁴² Корыхалова Н. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972.

почтительно. Исполнения более редкие, но всегда высоко совершенные укрепляли бы престиж творений прошлого и не омрачали бы их блеска слишком частым и небрежным использованием. Разве это не было бы проявлением более глубокой любви к ним, чем поочередное отбарабанивание их по воскресеньям, иной раз даже и без должных репетиций?⁴³

Отдалению композиторской эстетики от исполнительской способствовало и то обстоятельство, что в конце XIX – начале XX века интерпретаторская деятельность стремилась уже к полной самостоятельности, переходя из отрасли творческой деятельности в статус независимого вида искусства. По образному определению В.Н. Холоповой, «класс интерпретаторов XIX века, едва сложившись, заявил о себе мощнейшими музыкальными именами — Лист, Гензельт, А. Рубинштейн, — показав в них художественные личности, конгениальные композиторам, которых они исполняли»⁴⁴. Позиция соавторства, на которой стоял А.Г. Рубинштейн – верность идее, заложенной в сочинении, внимание к авторскому замыслу и одновременно полнейшая артистическая независимость⁴⁵ – наиболее ярко выражается в цитате: «Сыграйте сперва то, что написано; если вы полностью воздали этому должное и затем вам еще захочется что-нибудь добавить или изменить, что ж, сделайте это»⁴⁶.

Так взаимоотношения между композитором и исполнителем вновь вернулись на «уровень конгениальности» эпохи барокко, но уже на новом витке спирали. Этот «сотворческий» этап в развитии искусства интерпретации отмечен расцветом жанра транскрипции, к которому исполнители обратились не столько и не только в связи с острой нехваткой репертуара, как считает В.Н. Холопова, но и из желания, подогреваемого избытком творческих сил, «приспособить» шедевры для своего инструмента, высказать своё отношение к нему способом авторского переложения.

В.Н. Холопова далее отмечает, что в содержании музыкального произведения возникла новая проблема — художественного «двухотцовства», воздействия, двух артистических индивидуальностей. Примером этому может служить знаменитая Фолия



А.Г.Рубинштейн

Корелли в свободной обработке Фрица Крейсlera. Можно поспорить о том, было ли бы так популярно в XX веке бессмертное творение основоположника итальянской скрипичной школы, если бы не гений Крейсlera!

Один из выводов, к которому приходит, анализируя историю искусства интерпретации, В.Н. Холопова, состоит в том, что ошеломляюще стремительное его развитие привело к тому, что «слушатель музыки оказался в ситуации **принципиальной множественности прочтений** одного и того же сочинения»⁴⁷. Об этом же пишет С.Х. Раппопорт, отмечая во множественности вариантов исполнения музыки выражение одного из наиболее общих законов искусства⁴⁸. Но в рамках нашего исследования ещё более важен вывод о том, что «вызванный сущностью интерпре-

⁴³ Онеггер А. О музыкальном искусстве: Пер. с фр. / Коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. – Л.: Музыка, 1979

⁴⁴ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000.

⁴⁵ Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л., Музыка, 1974, стр. 170.

⁴⁶ Шульпяков О.Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. – СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2005, стр.7.

⁴⁷ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000.

⁴⁸ Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 3 – 46.

тации плюрализм смыслов необычайно заострил **вопрос о сущности содержания музыкального произведения**⁴⁹. То есть, если исполнитель задавался целью следовать первой части завета А.Рубинштейна: «Сыграйте сперва то, что написано», то «полностью воздать этому должное»⁵⁰ оказывалось чрезвычайно сложной задачей.

Итак, согласие с основным принципом интерпретаторского искусства, гласящим, что главной обязанностью исполнителя является раскрыть для слушателя авторский замысел, совсем не означало решения проблемы, а лишь, наоборот, усложняло её. Если проблема исполнительского соавторства в эпоху импровизации не воспринималась как нарушение, то теперь всякое действие интерпретатора рассматривалось через жёсткую проверку «правомочности» исполнительских решений.

Таким образом, окинув довольно беглым взглядом историю искусства интерпретации, мы можем прийти к выводу о том, что вопрос об «идентичности произведения искусства самому себе»⁵¹ возникал по мере того, как менялось отношение общества к искусству исполнителя и формировались критерии его оценки. То есть менялось не само искусство интерпретации, изменить его, признавая объективный характер множественности восприятия произведений искусства⁵², практически невозможно, а его общественная оценка!

Художественная мысль многомерна, как считает В.Н.Холопова⁵³, и с ней невозможно не согласиться, следовательно, также многомерны и разнообразны будут её прочтения, умноженные на ассоциативный мир видения интерпретатора, не важно, кем он является – личностью воспринимающей (слушатель) или воссоздающей (исполнитель).

Таким образом, музыкальная мысль, рождённая одним лицом, зафиксированная с целью сохранности с помощью нотации, обречена на прочтение другим лицом. Но проблема идентичности авторского варианта интерпретаторскому возникает, по мнению Н.П. Корыхаловой, «не с появлением нотации как таковой, а формируется по мере становления... музыкального произведения как музыкально-эстетической категории, по мере все большей дифференциации, разъединения композитора и исполнителя, представленных некогда в одном лице»⁵⁴. При этом, считает автор, система нотации «превосходно приспособлена для фиксирования музыки с ее изменчивой, вариантной сущностью, и нет необходимости определять параметры звучания с абсолютной точностью, закреплять их в жесткой неподвижности: то, что воспринимается как приблизительность, неполнота нотирования, является отражением свойств самой музыки с ее зонной природой».⁵⁵

Перефразируя цитированную выше мысль о том, что любая художественная мысль многомерна и не может быть понята однозначно, мы можем сделать вывод о том, что произведения музыкального искусства, воспринимаемого нами как способ бытования художественной мысли, ни в один исторический период развития музыкального искусства не могли быть исполнены, интерпретированы идентично авторскому замыслу только лишь потому, что сам авторский замысел представляет собой многомерное, противоречивое, неоднозначное явление.

⁴⁹ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000.

⁵⁰ Шульпяков О.Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. – СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2005, стр.7.

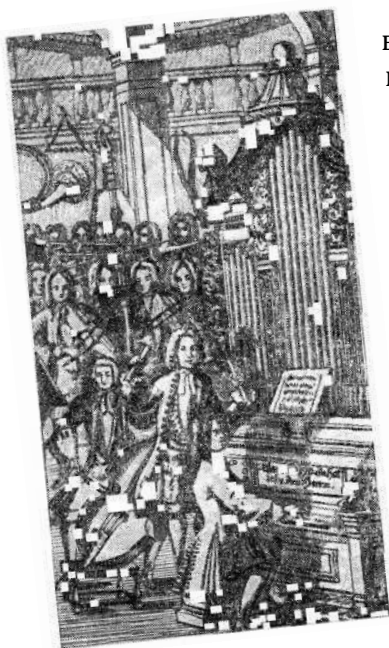
⁵¹ Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

⁵² Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972.

⁵³ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000.

⁵⁴ Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

⁵⁵ Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.



Искусство интерпретации не возникло на гребне всплеска идейной борьбы функций – сочинения и исполнения. Интерпретация как единственный способ прикосновения к произведению искусства, погружения в него – изучения, проникновения, восприятия, осмысления и переосмысления, – по-видимому, существовала всегда. В очередной раз возвращаясь к гениальной мысли Г. Гессе, можно сказать, что, как у всякой великой идеи, у искусства интерпретации нет начала, именно как идея интерпретация существовала всегда⁵⁶.

Титульный лист «Музыкального словаря» И.Г.Вальтера.
Издание 1732. Гравюра на меди.

⁵⁶ Гессе Г. Игра в бисер. Роман. СПб, Азбука, 2000, стр. 27.

«...Вложить свой кирпич в великое здание музыкальной культуры»

Зритель — последнее из звеньев, которые... получают одно от другого силу под действием гераклеяского камня. Среднее звено — это ты, рапсод и актер, первое — это сам поэт, а тот через вас всех влечет душу человека куда захочет, сообщая одному силу другого.

Платон⁵⁷

Итальянский музыковед Массимо Мила⁵⁸ высказал мнение о том, что посредничество музыкантов-исполнителей объясняется самой прозаической причиной — почти поголовной музыкальной неграмотностью населения. Интерпретатор музыки, по его мнению, — личность особенная только с точки зрения социальной, практически-экономической, а не собственно эстетической⁵⁹.



Карл Флеш

Ту же мысль, но только с большим уважением к «последнему из звеньев» цепи музыкальной коммуникации, высказывает выдающийся теоретик скрипичной игры XX века Карл Флеш: «Попробуем себе представить, что музыкальное произведение выполнило бы свое предназначение, будучи исполнено каждым в отдельности и только для себя, то есть так, как читается книга. Оптимисты утверждают, что со временем музыкальное образование поднимется на такую высоту, которая позволит рядовому слушателю глубоко постичь и прочувствовать любое сочинение путем одного лишь визуального прочтения текста (до сих пор такой способ был доступен только избранным). Но сейчас об этом не может быть и речи, следовательно, профессиональный музыкант-исполнитель не имеет права «воспроизводить» ради собственного удовольствия; его первейшая обязанность — донести произведение искусства до широкой аудитории».

В выполнении этой миссии Карл Флеш видел смысл существования, социальную обязанность музыканта-исполнителя⁶⁰. Коммуникационную цепь, рассматриваемую ещё Платоном (зритель – актёр – поэт), Флеш поставил «с ног на голову», рассматривая прежде всего интересы композитора, как автора. Кроме того, в его логических выводах явно проступает «неодушевлённое звено» коммуникации – само произведение: «Прежде

⁵⁷ Платон. Сочинения: В 3 т.—М.: Мысль, 1968, т. 1, с. 140.

⁵⁸ Мила Массимо (1910-1988) - итал. музыковед, муз. критик, писатель. Чл. Нац. академии "Санта-Чечилия" (1956). В 1953-1973 проф. консерватории, с 1960 также ун-та в Турине. Его работы посв. творчеству В. А. Моцарта, Дж. Верди, М. де Фальи, И. Ф. Стравинского и др. композиторов 20 в. Цитата из: Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979.

⁵⁹ Mila M. L'esperienza musicale e l'estetica, p.171—172. Цитата по: Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979.

⁶⁰ Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. М., Классика – XXI, 2004, стр. 11.

всего установим, что музыкальное произведение, созданное композитором в силу спонтанного внутреннего побуждения, всегда предназначено для публичного исполнения. Композитор стремится обнародовать свое творение, сделать его достоянием возможно большего числа музыкантов и любителей музыки. ...Нашему «работодателю» — композитору — мы окажем реальную услугу лишь тогда, когда выступим в роли пропагандистов его музыки, стремясь к тому, чтобы она была воспринята возможно более широким кругом слушателей, т. е. в условиях концертного зала».⁶¹

Карл Флеш, к большому сожалению, не был известен широким массам российских читателей именно этой стороной его теории. По объективным причинам на русский язык были переведены только две из трёх частей его двухтомника «Искусство скрипичной игры»⁶², названного патриархом чешской скрипичной школы О. Шевчиком «скрипичной библией». Впервые опубликованный в 1923 (том 1) и 1928 (том 2) годах, труд К. Флеша, охватывающий все возможные аспекты теории скрипичного исполнительства, переведен на несколько языков, много раз переиздавался, но русский перевод первого тома, целиком посвященного проблемам скрипичной техники, издан лишь в 1964 году⁶³. Несмотря на то, что редактор русского издания первого тома К.А. Фортунатов в сносках и комментариях постоянно ссылается на оригинальный авторский текст второго тома, читателю этот текст был практически недоступен, т.к. его русский перевод, выполненный В. Рабеем, «увидел свет» лишь в начале нынешнего века. Таким образом, приобщиться к идеям Карла Флеша по поводу художественного исполнения и общих принципов педагогики у многих профессионалов возможность появилась лишь теперь.

Сам Карл Флеш в предисловии ко второму тому также сетует на то, что когда вышел первый том «Искусства скрипичной игры», он не предполагал, что выход второго тома затянется почти на пять лет. В качестве одной из причин задержки автор рассматривает «новизну самого материала, требовавшего длительного времени для основательной его разработки». Интерпретируя данные объяснения, можно предположить, что в первой четверти 20 века вопросы интерпретации казались Флешу во многом не разработанными. Прежде всего по причине сложности соединения музыки с наукой, а также боязни вызвать неприязнь «со стороны концертирующего скрипача высокого ранга», не склонного «много размышлять на профессиональные темы, так как ему и без того удастся успешно осуществлять свои художественные намерения». В связи с этим Флеш приводит нам слова Гёте: «Я слышу много разговоров о музыке, это — дурное времяпрепровождение» и добавляет от себя: «Соединение музыки с отвлеченными понятиями — вот что внушает музыканту-практику неодолимый страх перед теорией».

«Вместе с тем, – продолжает Карл Флеш, – есть немало скрипачей, которые не удовлетворяются интерпретацией, целиком опирающейся на сферу подсознательного, и ощущают потребность в ясном понимании закономерностей своего искусства».

Одним из несомненных достоинств труда К. Флеша является введение и обоснование термина «музыкальная культура»: «Артист может без опасений отдаться волнующим его эмоциям лишь при том условии, если предшествующее воспитание развило в нем качества, обозначаемые собирательным понятием «музыкальная культура»; последняя, став неотъемлемой частью личности музыканта, предохранит его

⁶¹ Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. М., Классика – XXI, 2004, стр. 11.

⁶² 1ч. «Allgemeine Technik» – общая техника, 2 ч. «Angewandte Technik» – прикладная техника и 3 ч., собственно второй том – «Künstlerische Gestaltung» - художественное оформление.

⁶³ Флеш К. Искусство скрипичной игры. Т. 1 / Перевод основной части текста Р. Ф. Валашека. Раздел «Основные упражнения» (приложение) дан в переводе И. В. Сафонова. Вступительная статья, редакция перевода, комментарии и дополнения К. А. Фортунатова. М.: Музыка, 1964.

от нарушений законов эстетики, какими их понимает наша эпоха. Под «музыкальной культурой» мы подразумеваем знание закономерностей музыкальной формы, гармонии, метроритма, орнаментики, артикуляции, динамики, агогики, фразировки, наряду с развитым чувством стиля».⁶⁴ Понятие музыкальной культуры, и это будет наглядно подтверждено далее, играет большую роль в анализе современных условий музыкальной коммуникации.

Вернёмся, однако, к поднятому К. Флешем вопросу о возможности (или невозможности) визуального прочтения текста музыкального произведения. Такое искусственное извлечение из коммуникативной цепи музыканта-исполнителя позволит обнажить и проанализировать связь между собой других участников процесса и в то же время поможет понять необходимость его участия в системе музыкального общения. Этот метод в своём исследовании интерпретаторского искусства использует Н.П. Корыхалова, и оказывается, что это напрямую приводит нас к интонационной теории Б.В. Асафьева! Обратимся к её выводам: «Представим, что уровень развития музыкальной культуры достиг такой ступени, на которой подавляющее большинство людей способно читать музыку глазами, как книгу. Выведет ли это исполнителя из системы музыкальной коммуникации? — Ни в коем случае, и не только потому, что слышание музыки внутренним слухом при ее чтении опирается на живой слуховой опыт. По выражению Б.В. Асафьева, «слушаемое произведение, в сущности, и есть *живое* произведение, ибо неслышимой музыки в общественном сознании нет»⁶⁵. Исполнитель и является проводником «слышимой» музыки в общественное сознание. Он «включен» в онтологию музыкального произведения как исторически сложившейся категории. Через исполнителей осуществляется тот процесс интонирования музыки, механизм которого получил в работах Асафьева столь убедительное раскрытие».⁶⁶

Обратимся непосредственно к словам самого Б.В. Асафьева, считавшего, что основным вопросом в его «сжатом и суммарном, из-за сложности и необъятности темы, изложении» является следующее: «как мышление и чувствование композитора становится интонацией; процессы «озвучивания» состояний сознания — средствами музыки. *Только через осмысленное, целеустремленное и данное в некоем содержательном сочетании и взаимосвязи звуковоспроизведение мыслимого — что и является интонированием — элементы музыки становятся произведением искусства, образным мышлением.* Так что *с позиции музыки, как смысла, равноценны процессы и музыкального творчества — композиторское, внутреннее интонирование* («перевод» состояния сознания на язык музыкальных элементов, слышание сочиненного внутренним слухом и его техническая реализация) — *и музыкального исполнения, — воспроизведение сочиненного, когда музыкальный художественный объект становится достоянием общественного сознания;* оно принимает или не принимает музыкальный объект и его исполнительскую интерпретацию, критикует, закрепляет в памяти целое или детали и т. д. и т. д.; но это уж область бытования — жизнь произведения».

И далее: «Жизнь музыкального произведения — в его исполнении, то есть *раскрытии его смысла через интонирование* для слушателей, а далее — в его повторных воспроизведениях слушателями — для себя, и это в том случае, если произведение вызвало к себе внимание, если взволновало, если «высказало» что-то желанное, нужное данному кругу слушателей. Если оно ответило на запросы ума, чувств, вкусов многих людей, о нем спорят, требуют исполнения еще и еще, его

⁶⁴ Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. М., Классика – XXI, 2004.

⁶⁵ Асафьев Б. Евгений Онегин. — В кн.: Б. Асафьев. Избранные труды. М., 1954, т. II, с. 76.

⁶⁶ Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. — Л.: Музыка, 1979. — 208 с.

интонируют, музицируя в своей среде, в подлинном виде или в различных приспособлениях — переложениях, аранжировках. Произведение срастается с сознанием слушателей, его запоминают (чаще всего особенно взволновавшие фрагменты), напевают, «мурлычат себе под нос», порой даже неосознанно, механически, насвистывают, наигрывают на чем придется. Это уже популярность.

Жизнь музыкального произведения, его бытование крайне «необеспечено» и зависит от множества случайностей. Для композитора это миллион терзаний. Прежде всего — добиться исполнения. Затем **большая удача, если исполнитель (дирижер, певец, инструменталист) поймет и оценит замысел, язык произведения, смысл, а не «отыграет» его механически или сугубо произвольно.** А ведь слушатель слышит интонирование исполнительское, ему дела нет, отвечает оно авторским намерениям или нет; в особенности, если автор мало известен, но и в отношении его музыки еще не успела создаться «традиция оценочных суждений» (такая традиция — великое дело в судьбе произведений). В каждую эпоху есть талантливые произведения и есть композиторы, так и не нашедшие исполнителей соответствующего образа мыслей, вкусов и чувствований. И в сравнении с музыкой созданной, число произведений, постоянно обращающихся в концертной практике, в музыкальном быту и «домашнем музицировании», крайне незначительно. Словом, тут действует **отбор и случайный и сложный.** Нет данных утверждать, что всегда и всюду «общественно звучит» лучшее и что всё известное — непременно качественно выше»⁶⁷.

Безусловно, теория Б.В. Асафьева многозначна, порождает много ответвлений, представляя собой отдельный объект для исследования и развития, но в рамках рассматриваемого нами вопроса можно сделать вывод о том, что замена в музыкальной коммуникации действия среднего звена (актёра, исполнителя) на действие самого воспринимающего («получающего») невозможна, ибо, по Асафьеву, **только звуковоспроизведённая, проинтонированная музыкальная мысль становится произведением искусства.**

Обратимся за подтверждением к более поздним исследованиям. С точки зрения исследователей психологии музыкального восприятия, бытование музыкального произведения без участия исполнителя, осуществляющего собственно его «озвучивание» крайне затруднено. С.Х. Раппопорт, рассматривая музыкальное исполнительство в семиотическом аспекте, считает, что музыка создала свои специфические семиотические системы, т.е. **материальные** системы, которые служат **«для выражения некоторого содержания»**, задачей которых является «сделать доступными множеству людей ход и результаты осознания мира, протекающего в скрытой от окружающих психике отдельного человека». Автор называет их системами **объективации духовного содержания психической деятельности** людей⁶⁸. В музыкальной коммуникации мы имеем дело, по мнению С.Х. Раппопорта, со сложными системами объективации: сначала в нотных знаках, а затем в звуках, при этом необходимо согласиться с тем, что **нотные системы качественно отличны от звуковых.** Собственно художественными можно считать только вторые. По теории С.Х. Раппопорта, **в семиотическом разрезе исполнительство выступает как перевод духовного художественного содержания из нехудожественной материальной системы в художественную**⁶⁹.

В искусстве фиксация произведения с целью закрепления в ней определённого содержания происходит с помощью знаковых систем, которые, благодаря своей

⁶⁷ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, 1947, стр. 59.

⁶⁸ Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 3 – 46.

⁶⁹ Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 3 – 46.

статичности, способны решать задачу «закреплять и тем увековечивать возможность реализации уже в художественных системах содержания авторских идей». В музыке знаковые функции выполняет нотная запись. Свойство знаков – отсылать к предметам. Так, нотная запись отсылает к предметам, каковыми являются сочетания определенных звуков, извлекаемых с помощью определенных инструментов в определенной последовательности. По этому, как считает С.Х. Раппопорт, служить включателем эмоциональных и даже сложных предметных ассоциаций такая запись не может, а, следовательно, и не может служить художественной семиотической системой.

Исходя из данного вывода, С.Х. Раппопорт даёт нам возможность сравнить ситуацию прочтения музыкального текста с литературным: «Писатель придает словам художественную организованность, чтобы наполнить свое произведение этим «подводным» богатством. Но и в таком состоянии естественный язык остается прежде всего знаковой, строго говоря — нехудожественной системой. Перевод в художественную систему осуществляет здесь сам читатель. Осуществляет благодаря тому, что хорошо знает язык, усвоил его как непрременную сторону социально-исторического опыта, овладел им вместе с общественными ассоциативными фондами и в связях с ними, пользовался этим языком ежедневно во всех своих делах, а потому подключил его ко множеству «индивидуальных» ассоциаций».⁷⁰

В отношении прочтения музыкального текста ситуация не может быть аналогичной, ибо язык нотных знаков формируется и широко используется не в повседневной жизни, а только в узкой музыкальной, притом главным образом в профессиональной, практике. С.Х. Раппопорт считает, что даже в психике музыканта-профессионала нотные знаки не могут получить того места в ассоциативной среде, какое принадлежит словам естественного языка. Не смотря на то, что, благодаря повседневной деятельности в сфере музыки профессионал вырабатывает в своем сознании устойчивые связи между нотными знаками и музыкальными звучаниями, что позволяет ему «слышать» и оценивать читаемый нотный текст, даже он получает полное эстетическое удовлетворение, а следовательно, и возможность полной оценки произведения только в живом исполнении, то есть воплощенным в художественной семиотической системе.⁷¹

Сказанное подтверждает, по нашему мнению, тот факт, что только живое исполнение может претендовать на действительно художественное воспроизведение музыкального произведения, а значит, в цепи восстанавливается среднее звено посредника-исполнителя, благодаря которому, соответственно, и становится возможным общение автора музыкального текста с его адресатом – слушателем. Таким образом, коммуникативная цепь разрастается минимум до четырёх звеньев: автор – произведение – исполнитель – слушатель. Передача музыкального замысла осуществляется автором через фиксацию его в нотной записи, которая в кодированной форме содержит художественный текст произведения⁷², исполнитель раскрывает данную запись, разворачивая кодовую форму музыкального произведения⁷³, и уже в таком, развёрнутом виде передаёт музыкальное произведение слушателю. «Основная задача исполнителя-интерпретатора, — считает В.Ю. Григорьев, — заключается именно в выявлении подтекстовых и надтекстовых структур через творческое преодоление,

⁷⁰ Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 3 – 46.

⁷¹ Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 3 – 46.

⁷² «Нотная запись» и «художественный текст», по теории В.Ю.Григорьева (см. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006) являются разными понятиями.

⁷³ Об этом: Григорьев В. Ю. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М., «Музыка», 1987.

раскрытие (а не "расшифровку", как пишут исследователи) нотного и ранее звучавших текстов»⁷⁴.

Таким образом, авторский замысел именно передаётся слушателю, преобразуясь в результате этого сложного пути объективации в форме нотной записи и интерпретации исполнителя. Интересно, что в одном из вариантов русского перевода названия второго тома труда К. Флеша значится как «Искусство передачи». Напомним, в оригинале – «Künstlerische Gestaltung» – художественное оформление. Такая трактовка значения слов со стороны редактора (К. Фортунатов) весьма объяснима, т.к. необходимо было «подогнать» название к существующим тогда разделам методики. Так, в советском издании 1 тома Флеша основные разделы книги с целью «точной характеристики круга освещаемых в них вопросов» озаглавлены как разделы методики: «Общие основы техники» (allgemeine Technik), «Практическое применение техники» (angewandte Technik) и «Искусство передачи» (künstlerische Gestaltung). Если не придавать значения некоторой неточности перевода, то необходимо признать в такой трактовке названия действительно необходимую наглядность сути вопроса. Так, записывая произведение в нотных и графических знаках, композитор стремится «передать» его не только исполнителю, но и увековечить для последующих поколений, а значит – передать его содержание (о глубине этого понятия речь пойдёт далее) будущему обществу. Этот процесс аналогичен процессу «трансляции знаний», который, как известно, представляет собой передачу научных истин, которые «очищены от примесей субъективности и обращаются к **безличному адресату** – каждому индивиду и каждому новому поколению, обладающему необходимым запасом знаний, позволяющим принять, декодировать и усвоить данную информацию».⁷⁵ В указанном процессе образуется ситуация, обозначенная ещё древними римлянами – «если двое говорят одно и то же, то это не одно и то же», не раз подтверждённая высказываниями исследователей: «Никто не понимает другого, никто при тех же самых словах не думает того, что думает другой»;⁷⁶ «Сразу бросается в глаза, что **разные люди одно и то же понимают по-разному**».⁷⁷

Причины этого заложены в самом процессе восприятия. Во-первых, по теории А. Менегетти, **сознание не обладает точностью восприятия**. «Человек представляет себя, отражает себя не таким, каким он является на самом деле».⁷⁸ Во-вторых, человек интерпретирует по-своему любую информацию извне: «В процессе понимания мы даём **интерпретацию** тому, что пытаемся понять».⁷⁹ Отчётливо это понимая, Б. Асафьев и вводит в музыкальную эстетику понятие интонации как единицы музыкального смысла, которая способна построить этот мост взаимопонимания «каждому от каждого», «подобное – подобному». Коммуникативную сущность интонирования в музыке, обоснованную в работах Асафьева на всех трех уровнях: композиторском, исполнительском и слушательском⁸⁰, мы находим практически во всех основных его работах. Для нашего же вопроса особенно важно то, что Б. Асафьевым вводится в коммуникационную цепь новое звено: музыкальное произведение. Возникает сразу три (как минимум) взаимосвязанных отношения: автор – произведение, слушатель –

⁷⁴ Григорьев В. «Специфика исполнительского творчества и работа над музыкальным произведением». /Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики. Новосибирск, 1987, с. 28.

⁷⁵ Каган М.С. Мир общения. Проблемы межсубъектных отношений. М. Политиздат, 1988, стр.298.

⁷⁶ Д.Н. Овсянко-Куликовский, 1853-1920, русский литературовед и лингвист. «К психологии понимания»

⁷⁷ А.Л.Никифоров. Понимание как интерпретация. В кн. Загадка человеческого понимания. Сб. ст. (сост. В.П.Филатов, вступ. ст. В.А.Лекторского) М., Политиздат, 1991, стр.79.

⁷⁸ Менегетти А. Введение в онтопсихологию. Хортон Лимитед, Пермь, 1993, стр.7.

⁷⁹ Загадка человеческого понимания. Сб. ст.(сост. В.П.Филатов, вступ. ст. В.А.Лекторского) М., Политиздат, 1991, стр. 80.

⁸⁰ Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. — М.: Музыка, 1984.

произведение, исполнитель – произведение. У каждого из этих тандемов возникает или существует своя система, история и специфика взаимодействия. Именно в коммуникативности художественного произведения Асафьев усматривает причину его жизнеспособности, с одной стороны, и, с другой стороны, если идти к музыке от массового ее восприятия, явление интонации объясняет причины жизнеспособности и нежизнеспособности музыкальных произведений⁸¹.

Итак, музыкальная коммуникация представляется нами как "передача информации" от человека к человеку. Данное общение осуществляется в процессе взаимодействия при помощи музыкальной деятельности, в ходе которой используются специфические знаковые системы. Как видим, простое представление о триединстве, из которого оказалось нельзя изъять посредника – исполнителя, лишь на первых порах удовлетворяло исследователей. Внесение в коммуникативную цепь объективно существующего элемента, каким является музыкальное произведение, активно взаимодействующего с каждой из сторон, существенно изменило схему. Так, возникла необходимость представить музыкальную жизнь общества в виде «социокультурного цикла»⁸². Именно так представляет А.Н. Сохор более сложную схему замкнутой коммуникационной цепи, в которой «циркулируют» различные элементы, рождающиеся в «блоке» творчества и проходящие затем через другие «блоки», испытывая притом те или иные изменения под воздействием различных участков цепи. К такого рода элементам А. Сохор прежде всего относит музыкальные произведения, содержание каждого из которых переживает несколько стадий своего существования.

По теории А.Н. Сохора, первая стадия — авторское содержание, сформировавшееся в сознании композитора и материализованное в созданных им музыкальных звучаниях. Оно становится объектом познания и интерпретации со стороны исполнителя, который, воссоздавая в своем истолковании музыки ее авторское содержание, частично пересоздает его, то есть осмысляет и преобразует его в соответствии со своим мировоззрением, эстетическим идеалом, личным опытом и т. д. Таким образом, в каждом исполнении возникает исполнительское содержание, частично видоизмененное по сравнению с авторским. Наконец, слушатель, воспринимая в чем-то исполнении музыку и постигая ее содержание, соотносит его с собственным жизненным опытом, со своими взглядами, представлениями, вкусами, эмоциональными стереотипами, видоизменяет его, трансформирует. В итоге рождается слушательское содержание, производное прежде всего от авторского (основного), а также от исполнительского⁸³.

В итоге на первый план выходит проблема адекватности музыкального восприятия, на которую обращает наше внимание В.В. Медушевский⁸⁴. По его мнению, проблема адекватности в наше время обрела новые грани и новую остроту, но прежде всего изменился научный контекст проблемы. Завоевало всеобщее признание положение о неоднозначности смысла художественного произведения, о принципиальной множественности его исполнительских, музыковедческих и слушательских интерпретаций.⁸⁵ Но самое важное, по мнению В.В. Медушевского, – это «эволюция самого восприятия, увеличение его вариативности под воздействием изменений культурного контекста — под воздействием активного сосуществования

⁸¹ Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. — М.: Музыка, 1984.

⁸² А. Н. Сохор. Музыкальная жизнь и общественно-музыкальная коммуникация // Социология и музыкальная культура. — М.: Советский композитор, 1975. — 202 с.
<http://music.prssiterun.com/muskultura.html>

⁸³ А. Н. Сохор. Музыкальная жизнь и общественно-музыкальная коммуникация // Социология и музыкальная культура. — М.: Советский композитор, 1975. — 202 с.
<http://music.prssiterun.com/muskultura.html>

⁸⁴ Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие». В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.

⁸⁵ Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие». В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.

музыки всех эпох и континентов, резкой социальной дифференциации музыкальной культуры, породившей, в частности, такие крайние и болезненные явления, как отдаление ряда творческих направлений от массового слушателя...».⁸⁶

Согласно теории В.В. Медушевского, в процессе социального функционирования музыкальное произведение закономерно отрывается от своего создателя и становится общественным достоянием, исторически меняясь с развитием общества. Таким образом, и произведение, и его адекватное восприятие равным образом погружены в культуру, вытекают из нее, порождаются ею.⁸⁷ Исходя из этого, В.В. Медушевский делает важнейший в свете рассматриваемой нами темы вывод: **музыкальное произведение — это текст, принадлежащий культуре и адекватно прочитываемый с ее позиций.** *Адекватное восприятие — это прочтение текста в свете музыкально-языковых, жанровых, стилистических и духовно-ценностных принципов культуры. Чем полнее личность вбирает в себя опыт музыкальной и общей культуры, тем адекватнее оказывается свойственное ей восприятие.*⁸⁸

Далее, поскольку культура является развивающимся и неоднородным феноменом, В.В. Медушевский делает вывод о том, что **и произведения, и их адекватные прочтения тоже оказываются развивающимися и многослойными явлениями.**⁸⁹ Особенно наглядным, по мнению автора, процесс переосмысления произведений делают Исполнительская природа музыки и распространение звукозаписи: «студенты консерватории откровенно хохочут, слушая, к примеру, интерпретации произведений Шопена исполнителями тридцатых годов, — а ведь эти исполнения глубоко потрясли в свое время слушателей! Кто знает, как с современной эстрады прозвучало бы исполнение самого Шопена? Исторически меняющееся содержание произведения материализуется в исполнительских трактовках, которые осовременивают его, делая созвучным и актуальным новым задачам культуры».⁹⁰

В качестве небольшой иллюстрации сказанного, а также подтверждения того, что данная проблема отмечена уже в начале 20 века, приведём цитату из труда Л. Ауэра: «Тип игры, пользующийся необычайным успехом и усиленно культивируемый в одном веке, может быть целиком отвергнут в другом. Общее **эстетическое чувство** и способность ощущать время, в котором мы живем, наша **собственная современная восприимчивость** к тому, что истинно и приемлемо в области музыкального стиля, служат единственным критерием, который мы можем прилагать к исполнению артиста. Если скрипач удовлетворяет этому нашему вкусу (ибо не существует абсолютного критерия красоты) и если он нас волнует и убеждает, если он дает нам почувствовать, что раскрывает перед нами истинную сущность красоты, — тогда его исполнение кажется нам оправданным, а стиль непогрешимым. Великие скрипачи нашего времени умеют будить обертоны наших сердечных струн точно так же, как Тартини волновал слушателей своего времени; стиль, интерпретация каждого из этих скрипачей **являются верными с точки зрения эстетических запросов его современников.** Невозможно сделать какое-либо **адекватное** сравнение игры артистов. Одно лишь бесспорно: ни один из живущих людей не в состоянии описать игру Тартини на основании собственного ее **восприятия.** Однако как ни чудесна была его игра, если судить по дошедшим до нас свидетельствам, еще вопрос, была бы восхищена аудитория XX века его исполнением, если бы в современном концерте появился сам Тартини, или нет. **Между эстетическими и музыкальными понятиями, а также критическими оценками нашего и его времени такая пропасть, что ее нелегко перешагнуть.** Но и

⁸⁶ Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие». В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.

⁸⁷ Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие». В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.

⁸⁸ Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие». В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.

⁸⁹ Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие». В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.

⁹⁰ Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие». В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.

Тартини, и его ученик Нардини, и Виотти, ...имели свой индивидуальный стиль, оправданный художественным вкусом любителей музыки той эпохи, и ввиду **отсутствия какого-либо абсолютного критерия** эту оценку приходится **принять для прошлого**, подобно тому, как и для нашего времени мы считаем свое эстетическое чутье достаточно компетентным, чтобы подгонять под него собственную оценку художников наших дней⁹¹.

Выделенные нами понятия, которыми оперирует Л. Ауэр, чтобы сделать ясной свою мысль, можно считать вполне современными. Описанные случаи В.В. Медушевский определяет как «нарушения диалектики современного и исторического», которые приводят к двум крайностям: произвольному восприятию, оторванному от истории, и к «музейному» восприятию, оторванному от современной жизни.⁹²

Как уравновесить современные потребности с исторической объективностью? По мнению В.В. Медушевского, адекватное восприятие является оборотной стороной музыкального произведения. Оба понятия соотносительны и не могут существовать друг без друга, что определяется их общей принадлежностью к культуре. Подобно культуре, произведение и его адекватное восприятие исторически изменчивы. Однако каждый новый этап культуры не перечеркивает предыдущий, а впитывает его в себя. Такая же многослойность характеризует и адекватное восприятие. Целостность культуры, в частности, преемственность в ее истории, поддерживается с помощью художественного и музыковедческого каналов коммуникации.⁹³

Таким образом, можно сделать вывод о том, что для успешного течения процесса музыкальной коммуникации очень важен общий уровень культуры всех его участников, ибо знания, «добываемые биографами и историками», исследование всего того, **«что в явном виде не вошло в произведение»**, являются органической частью культуры и поддерживают ее единство, скрепляют ее исторические этапы, именно они **«способны помочь слушателям и исполнителям проникнуть в духовный мир произведения»**. Только не нужно, – считает В.В. Медушевский, – переоценивать их, ибо **«основным каналом художественной коммуникации является сама музыка, а не знания о ней»**.⁹⁴

Однако, на практике понятие культуры может быть раскрыто по-разному. Можно прибегнуть к образному аргументу Г.Г. Нейгауза: «Если мы воспринимаем великое произведение прошлого как устарелое, то нам попросту не хватает исторической перспективы (то есть культуры) — это факт из нашей печальной биографии, а не из биографии данного произведения»⁹⁵. Можно попробовать конкретизировать понятие культуры применимо к нашему контексту. Так, если понимать культуру как совокупность достижений человечества в определённой области, то можно выделить несколько направлений, напрямую связанных с музыкальной коммуникацией.

Во-первых, это культура музыкального мышления и в частности музыкального восприятия. «Произведения искусства, – пишет М.Г. Арановский, – создаются для их восприятия. Но восприняты они могут быть только в том случае, если законы, по которым совершается музыкальное восприятие, соответствуют законам музыкального продуцирования. Иными словами, музыка может существовать только при условии, если в какой-то очень важной части законы музыкального творчества и музыкального

⁹¹ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. / Пер. с англ. И.Гинзбург и М.Мокульской под ред. С.Л.Гинзбурга. – 4-е изд., перераб. и доп. – СПб.: «Композитор», 2004.

⁹² Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие». В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.

⁹³ Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие». В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.

⁹⁴ Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие». В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.

⁹⁵ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988.

восприятия будут совпадать, образуя единую базу этого вида социальной деятельности в целом».⁹⁶

М.Г. Арановский приходит к выводу, что любой коммуникативный акт может осуществиться только при условии, если имеется язык, способный образовывать текст сообщения и при этом знакомый как отправителю, так и получателю, при этом как отправителем, так и получателем может быть любой участник музыкальной коммуникации⁹⁷. Следовательно, для того, чтобы совершился музыкально-коммуникативный акт, необходимо наличие некоторого музыкального языка как системы, формирующей, а точнее — порождающей тексты музыкальных сообщений.

По теории М.Г. Арановского, музыкальное мышление проявляет себя в двух формах деятельности (и, в свою очередь, порождается ими) — продуктивной и перцептивной, которые, при всех их глубочайших различиях, имеют общую базу — «языковый слой» музыкального мышления. Он и образует тот фундамент, который лежит в основе всей музыкальной деятельности в целом и делает возможными акты музыкальной коммуникации. При этом, с одной стороны, «языковый слой» обеспечивает композитора надежными, исторически сложившимися принципами сцепления элементов, структурирования текста, а с другой — формирует систему восприятия слушателя, наделяя последнего необходимыми средствами интерпретации текста. Таким образом, язык обуславливает связь крайних звеньев музыкально-коммуникативной цепи «композитор» — «слушатель». ⁹⁸ Об этом же говорит и Л.А. Мазель: «никакая звуковая структура не будет воспринята как художественный образ, моделирующий эмоции или другие явления, если она не будет опознана слушателем как музыка, то есть как высказывание на языке некоторой исторически сложившейся коммуникативной системы (системы общения), интуитивно понимаемой слушателем благодаря приобретенному им опыту». ⁹⁹

В качестве примера обратимся к высказываниям П. Хиндемита. В позднем периоде творчества Хиндемит добровольно покинул ряды борцов и новаторов в области технических средств композиции, т.к. усомнился в том, что именно проблема музыкального языка, средств музыкального производства имеет столь существенное значение для истории художественной культуры и тем более — для судьбы человечества.¹⁰⁰ «Безумие непрерывного прогресса» в музыкальном языке современной композиции должно было, по глубокому убеждению Хиндемита, привести в самом скором времени к полному нарушению коммуникации «между творцом и потребителем искусства, между одним и другим композитором, между одной и другой частью публики», тем самым оказалось нарушено равновесие между тем, что предлагает автор, и **воспринимающей способностью** слушателя.¹⁰¹

Во-вторых, это культура знания, тесно взаимосвязанная с культурой образования. Эту проблему поднимает Н. Арнонкур, которого беспокоит разделение музыки на «развлекательную» и «серьезную», а последней ещё и на «современную» и «классическую». Каждое из этих явлений объективно, но сопровождается «отдалением

⁹⁶ М. Г. Арановский. Мышление, язык, семантика. Из книги: Проблемы музыкального мышления. Сб. ст. Составитель и редактор М. Г. Арановский М., Музыка, 1974.

⁹⁷ По мнению М. Г. Арановского, в условиях музыкально-коммуникативного акта происходит постоянное совмещение этих понятий в каждом из его участников и соответствующее раздвоение каждого из них на «отправителя» и «получателя».

⁹⁸ М. Г. Арановский. Мышление, язык, семантика. Из книги: Проблемы музыкального мышления. Сб. ст. Составитель и редактор М. Г. Арановский М., Музыка, 1974.

⁹⁹ Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5.

¹⁰⁰ Леонтьева О. Пауль Хиндемит – критик времени. Пауль Хиндемит Сборник статей и исследований. Сост. Прудникова И.Ф. Стр. 48

¹⁰¹ Леонтьева О. Пауль Хиндемит – критик времени. Пауль Хиндемит Сборник статей и исследований. Сост. Прудникова И.Ф. Стр.57

музыки от своей публики». Н. Арнонкур видит в этом не кризис музыки, а отражение в ней кризиса нашего времени. По мнению Арнонкура, нужно заново научиться понимать музыку, в соответствии с присущими ей закономерностями: «Музыка прошлого как целостность осталась для нас иностранным языком — оттого, что история постоянно в движении, отдаленность музыки от настоящего увеличивается, но отдаляется она и от своего времени. Мы должны знать, о чем она повествует, чтобы понять то, что можем выразить ее **средствами**. Итак, прежде всего — знания, а к ним прибавляется чистое ощущение и интуиция. Без таких исторических знаний музыка прошлого, или так называемая «серьезная» музыка, не может быть **адекватно интерпретированной**»¹⁰².

Современное образование, по мнению Н. Арнонкура, должно быть переосмыслено в связи с тем, что исполнитель «обслуживает» слишком объёмный слой музыки прошлого и настоящего: «Ныне мы исполняем музыку почти четырех столетий, следовательно, должны — в отличие от музыкантов прошлых эпох — **учиться наиболее соответствующим способам исполнения для каждого типа музыки**».¹⁰³

В-третьих, это эстетическая культура, рассматриваемая нами как система взглядов на искусство. Здесь проблема состоит в том, что система вкусов современного общества формируется по принципу «ушеугодия»¹⁰⁴. Последствия этого выражаются в следующих моментах. Первый отражает тенденцию к тому, что, мы сокращаем диапазон звучащей музыки, стремясь слушать только «красивую» или знакомую музыку. По мнению Н. Арнонкура, во всем музыкальном наследии последнего тысячелетия мы «выбираем ту часть, которая «прекрасна» и ублажает наш слух, при этом не принимая во внимание, что таким образом окончательно упрощаем музыку. Или нас вовсе не интересует, что в поисках «прекрасного», которое во всей проблематике произведения является лишь малой частью, оставляем в стороне его суть».¹⁰⁵

Второй момент состоит в том, что современная нам музыка не является объектом нашего внимания, она существует на некотором отдалении, восприятие её затруднено. Как считает, Н. Арнонкур, сейчас почти **отсутствует потребность в новой музыке, рождающейся собственно для того, чтобы удовлетворить эту потребность**.¹⁰⁶ Проблемы восприятия и исполнения современной музыки стали поводом для самого широкого рассмотрения, тем не менее, о какой-либо динамике говорить пока сложно. Большую негативную роль здесь играет направленность основного музыкального образования на «музыку прошлого». Образование практически «заканчивается» на музыке первой половины 20 века, далее идёт, если можно так это представить, «самообразование». Исключение составляют отдельные факультеты современной музыки, которые не могут коренным образом изменить общее направление современного музыкального образования.

Третий момент, наиболее сложный, т.к. отражает усиливающуюся тенденцию к коммерциализации музыкального искусства, создающую ложную востребованность тех или иных произведений. Данный случай как бы объединяет два предыдущих, т.к. организация концертов ведётся в стремлении идти «на поводу» у публики, таким образом просветительский характер концертных программ сводится к минимуму, а на эстраде остаются лишь испытанные временем шедевры прошлого.

¹⁰² Арнонкур Николаус. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Перевод И. Приходько по изданию Nicolaus Harnoncourt. Musik als klangrede. Wege zu einem neuen musikverständnis.

¹⁰³ Арнонкур Николаус. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Перевод И. Приходько по изданию Nicolaus Harnoncourt. Musik als klangrede. Wege zu einem neuen musikverständnis.

¹⁰⁴ Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие». В кн.: Восприятие музыки. М., 1980, стр. 149.

¹⁰⁵ Арнонкур Николаус. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Перевод И. Приходько по изданию Nicolaus Harnoncourt. Musik als klangrede. Wege zu einem neuen musikverständnis.

¹⁰⁶ Арнонкур Николаус. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Перевод И. Приходько по изданию Nicolaus Harnoncourt. Musik als klangrede. Wege zu einem neuen musikverständnis.

Описанные сложности, безусловно, являются отличительной чертой современной музыкальной коммуникации. Однако, накопленный опыт анализа художественного содержания музыкального произведения позволяет в нынешнее время более, чем когда-либо, добиться успеха в проникновении в авторский замысел и преподнесении публике произведения музыкального искусства так, как оно этого достойно и так, чтобы оно вновь обрело свои свойства необыкновенного воздействия на человека.

А.Г. Рубинштейн писал, что публика будет относиться к искусству с равнодушием или пренебрежительной снисходительностью, пока оно будет играть только роль «развлечения, удовольствия и времяпрепровождения», иными словами, пока будет считаться «чем-то не входящим серьезно в жизнь».¹⁰⁷ Добавим к этому мысль М. Юдиной: «Иным в искусстве нравится сентиментальность, а в музыке нравится, когда интерпретатор в своем проникновении вглубь не идет дальше привычного. Бывает не всегда легко последовать за артистом, когда он толкует не только о «правдоподобном»... но и «высекает» образ, сталкивая две глыбы, два образа, будто бы изваянные из противоположностей... Такая диалектика становления образного в интерпретаторском искусстве только кажется нам современной, это не есть нечто выдуманное в новом времени, такое существовало всегда... Потому что вечно понимание человека как создания сложного, «многомерного»».¹⁰⁸

Возвращаясь к основной мысли, заимствованной нами у Карла Флеша, о том, что «донести произведение искусства до широкой аудитории» является социальной обязанностью музыканта-исполнителя, в результате выполнения которой у исполнителя возникает «чувство удовлетворения тем, что **ему было дано в меру сил вложить свой кирпич в великое здание музыкальной культуры**».¹⁰⁹

Важным выводом из вышесказанного можно считать то, что исполнитель занимает весьма активную позицию в музыкально-коммуникационной цепи, звенья которой представляют собой **развивающиеся и многослойные явления**. Эта коммуникативная ветвь из уже знакомого нам триединства (автор – исполнитель – слушатель) перерастает в сложную систему взаимосвязей, первым звеном которой является «жизнь»: «Звенья **«ЖИЗНЬ — композитор — слушатель»** не сомкнутся в единый жизненный процесс до тех пор, пока в него не включится исполнитель, творчество которого соединяет композитора со слушателем — народом».¹¹⁰

«Творческий процесс в музыке, как и во всяком другом искусстве, начинается с познания **жизни**, — пишет Д.Д. Шостакович. — Композитор прислушивается к духу времени, к чувствам своего народа, вживается в его скорби, чаяния, надежды, радости и все это вносит в свои произведения. Успех и величие музыкального творения зависят от того, насколько велика душа композитора, как много от радостей и скорбей своего времени она сумеет в себя вместить... В работах больших композиторов народ получает свой голос»¹¹¹.

Этим словам созвучны мысли Н.И. Голубовской, видевшей задачу исполнителя в том, чтобы увидеть **жизнь** глазами автора и силою воображения и мастерства передать это видение слушателю¹¹².

¹⁰⁷ «Короб мыслей», л. 24. Цитата по: Л. Баренбойм. А. Рубинштейн, т. I. Л., 1957, с. 338.

¹⁰⁸ Юдина М. Мысли о музыкальном исполнительстве. Из кн. Музыка и жизнь. Музыка и музыканты Ленинграда. Л., Советский композитор, 1972.

¹⁰⁹ Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. М., Классика – XXI, 2004.

¹¹⁰ А. Островский. Творческая задача исполнителя. // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Выпуск 4, М., Музыка, 1969.3

¹¹¹ Дм. Шостакович. Знать и любить музыку. Беседа с молодежью. М., 1958, стр. 9.

¹¹² Бронфин Е. Ф. Н. И. Голубовская – исполнитель и педагог. – Л.: Музыка, 1978. – 136 с.

«Если бы художник и ученый говорили одно и то же...»

Главное в искусстве —
заключенное в нем невысказанное
содержание.

Альберт Швейцер¹¹³

Чем поэтическая мысль отличается от непоэтической? Иначе этот вопрос можно сформулировать так: что необходимо изменить в тексте, передающем (или несущем в себе) какую-либо информацию, чтобы текст наполнился художественным содержанием?

Очень наглядное решение предложено нам Валентиной Николаевной Холоповой¹¹⁴: «Кардинальное отличие видится в том, что непоэтическая, позитивистская мысль одномерна, поэтическая же — многомерна. Однозначен военный приказ, юридический закон, однозначна математическая формула, констатация исторической науки и т. д. Например, историческая справка «Жанна д'Арк, родившаяся около 1412 года, была сожжена на костре в Руане в 1431 году» — как раз такая однозначная позитивистская истина. Статус идеи искусства, поэтической идеи она приобретает только тогда, когда наполняется антиномиями, противоречиями, то есть становится многомерной: «Жанна д'Арк, спасительница Франции, была сожжена на костре своими соотечественниками; погибнув в 19 лет как грешница, она обрела бессмертие на все времена как святая».

Действительно, значение слов в последнем, неоспоримо художественном, тексте даже более объемно, чем это можно было бы предполагать! Исторический факт рождает в нашем сознании образ удивительной девушки, сделавшей невозможное для судеб многих, но оказавшейся бессильной перед своей собственной судьбой, павшей жертвой предательства, несправедливости и жестокости, смерть которой привела её к бессмертию! «Жанна д'Арк — величайшее чудо своего времени, которому суждено быть чудом всех времен!» — так выразил своё отношение к народной героине Марк Твен. Образ Жанны настолько захватил писателя, что он признавался: «Из всех своих книг я больше всего люблю "Жанну д'Арк"; это лучшая из них; я это прекрасно знаю... Она доставила мне в семь раз больше удовольствия, чем все остальные...». «Вы ничтожны и слабы, слова, если не в силах рассказать, как богатейший мир сразу осиротел и обнищал!» — писал Марк Твен устами своего героя.¹¹⁵



Вполне понятно, что не только необыкновенная героиня притягивала писателя, а то, что стоит за всем этим концентрированным по степени воздействия сюжетом. Так, М. Твен писал, что в работе над книгой еще и еще раз убеждается в том, что «человек всегда останется человеком, целые века притеснений и гнета не могут лишить его

¹¹³ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. — М., Классика — XXI, 2004.

¹¹⁴ Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. — СПб.: Издательство «Лань», 2000, стр. 183

¹¹⁵ Марк Твен. «Жанна д'Арк». Перевод с английского И.Семежона и Н.Тимофеевой. Государственное издательство БССР. Редакция художественной литературы, Минск, 1961.

человечности". Именно обобщениями сильно каждое литературное произведение, и, как бы ни старался М.Твен придать достоверность излагаемым событиям далёкого средневековья, предпослав роману список из 11 источников, его история о Жанне д'Арк остаётся глубоко художественным произведением, наполненным символами и ассоциациями. Так, например, необыкновенным воздействием обладает образ-символ креста. «Крестовый поход», «копья скрестились с копьями», «скрестила руки на груди», «перекрёстные допросы», «крёстная мать» – словно ключевые слова, изобилуют в тексте, предвеля основную драму: неграмотная Жанна не смогла прочесть текст



Энгр

отречения, этот документ, всего в шесть строк, подменили на другой в несколько страниц, и она, ничего не заметив, вместо подписи, поставила на нем свой крестик, «при этом трогательно извинилась, что писать не обучена». Читатель понимает, что тем самым она поставила крест на своей судьбе... И далее: «Жанна попросила подать ей крест. Никто не мог выполнить ее просьбу – креста под руками не оказалось. Тогда один из английских солдат, в простоте своего доброго сердца, схватил у какого-то бедняка палку, переломил ее надвое, связал обе половинки крест-накрест и подал ей; она поцеловала этот крест и пыталась прикрепить у себя на груди...».

По энциклопедическим данным, о судьбе Жанны д'Арк написано не менее семи тысяч книг. Произведения, посвященные Жанне, создавали Вольтер, Шиллер, Франс, Шоу и другие. В музыке образ Жанны воссоздавали Верди, Чайковский, Онеггер и Гуно. Среди художников, посвятивших Жанне д'Арк полотна, — Рубенс, Энгр и Гоген. И каждый, кто соприкасался с этим образом, неизбежно высказывал и своё отношение к нему. Так Шоу афористично заключает: «Ее судили по букве законов, но не по законам народной жизни».



Брюллов Карл Павлович. Портрет Джульетты Титтони в виде Жанны д'Арк.

Образ Жанны д'Арк – наиболее яркая иллюстрация «содержательной неисчерпаемости» образа, его смыслового богатства. По мнению Н.К.Гей¹¹⁶, возникшие в результате эстетического освоения мира образы «позволяют нам судить вместе с их творцами о них, как ... людях, которых мы хорошо знаем». «В образе как явлении искусства, в своеобразном аналоге жизни и вместе с тем особом способе её освоения — в самой его структуре, в синтетической природе воссоздания жизни и находит свое выражение сущность эстетического освоения действительности и, следовательно, **отличие художественного сознания от научного**».¹¹⁷

Последний тезис необходимо рассмотреть с точки зрения особенностей тех психических процессов, которые происходят в ходе художественного мышления. По теории С.Х. Раппопорта¹¹⁸, перевод идей из внутренних форм (в сознании автора) во внешние формы выражения идей,

¹¹⁶ Гей Николай Константинович. Художественный образ как фундаментальная категория литературоведения. «Литература в школе», №2, 1982, с. 9 – 18.

¹¹⁷ Гей Н. К. Художественный образ как фундаментальная категория литературоведения. «Литература в школе», №2, 1982, с. 9 – 18.

¹¹⁸ Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 3 – 46.

доступные другим людям **материальные** образования, является процессом объективации. Потребители (получатели информации) производят обратную операцию: перевода из внешних форм во внутренние. Исследования показывают, что в отношении научных идей можно говорить если не о полном тождестве, то о высокой степени адекватности между содержанием внутренних и внешних форм. Это происходит потому, что внутренние формы научного мышления построены на понятиях, и отражают осмысление мира в совокупности его объектов и независимо от личностного отношения к ним субъекта. Адекватным материалом для построения внешних форм научных идей являются знаки, отсылающие к определённым объектам — и в единичном и в обобщенном виде. Таким образом, внешняя научная речь достаточно полно может передать внутреннюю. Знаки естественных и искусственных языков, следовательно, позволяют почти целиком закрепить авторские мысли, и потребитель научных идей в состоянии постичь их практически адекватно.

Искусство, как и наука, строит свои представления также в процессе целенаправленной интеллектуальной деятельности. Но **художественное мышление вырабатывает специфические «проекты», имеющие личностный вид и присваиваемые людьми в качестве их личностных отношений к действительности.**¹¹⁹ Художник передает не свои ощущения и восприятия действительности, а свои **представления о ней.** Таким образом, если научное обобщение концентрирует существенные черты **фактов** действительности, то художественное — **отношений** человека к этим фактам, к людям, обществу, природе, которые стоят за этими фактами, к самому себе¹²⁰.

Представление, по С.Х. Раппопорту, является **обобщением** множества фактов. Но научное обобщение концентрирует существенные черты **фактов** действительности, а художественное — **отношений** человека к этим фактам, к людям, обществу, природе, которые стоят за этими фактами, к самому себе. Поэтому в первом случае вырабатываются **абстракции**, лишенные конкретно-чувственного облика, во втором же — **чувственные образы**, отмеченные, в отличие от непосредственных слепков с действительности, человеческим отношением, напоенные человеческими страстями, то есть обогащенные **эмоциональным содержанием.** Эмоции являются своеобразной формой психической деятельности человека, которая закрепляет и выражает его отношение к действительности. Таким образом, **если понятие — исходный пункт научного, то эмоция — исходный пункт художественного мышления.**

Если бы художник и ученый говорили одно и то же, искусству не понадобилась бы образная форма мышления, – так считает С.Х. Раппопорт.¹²¹ Разные задачи порождают различные средства для их решения. Не случайно в эпиграф своего исследования психологии искусства Л.С. Выготский выводит слова Бенедикта Спинозы:

«Из одних лишь законов природы, поскольку она рассматривается исключительно как телесная, невозможно было бы вывести причины архитектурных зданий, произведений живописи и тому подобного, что производит одно только человеческое искусство, и тело человеческое не могло бы построить храм, если бы оно не определялось и не руководствовалось душой...»¹²²

Как известно, научное мышление решает задачу **преобразования объектов действительности (природных и социальных),** а художественное — **преобразования человека как субъекта действительности и как личности**¹²³. Художественное произведение вызывает в сознании зрителя, слушателя, читателя определенные

¹¹⁹ Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 3 – 46.

¹²⁰ Раппопорт С.Х. О природе художественного мышления // – В сб.: Эстетические очерки. Вып. II М., 1967

¹²¹ Раппопорт С.Х. О природе художественного мышления // – В сб.: Эстетические очерки. Вып. II М., 1967

¹²² Спиноза Б. Избранное. М., 1999, стр.421.

¹²³ См. об этом в кн.: С. Х. Раппопорт. Неизобразительные формы в декоративном искусстве. М., 1968.

переживания и раздумья, дает им соответствующее направление и развитие и приводит людей, воспринимающих данное произведение, к тем или иным обобщениям, содержащим осмысленный жизненный опыт. Как отмечает С.Х. Раппопорт, идейно-эмоциональное содержание художественного произведения проецируется на собственный опыт читателя, слушателя, зрителя и потому вырабатывает у них определенное отношение не только к тем событиям, которые отражены в конкретно-предметном содержании данного произведения, но и к самому широкому кругу жизненных явлений, с которыми сами они сталкиваются в своей практике. Эта «многозначность» и наделяет искусство силой воздействия.

Воздействие, в свою очередь, выражается в том, что художественные образы приводят в движение ассоциативные цепи в сознании зрителей и слушателей, они вызывают соответствующие предметные представления, и среди них — об эмоциональных состояниях, а также о раздумьях и мыслях изображенных художником людей¹²⁴.

Сложная система эмоциональных ассоциаций приобретает людьми в процессе как присвоения накопленного веками социально-исторического опыта отношений, так и приобретения собственного опыта в процессе материальной и духовной деятельности. «Пусковыми звеньями» таких ассоциаций являются восприятия, представления, раздумья, связанные в том числе и с художественной практикой, но в этом случае складываются особые ассоциации, которые называют художественными¹²⁵. Они связывают определённую систему художественных средств с жизненными эмоциональными ассоциациями.

Исходя из сказанного, С.Х. Раппопорт делает вывод о том, что художественное произведение можно определить как **«совокупность художественных образов, организованных по внутренним для данной системы логическим законам, а художественный образ — как чувственно воспринимаемый объект, который обладает способностью вызывать предметные, жизненные и художественные эмоциональные ассоциации в психике потребителей произведений искусства и оказывать на эту психику прямое психофизиологическое воздействие»**.¹²⁶

Следовательно, отвечая на поставленный нами вначале вопрос, «что необходимо изменить в тексте, чтобы текст наполнился художественным содержанием», можно сказать: текст необходимо наполнить художественными образами, которые будут воздействовать на ассоциативный мир воспринимающего.

Исследуя сущность художественного образа, Н. К. Гей приходит к выводу, что «текст – произведение – художественный мир» представляет собой глубоко содержательную систему отношений, в которой реализуется сложная система отношений осмысления изображаемого в слове.¹²⁷ При этом слово в художественном тексте перестаёт быть знаком внешних объектов действительности и становится «художественно-условной формой» самой этой действительности. Художественное значение слова при этом **совершенно не равноценно** тем его значениям, с которыми

¹²⁴ Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып. 7, М., 1972. С. 3 – 46.

¹²⁵ Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып. 7, М., 1972. С. 3 – 46.

¹²⁶ Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып. 7, М., 1972. С. 3 – 46.

¹²⁷ Гей Н. К. Художественный образ как фундаментальная категория литературоведения. «Литература в школе», №2, 1982, с. 9 – 18.

имеет дело любая наука.¹²⁸ Слово внутри движения художественного целого из условного обозначения становится безусловным объектом художественного мира¹²⁹.

В музыке такими «словами», по теории Б.В. Асафьева, являются интонации. Именно к интонационной теории обращается в своём исследовании природы художественного мышления С.Х. Раппопорт. В ходе долгого общественного бытия вырабатывается то, что Б.В. Асафьев назвал общественным музыкальным сознанием. В этом сознании закрепляются, по его словам, «типологические для данного музыкального становления звукокомплексы, или сопряжения звуков». Они приобретают массу разнообразных ассоциативных связей, которые являются плодом исторического развития музыки: «...Каждая эпоха вырабатывает и в оперном, и симфоническом, и романсном творчестве некую сумму «символических» интонаций (звукокомплексов). Эти интонации возникают в постоянстве звучания с поэтическими образами и идеями, или с конкретными (зрительными, мускульно-моторными), или с выражением аффектов и различных эмоциональных состояний, то есть во взаимном «сопутствовании». Так образуются чрезвычайно прочные ассоциации, *не уступающие смысловой словесной семантике*», — констатирует Асафьев.

По словам Б.В. Асафьева, эти устойчивые ассоциации, часто воспроизводясь и вливаясь в повседневную жизнь, *начинают жить некоей самостоятельной художественной жизнью*. Вне этих «звукокомплексных накоплений», всегда вызываемых памятью, как и звуки и слова родной речи, музыка не могла бы стать образно-познавательной деятельностью сознания, а – самое большее – могла быть лишь «проводником физиологических, чувственных раздражений, как это происходит на «низовых» стадиях ее культивирования»¹³⁰.

Последнее, если вдуматься, крайне важно для понимания вопроса, почему не всякое исполнение музыки можно назвать художественным. Безусловно, от произнесения, от интонирования в музыкальном искусстве зависит далеко не всё. Так, шедевры музыкального искусства обладают определённым свойством «неуничтожимости»: «Даже если очень странно сыграть Баха, он не будет уничтожен совсем», – говорил Глен Гульд.¹³¹ Более того, именно в неумелых руках чаще всего шедевры входят в «массовое сознание»: чем более неповторимо, недостижимо, уникально по своей гениальности музыкальное произведение, – пишет В.Н. Холопова, – тем охотнее к нему обращаются, играют, распространяют, интерпретируют, аранжируют, цитируют, стилизуют в других сочинениях и т. д. — уникальность музыкального шедевра становится залогом его каноничности и бесконечного «тиражирования».¹³²

Интонации, моделирующие чувства, конечно, содержатся в музыкальном произведении уже в мелодико-гармоническом его содержании, обеспечивающем неотъемлемое свойство его индивидуальности. При правильном прочтении нотного текста, в том числе ритма, произведение будет узнаваемым и в откровенно плохом исполнении, вспомним: «Мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает Мадонну Рафаэля, мне не смешно, когда фигляр презренный пародией бесчестит Алигьери...»¹³³.

Однако, от «без-образного» исполнения, безусловно, страдает музыкальный текст, обедняется, искажается, всесторонне обезличивается, не вызывает никаких чувств, кроме неудовлетворения эстетической стороной его звучания. Как невозможно иногда

¹²⁸ Гей Н. К. Художественный образ как фундаментальная категория литературоведения. «Литература в школе», №2, 1982, с. 9 – 18.

¹²⁹ Гей Н. К. Художественный образ как фундаментальная категория литературоведения. «Литература в школе», №2, 1982, с. 9 – 18.

¹³⁰ Б. В. Асафьев (И. Глебов). Музыкальная форма как процесс. Л., 1963, стр. 207, 266—267.

¹³¹ Г. Кремер. Обратившись внутрь себя. "Музыкальная академия", 1994, №3.

¹³² Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000, стр.79.

¹³³ А.С.Пушкин. Моцарт и Сальери.

уловить смысл сказанного в тексте, если его читают медленно или по слогам, с неверными ударениями слов, с пренебрежением знаками препинания, так же невозможно иногда понять содержание музыкального произведения, а порой и узнать его.

Грамотное исполнение, выразительно проинтонированное, пусть без особого оттенка индивидуальности, но сохраняющее все особенности авторского текста, уже не может не влиять на «индивидуальные» ассоциации слушателя, образующиеся на базе «общественных», пребывающие с ними в органическом, прочном единстве, и составляющие весьма своеобразную и одновременно **сходную для множества людей ассоциативную психическую среду**. «На нее-то и воздействует произведение искусства, **...приводит в движение многообразные ассоциативные цепи, в которых переплетается нечто общее и особенное, устойчивое и быстро изменяющееся, присвоенное вместе со всем социально-историческим и сложившееся на почве индивидуального опыта.**»¹³⁴

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в музыке ближе всего к обезличенному научному тексту сама нотная запись. Только она выполняет знаковые — и только знаковые! — как, по существу, восклицает С.Х. Раппопорт — функции: «Она отсылает к предметам, каковыми являются сочетания определенных звуков, извлекаемых с помощью определенных инструментов в определенной последовательности. Потому-то она и не может служить художественной семиотической системой». В связи с этим С.Х. Раппопорт определяет исполнительство, повторим, «как **перевод художественного содержания из нехудожественной системы в художественную**»¹³⁵.

В основе этого процесса лежит, как уже было сказано, лежит умение оперировать интонациями. Речевое и музыкальное интонирование развивалось, по мнению Л.А. Мазеля, из формы выражения эмоционального состояния человека через звуки его голоса (стон, плач, смех, радостное восклицание, гневный или печальный возглас и др.). Происходило это почти одновременно — отчасти параллельно, отчасти во взаимодействии.¹³⁶

Интонационная концепция, по мнению Л.А. Мазеля, не ограничивается констатацией родства мелодии и речевой интонации, а утверждает, что все богатство музыкальных средств (мелодия, гармония, ритм и т. д.) имеет интонационную основу, и, таким образом, показывает одновременно и механизм выражения эмоций в музыке, и механизм заражения ими слушателей. Последнее происходит на основе внутреннего соинтонирования, благодаря которому слушатель ощущает воспринимаемые интонации — вместе с выраженными в них эмоциями — как свои собственные. Оценивая значительность асафьевской идеи об интонационной природе музыки, Л.А. Мазель отмечает, что её сила и глубина обнаруживаются **в ее следствиях и применениях**. Она раскрывает не только активность воздействия музыки, отчасти вытекающую уже из свойств звуковых впечатлений, но и особую активность ее восприятия, как бы идущего ей навстречу. Таким образом, делает вывод Л.А. Мазель, музыкальное искусство как искусство выражения не могло бы существовать без этой основы, не могло бы возникнуть, если бы голос не обладал способностью непосредственно передавать эмоциональные состояния человека.¹³⁷

Известно, что мышление человека, как реальный психический процесс является единством интеллектуального и эмоционального.¹³⁸ Роль эмоций в интеллектуальном

¹³⁴ Б. В. Асафьев (И Глебов). Музыкальная форма как процесс. Л., 1963, стр. 207, 266—267.

¹³⁵ Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. — В кн.: Музыкальное исполнительство, вып. 7, М., 1972. С. 3 – 46.

¹³⁶ Мазель Л. А. О типах творческого замысла. — Советская музыка, 1976, № 5.

¹³⁷ Мазель Л. А. О типах творческого замысла. — Советская музыка, 1976, № 5.

¹³⁸ Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2002,

творческом процессе многообразна, особенно весома их роль в развитии творческого воображения, фантазии, так как в сознании легко возникают яркие многочисленные образы, мысли, ассоциации.¹³⁹ Сферу эмоций составляют переживания человека, его отношение к миру, к тому, что он испытывает и делает. В отличие от простого восприятия эмоции выражают состояние субъекта и его отношение к объекту, обладают положительным или отрицательным знаком, а в сложных человеческих чувствах они часто образуют противоречивое единство.¹⁴⁰

Характеризуя выразительную функцию эмоций, С.Л.Рубинштейн приходит к выводу о том, что выразительные моменты речи перерабатываются соответственно тому воздействию, которое они оказывают на других, и превращаются в искусно разработанные средства более или менее сознательного воздействия на людей.

Не менее важно для исследования нашего вопроса и понятие настроения. Под настроением понимается общее эмоциональное состояние личности, выражающееся в различных проявлениях. В отличие от эмоций, связанных с каким-нибудь объектом и направленных на него, настроение не предметно, а личностно, оно представляет собой – «разлитое общее состояние».¹⁴¹ В возникновении настроения участвует обычно множество факторов. Настроение часто возникает вне контроля сознания – бессознательно, но это не означает, что настроение человека не зависит от его сознательной деятельности, от того, что и как он осознает; оно означает лишь, что он часто не осознает этой зависимости, она как раз не попадает в поле его сознания. Настроение – в этом смысле бессознательная, эмоциональная "оценка" личностью того, как на данный момент складываются для нее обстоятельства.¹⁴²

Выразительная роль эмоций крайне важна для понимания механизма интонирования, в т.ч. музыкального, но ещё более проясняет вопрос исследование функций воображения. Воображение неразрывно связано с нашей способностью изменять мир, преобразовывать действительность и творить что-то новое. По теории Л.С. Выготского, творческая деятельность воображения находится в прямой зависимости от богатства и разнообразия прежнего опыта человека, потому что этот опыт представляет материал, из которого создаются построения и фантазии¹⁴³. В результате работы воображения осуществляется «творческая **переработка** пережитых впечатлений, **комбинирование** их и построение из них **новой действительности**».¹⁴⁴

По теории С.Л.Рубинштейна, воображение преобразует то, что нам дано в восприятии, и это изменение, преобразование, отклонение от данного может выразиться в том, чего в действительности сам человек никогда не видел. Воображение может, наконец, совершить и такой «отлет от действительности», который создает фантастическую картину, ярко отклоняющуюся от действительности. Но и в этом случае оно в какой-то мере отражает эту действительность и осуществляется для того, чтобы глубже проникнуть в нее. **В творчестве образы сознательно формируются и преобразуются в соответствии с целями, которые ставит себе сознательная творческая деятельность человека.**

Далее С.Л.Рубинштейн приводит нас к выводу о том, что результатом развития различных видов творческой деятельности является специализация различных видов воображения. Таким образом, существует столько специфических видов воображения, сколько имеется специфических видов человеческой деятельности, – конструктивное, техническое, научное, художественное, живописное, **музыкальное**...¹⁴⁵

¹³⁹ Ильин Е. П. Эмоции и чувства. - СПб: Питер, 2001. (Серия «Мастера психологии»).

¹⁴⁰ Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2002,

¹⁴¹ Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2002,

¹⁴² Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2002,

¹⁴³ Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. СПб, Союз, 1997, стр.10.

¹⁴⁴ Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. СПб, Союз, 1997, стр. 7.

¹⁴⁵ Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2002.

Таким специфическим видом творческого воображения являются и музыкальные представления. В отличие от живописи и литературы, по мнению М.Г. Арановского, музыка не может опираться на предметные представления, напрямую связывающие с действительностью. В процессе музыкального мышления **внемusикальное приспособляется к возможностям музыкального языка**.¹⁴⁶ Это подтверждают слова Г.Г. Нейгауза: «...у нас в мозгу работает некий «фотоэлемент», умеющий переводить явления одного мира восприятий в другой».

На практике это происходит чрезвычайно сложно, т.к. воплощение или восприятие музыкального образа требует, с одной стороны, богатства ассоциаций общехудожественного характера, с другой стороны, невозможно без накопления определённого музыкального художественного опыта. Воплощение же музыкальных образов в отличие от пассивного или активного процесса музыкального восприятия требует дополнительного целенаправленного развития целого комплекса специфических средств выразительности, накопленных в процессе эволюции исполнительского искусства.

По мнению Г.Г. Нейгауза, «достигнуть успехов в работе над «художественным образом» можно лишь непрерывно развивая ученика **музыкально, интеллектуально, артистически**, а, следовательно, и пианистически <...>, развивать его фантазию удачными метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни, особенно душевной, эмоциональной жизни, дополнять и толковать музыкальную речь произведения (но не дай бог впасть в пошлое «иллюстрирование»), всемерно развивать в нем любовь к другим искусствам, особенно к поэзии, живописи и архитектуре, а главное — дать ему почувствовать... этическое достоинство художника, его обязанности, его ответственность и его права».¹⁴⁷

Опираясь на вышесказанное, мы можем прийти к заключению, что нотный текст, не являющийся сам по себе художественной семиотической системой, нуждается в произнесении, выразительном интонировании, с помощью которого возрождаются музыкально-художественные образы, некогда заложенные в музыкальном произведении композитором. Музыкальное интонирование, опирающееся на речевое и имеющее собственную историю развития, является специфическим средством художественной выразительности музыкального искусства. Главным содержанием, которое воплощается с помощью музыкального языка, является отношение человека к действительности. Не смотря на то, что музыкальные образы менее предметны, чем художественные образы, воплощаемые другими искусствами, семантика музыкального языка не уступает им в своей глубине. Снова найдём подтверждение у Г.Г. Нейгауза: «...для людей, одаренных творческим воображением, **вся музыка целиком в одно и то же время и программна,...** и не нуждается ни в какой программе, ибо **высказывает на своем языке до конца все свое содержание**».¹⁴⁸

¹⁴⁶ Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления. Сб. ст. Составитель и редактор М. Г. Арановский М., Музыка, 1974.

¹⁴⁷ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988.

¹⁴⁸ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988.

Говорить о музыке опасно

Все «нерастворимое», несказуемое, неизобразимое, что постоянно живет в душе человека, все «подсознательное» (часто это бывает «сверхсознательным») и есть царство музыки.

Г. Нейгауз¹⁴⁹

Говорить о музыке всегда опасно...¹⁵⁰ – считает Артур Онеггер. Вне контекста его слова могут показаться спорными, поэтому прокомментируем их с помощью слов самого автора, давшего себе слово «оставаться музыкантом, никогда не пишущим о музыке». Необходимо признать, что отчасти А. Онеггер остался верен своему слову, т.к., обмакнув «свое столь нерешительное и неловкое перо в чернила своих твердых убеждений», Артур Онеггер остался прежде всего музыкантом: главы имеют сугубо музыкальные заголовки – «Маленький прелюд», «Реприза», «Маленькая сюита» и т.д.

Попытку осмыслить процесс сочинения музыки А. Онеггер осуществил в своей книге¹⁵¹, несмотря на то, что признавался: «ненавижу и писать, и выставлять свои воззрения напоказ»¹⁵². Одну из своих задач Онеггер видел в том, чтобы «сделать все, что от меня зависит, чтобы побороть предубеждение, будто музыкальные произведения должны иметь за плечами лет сто, чтобы стать доступными, приятными для слушания, не говоря уже о большем — о «понятности» (пустое слово с точки зрения музыки)».

Существуют ли вообще слова не «пустые» с точки зрения музыки? И о каких словах в данном случае может идти речь?

С одной стороны, становится очевидным, что слова не могут выразить то, что принято называть чувствами. «Я переполнен ощущениями! – пишет П.И. Чайковский Н.Ф. фон Мекк. – Мне так хорошо, но и так грустно почему-то! Хочется плакать, и не знаешь, что это за слезы: в них есть и умиление, и благодарность, и сожаление. Ну, словом, это разве только музыка может выразить!»¹⁵³

С другой стороны, объяснить музыку можно адекватным художественным или поэтическим словом.

«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,

Незапный мрак иль что-нибудь такое...

Ну, слушай же»

(Играет.)

¹⁴⁹ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988.

¹⁵⁰ Онеггер А. О музыкальном искусстве: Пер. с фр. / Коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. – Л.: Музыка, 1979, стр. 5.

¹⁵¹ А.Онеггер. Я- композитор. Пер. В. Н. Александровой. / О музыкальном искусстве: – Л.: Музыка, 1979.

¹⁵² А.Онеггер. Заклинание окаменелостей. Пер. В. Н. Александровой, Е.С.Гвоздевой / О музыкальном искусстве: – Л.: Музыка, 1979.

¹⁵³ Чайковский-Мекк, Флоренция, 19 февраля/3 марта [1881 г.]

Ремарка А.С. Пушкина однозначно направляет нас на мысль, что сказанное выше и есть содержание той музыки, которую потом играет Моцарт. В оперной версии «Моцарта и Сальери» в этот момент звучит фортепианная фантазия, сочиненная Римским-Корсаковым в духе Моцарта. Таким образом, слова и музыка как бы поменялись во времени своими местами: сначала содержание музыки представлено Пушкиным в словесной форме, а затем композитор уже иллюстрирует поэтический текст.

Невозможно не согласиться, например, с М. Юдиной, в том, что «когда мы говорим об искусстве (а музыка лишь часть его <...>), то неизбежно сталкиваемся с несовершенством наших понятий и бедностью речи».¹⁵⁴ В то же время_ пушкинское слово о музыке не вызывает возражений, напротив, цитата «из Моцарта» наиболее часто используется как крылатый образец музыкального содержания.

Нельзя не признать также и то, что если бы на заданную Пушкиным тему принялись писать музыку многие другие талантливые композиторы, то это была бы, естественно, у каждого своя музыка. Какой вывод следует из этого? Одним из выводов может быть следующий: и слово, и музыка воспринимаются каждым человеком с точки зрения своего опыта, мировоззрения, мироощущения.

С.И. Савшинский, анализируя вопрос содержания музыкального произведения¹⁵⁵, отмечает, что содержание музыки, хоть и субъективно, но отражает объективную реальность и что «язык» музыки обладает в значительной мере «общепонятностью для всех, кто в нем слышит». По его мнению, нужно говорить не о неопределенности содержания музыкального произведения, а о его неопределимости словами. При этом, как справедливо замечает С.И. Савшинский, следует помнить, что нередко, *разно выражаясь, чувствуют одно и то же*.

Отмечая тот факт, что содержание музыкального произведения выразить словами «попросту нельзя», («Напряженно переживая то, что мы зовем содержанием музыкального произведения, при попытке выразить его словами мы часто ощущаем, как казавшееся нам таким конкретным и ясным ускользает от нас, словно призрак, который хочешь схватить руками. Мы чувствуем, что слова уведут нас от сути того, что мы хотим выразить ими»), Савшинский допускает, что все же в основном исполнителями и слушателями *однозначно понимаются* характер, настроение и «некоторые свойства «событий» в музыкальном произведении, даже тогда, когда композитор ни словом не обмолвился о его содержании, когда название говорит лишь о форме (соната, прелюд, fuga и т. п.)».

Основной вывод, который можно себе позволить, состоит в том, что к средствам музыки художник прибегает именно тогда, когда слова буквально не выражают то, что необходимо выразить! С.И. Савшинский приводит высказывания Вагнера и Чайковского:

Р. Вагнер: «Тема, открытая только для ума, может быть передана лишь при помощи слов. Но чем больше эта тема приближается к моменту эмоциональному, тем больше она нуждается в средствах выражения, которые с надлежащей полнотой дают нам язык звуков... Музыкальный язык может передавать только чувства и ощущения. Он с совершенной полнотой выражает эмоциональное содержание человеческой речи, обращенной в простое орудие рассудка... Музыкальной речи, как таковой, недоступно только одно: с точностью определить предмет чувства, предмет ощущения и тем самым достигнуть наивысшей отчетливости...»¹⁵⁶

¹⁵⁴ Юдина М. Мысли о музыкальном исполнительстве. Из кн. Музыка и жизнь. Музыка и музыканты Ленинграда. Л., Советский композитор, 1972.

¹⁵⁵ Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением — М.: Классика-XXI, 2004.

¹⁵⁶ Вагнер Р. Письма. Дневники. Спб., 1911, с. 407.

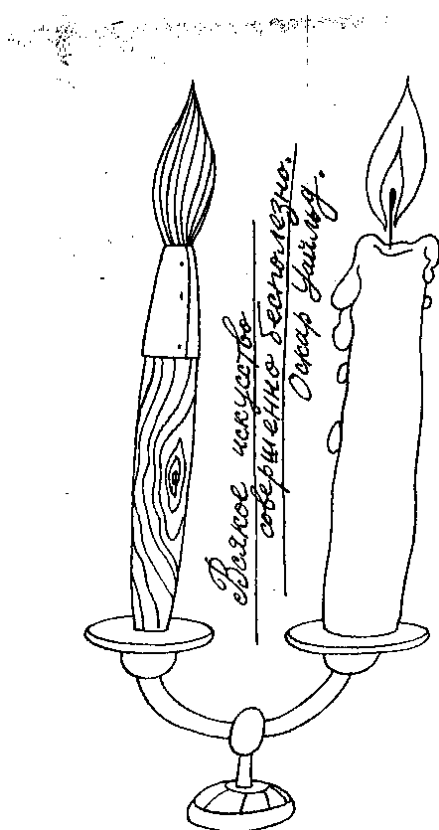
П.И. Чайковский: «Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности: это возбудило бы насмешки, показалось бы комичным. Но не этим ли должна быть симфония, то есть самая лирическая из всех музыкальных форм? Не должна ли она выражать все то, для чего нет слов, но что просится из души и что хочет быть высказано?»¹⁵⁷

Итак, говоря о содержании музыкального произведения трудно ответить на вопрос «о чём?», но так ли эта проблема узко специфична? Иными словами, только ли к музыке она имеет отношение? Прибегая снова к книге С.И. Савшинского, извлечём оттуда с благодарностью ещё две цитаты:

А.П. Чехов: «Меня часто спрашивают, что я хотел сказать тем или другим рассказом. На этот вопрос я не отвечаю. Мое дело писать»¹⁵⁸.

А.С. Пушкин: «Байрон не мог изъяснить некоторые свои стихи. Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения»¹⁵⁹.

Так или иначе, вопрос содержания в музыке, тесно связан с вопросом о музыке как одном из видов искусства, рассмотренным детально в искусствоведении¹⁶⁰. Необходимо признать, что проблема сущности художественного содержания, не является прерогативой одной лишь музыки. В качестве примера позволим себе описать опыт, проведённый в одной из «подготовленных» аудиторий (испытуемые имеют музыкальное образование разных уровней, от общего до профессионального).



Для определения содержания изображённого был предложен рисунок художника-карикатуриста Владимира Шкарбана из его иллюстраций к книге Л.В. Толстых «Искусство понимать искусство».¹⁶¹ По существу, испытуемые должны были выразить основную мысль данной иллюстрации, при этом не все из них были знакомы с содержанием самой книги.

В результате опыта были предложены следующие трактовки:

«Искусство так же недолговечно как свеча».

«Свеча растает, а искусство останется».

«Кисть художника также освещает, как свеча».

«Искусство – это самопожертвование, художник сгорает, отдавая себя без остатка».

«Художники – как свечи: тают, когда светят».

«Искусство и время на чашах весов».

Проанализировав все предложенные варианты, можно сделать вывод о том, что безусловной константой трактовок можно считать тему искусства,

¹⁵⁷ Чайковский П., Танеев С. Письма. М.: Госкультпросветиздат, 1951. С. 34.

¹⁵⁸ Цит. по: Житомирский Д. Советская музыка, 1963. № 2. С. 31.

¹⁵⁹ Пушкин А. Полн. собр. соч. Т. VII. М.: АН СССР, 1958. С. 56.

¹⁶⁰ Сохор А. Музыка как вид искусства. Гос. муз. изд-во. М. 1961; Кремлёв Ю. О месте музыки среди других искусств. Музыка. М. 1966; Мазель Л.А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. – М., Музыка, 1991. – 2-е изд.; Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000 и др.

¹⁶¹ Толстых Л.В. Искусство понимать искусство. М., Педагогика, 1990.

при этом с достаточно большой вероятностью можно утверждать, что указанное «единомыслие» вряд ли было сильно спровоцировано собственно словами Оскара Уайльда. Общим можно считать также и то, что никто из испытуемых не попытался описать, что именно изображено в предметно-визуальном плане, каждый из них сосредоточился на постижении внутреннего смысла, художественного подтекста. Таким образом, общие моменты в оценках содержания можно принять за выявление объективного содержания, а различие – субъективного. Именно в субъективной стороне трактовки более выразился оригинальный взгляд каждого испытуемого.

На проблему соотношения **объективно** существующего содержания (содержательного слоя) и **субъективного**, меняющегося в зависимости от слушательского восприятия, обращает наше внимание Г.Л. Головинский¹⁶². По его мнению, проблема содержания музыкального образа остается одной из наиболее сложных в музыкознании, несмотря на успехи в ее разработке. Одна из работ Головинского¹⁶³ посвящена исследованию ассоциаций, вызываемых прослушиванием определённых музыкальных фрагментов. Суть методики, с помощью которой проводились исследования, заключается в том, что при повторном прослушивании испытуемому предлагается дать каждому музыкальному фрагменту название — исходя из своего понимания музыки (независимо от того, существует ли у произведения название и известно ли оно испытуемому).

Г.Л. Головинский обращает наше внимание на то, что в эксперименте имело место очевидное несовершенство методики, связанное как раз с использованием вербальной характеристики музыки, заключающееся в следующем:

- 1) акт восприятия, вряд ли полностью выразимый словесно, фиксируется не прямо, а косвенно (то есть все-таки с помощью слова);
- 2) успешность выполнения задания зависит не только от интенсивности восприятия музыки, но и от богатства словарного багажа, которым располагает человек;
- 3) в ситуации дефицита времени испытуемый обращается к понятиям, которые лежат «под рукой», отсюда — возможность появления штампов, стереотипных обозначений, не открывающих, а, наоборот, закрывающих то, что в действительности человек воспринимает.

В результате анализа итогов эксперимента Головинский приходит к очень интересным выводам. Во-первых, различие названий, данных музыкальному фрагменту, укладывается в определённые границы, образующие некое условное семантическое поле. Во-вторых, названия, данные к одной теме, можно разделить на четыре основных класса:

- 1) живописно-картинные образы и пространственно-предметные представления,
 - 2) определение эмоционально-психологического состояния, в которое погружает слушателя музыка,
 - 3) обобщенные понятия, иногда отвлеченно-философского характера,
 - 4) музыкальные термины, определяющие род музыки, жанр, стиль, автора и т. д.
- В-третьих, так или иначе, названия отражают внешний мир, объективную реальность и современность.

Г.Л. Головинский отмечает также проявленную слушателями чуткость в восприятии свойственного музыке вступительного характера, присутствующего в ней момента преддействия. Это фиксировалось в названиях и прямо («Вступление»), и опосредованно, через определение картин и эмоциональных ощущений («Перед грозой», «Накануне», «Предчувствие»). Столь же распространена предметная

¹⁶² Головинский Григорий Львович (1923 - 2002) — известный российский музыковед

¹⁶³ Головинский Г. О вариантности восприятия музыкального образа. В сб. «Восприятие музыки», М., Музыка, 1980, стр.127 – 140.

расшифровка содержания, связанная с военными действиями — «Нашествие», «Сражение», «Битва», «Наступление», «Воинственная». Визуально-картинные названия связаны с мирной, спокойной природой: это «Рассвет», «Восход», «Река», «Озеро», «Море». Среди самых распространенных высказываний, запечатлевших моменты жизни и эмоциональные состояния, лидируют, пожалуй, такие, как «Пробуждение», «Прощание», «Воспоминания», «Грусть», «Печаль», «Тоска».

Из описанного выше Г.Л. Головинский делает вывод о том, что, если представить всю совокупность значений и толкований музыкального образа в виде семантического поля, то совпадающую часть, можно считать константной частью, по терминологии Е.В. Назайкинского,¹⁶⁴ и отмечает, что она связана с воплощенной действенно-двигательной природой образа и с определенным уровнем эмоционального тонуса.

Другая часть семантического поля, её Г.Л. Головинский называет вариантной, базируется на тех сторонах музыкального образа, понимание и толкование которых массовым слушателем расходится одно с другим.

Таким образом, по мнению Г.Л. Головинского, на уровне вербальной фиксации восприятия основу вариантности создают константные стороны музыкального образа, вариантность же заключается в различном толковании временного, социального, даже философско-этического смысла этих коренных сторон, представляя собою следующий, как бы «надстроечный этаж» осмысления воспринятого. Диапазон вариантности семантического поля, по мнению исследователя, обусловлен индивидуальными свойствами музыкального образа, а также общественным опытом освоения данного художественного стиля.

Обобщая выводы Г.Л. Головинского, можно предположить, что константная часть в восприятии музыкального образа чаще всего содержит в себе жанровые и стилевые характеристики, а также характеристики эмоционально-психологического состояния. Для хода наших дальнейших рассуждений это представляется чрезвычайно важным. Если определения жанра и стиля зависит, в общем, от уровня образованности и музыкального опыта, то установить роль активного эмоционального фактора в восприятии музыки и формировании музыкального образа, по мнению А.Л. Готсдинера, достаточно сложно,¹⁶⁵ т.к. тесная связь эмоций с органическими процессами серьезно затрудняет отделение эстетических эмоций от более простых физиологических реакций.

А.Л. Готсдинер отмечает, что большинство ученых подчеркивает самую тесную связь эмоций с восприятием искусства. "Внеэмоциональным путем нельзя постигнуть содержание музыки", – Б.М. Теплов¹⁶⁶. "Эмоции – исходный пункт художественного мышления", – С.Х. Раппопорт¹⁶⁷. Г.Х. Шингаров отмечает, что **в эмоциях внешний мир отражается не в виде образов познания, а в виде переживаний, "субъективных состояний личности"**¹⁶⁸. По теории С.Л. Рубинштейна, человеческие эмоции представляют собой "единство эмоционального и интеллектуального".

Опираясь на тот факт, что в процессе восприятия внешних объектов, в процессе отражения, происходит одновременно построение образа и возникновение субъективного отношения к этим объектам и к самому процессу отражения в виде эмоций и переживаний, А.Л. Готсдинер приходит к выводу о том, что **во всех случаях возникновения музыкального образа эмоции выполняют гностическую функцию,**

¹⁶⁴ Назайкинский Е.В. О константности в восприятии музыки. – Музыкальное искусство и наука, вып. 2, М., 1973.

¹⁶⁵ Готсдинер А.Л. Музыкальный образ и музыкальное мышление. /Музыкальная психология. – М.: Межд. Акад. Пед. Наук, 1993

¹⁶⁶ Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.—Л.1947, с.23.

¹⁶⁷ Раппопорт С.Х. О природе художественного мышления // – В сб.: Эстетические очерки. Вып. II М., 1967, с 312 - 355.

¹⁶⁸ Шингаров Г.Х. Эмоции и чувства как форма отражения действительности. М., Наука, 1971, 1971, с. 52.

но функцию особого невербализованного познания. Музыкальный образ имеет своей психологической основой совершенно определенное чувство, наполненное конкретным оттенком именно данного переживания, относящегося к восприятию именно этого музыкального произведения, детерминирующего и построение адекватного чувственного образа.

Таким образом, по теории А.Л. Готсдинера, эмоции являются эффективным способом отражения и переработки воспринимаемой музыки, достигающей по своей эффективности действенности мышления. В то время как предметное мышление осуществляется и выражается главным образом с помощью речи, эмоциональная форма отражения может выражаться как в предметно осознанном зрительном, слуховом и ассоциативном образе, так и в **беспредметном, но достаточно полном и дифференцированном эмоциональном ощущении конкретности этого образа. Эмоции выполняют роль, адекватную мышлению, но в особой, невербализуемой форме.**

В подтверждение данного заключения А.Л. Готсдинер приводит высказывание Л.Н. Толстого: "Когда бывает, что думал и забыл, о чем думал, но помнишь и знаешь, какого характера были мысли: грустные, унылые, тяжелые, веселые, бодрые, помнишь даже ход: сначала шло грустно, а потом успокоилось и т.п., когда так вспоминаешь, то это совершенно то, что выражает музыка"¹⁶⁹.

Обретая предметность в виде ассоциации, музыкальный образ, по мнению А.Л. Готсдинера, получает возможность для обозначения словом, и тогда музыкальный образ, через его вербализацию, словесно оформляется и осознается. Однако перевод в словесное обозначение всегда обедняет музыкальный образ, и для его восполнения приходится прибегать к метафорам и примерам из других видов искусства.

В свою очередь, также приведём цитату: «Существуют замечательные «пересказы» музыки, которые сами звучат как музыка. Но верно то, что они никогда не заменят оригинала. Впрочем, такова судьба любых переводов, и музыка не составляет здесь исключения»¹⁷⁰.

Музыкальное мышление, как считает А.Л. Готсдинер, испытывает множество стимулов, влияющих на мыслительный процесс: в него "вливаются" различные ассоциации – культурные, литературные, житейские; воспоминания других музыкальных отрывков и мелодий; наглядных образов и т.д. Это приводит к обобщению и своеобразному "наполнению" музыкальных образов, цепной реакции музыкального мышления, развертывающегося до творческого уровня. Субъективное переживание мыслительной слуховой деятельности создает еще большую предметность музыкальному образу и процессам мышления.

Итак, по теории А.Л. Готсдинера, **основу художественной (в т.ч. музыкальной) деятельности составляют формирование и оперирование художественными образами.** Содержание же музыкального произведения, как указывалось выше, с трудом поддается обозначению словом. Поэтому музыкальное познание и творчество осуществляются, в основном, бессознательными компонентами психического.

И всё-таки без слов в трактовке музыкального содержания не обойтись. Так А. Швейцер признаёт, что язык слов в искусстве является **«поводом для возбуждения взаимодействия между фантазиями** двух художников — созидającego и воспринимающего»¹⁷¹. «В пользу слов» высказывается также и Г. Кремер: «В звуках больше того, что я чувствую, в словах — о чем размышляю, но и в звуках, и в словах есть определённая смесь того и другого»¹⁷².

¹⁶⁹ Толстой Л.Н. Дневники (1847 – 1894). Собр. соч., т. 19. – М., Художественная литература, 1965, с. 410.

¹⁷⁰ Сохор А. Музыка как вид искусства. Гос. муз. изд-во. М.1961, стр. 86.

¹⁷¹ Печатается по изд.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., Классика – XXI, 2004.

¹⁷² Кремер Г. Обратившись внутрь себя. Музыкальная академия, № 3, 1994, с.13.

Словесная (вербальная) основа мышления человека не позволяет нам окончательно отказаться от «участия слов» в пояснении содержания образа. Большое значение здесь имеет чувство меры, пределы допустимости, тщательная избирательность в применении слова. Так, Л.А. Мазель предостерегает нас от попыток чрезмерно конкретизировать содержание: «...автор обычно добавляет, что подробно излагать содержание музыки словами нельзя («пусть лучше она сама за себя скажет»). И эта трезвая позиция направлена как против идеалистического отрицания реальных источников, питающих музыку (ведь в общих чертах композитор говорит о ее эмоциональной выразительности), так и против тех истолкователей, которые, не понимая специфики музыки (и не будучи художниками слова, имеющими право на самостоятельную и свободную интерпретацию произведения), нарушают допустимую меру в конкретизации и детализации выраженного в ней жизненного содержания и тем самым действительно принижают **высокое и обобщенное искусство звуков**». ¹⁷³

Тем не менее, информация, даваемая инструментальной музыкой, по мнению Л.А. Мазеля, «хоть и бессловесна, но весьма близка определенной стороне именно речевой информации», ¹⁷⁴ и прежде всего потому, что музыка запечатлевает явления внемузыкальные. ¹⁷⁵

Музыка и слово издавна сопровождали жизнь человека, функционально взаимно дополняя друг друга. И если коммуникативная значимость слова не вызывает споров, то также не вызывает сомнений и способность музыки к объединению людей (а это указывает, пусть не прямо, но на определённую однозначность в понимании содержания музыки). «Общая активность звуковых воздействий, – пишет Л.А. Мазель, – неизбежно служит ...способности объединять большие массы людей, заражать их единым устремлением, порывом.» ¹⁷⁶ Сравним со словами Г. Гессе: «Музыка ...была в доисторические времена **...мощным и испытанным средством одинаково «настроить» множество людей, дать одинаковый такт их дыханию, биению сердца и состоянию духа, вдохновить их на мольбу вечным силам, на танец, на состязание, на военный поход, на священнодействие. И эта изначальная, чистая и первобытно-могучая сущность сохранялась в музыке гораздо дольше, чем в других искусствах, достаточно вспомнить многочисленные высказывания историков и поэтов о музыке, от греков до «Новеллы» Гёте. На практике ни маршевый шаг, ни танец никогда не теряли своего значения...**» ¹⁷⁷

Понимание музыки, размышление о путях проникновения в её содержание неизбежно приводит к осмыслению важнейшей категории музыкознания – музыкального образа. Но, к величайшему сожалению, музыкальный образ как художественный образ мало чем отличается от своего «собрата», скажем в живописи, несмотря на внешнее впечатление о большей конкретности последнего. «Невозможно даже представить себе, – пишет Альберт Швейцер, – как много привносит зритель от себя, чтобы цветное полотно стало для него ландшафтом. Таким образом, уже в живописи наивное «это есть» отменяется удивительным «это обозначает» — выражение, характерное для художественного языка.» ¹⁷⁸

Необходимо согласиться с Л.А. Мазелем, утверждающим, что «музыка, несмотря на наличие у нее изобразительных возможностей, не является — в ее специфической основе — искусством изобразительным». ¹⁷⁹ Но, учитывая выше сказанную мысль

¹⁷³ Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5.

¹⁷⁴ Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5.

¹⁷⁵ Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5.

¹⁷⁶ Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5.

¹⁷⁷ Гессе Г. Игра в бисер. Роман. СПб, Азбука, 2000, стр. 27.

¹⁷⁸ Печатается по изд.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., Классика – XXI, 2004.

¹⁷⁹ Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5.

Швейцера, изобразительным трудно назвать и художественный образ, содержащийся в живописи!

Размышления «о месте музыки среди других искусств» более, чем когда либо, приводят к признанию того, что художественный образ поднимается выше любого из видов искусства, если воспринимать их как системы выразительных средств. «Музыкальные образы, – пишет Ю.А. Кремлёв, – проникнуты ассоциациями и поэтому сильны не только чисто звуковой стороной, но и вызываемыми представлениями из областей других чувств, возбуждением эффектов эмоциональной, смысловой и всякой другой памяти»¹⁸⁰.

Музыкальный образ, по сравнению с литературным, гораздо менее информативен, по сравнению с живописью – менее изобразителен, ещё менее выявляет аналогии с предметной действительностью, но общепризнанно **чрезвычайно эффективен по степени воздействия на внутренний мир человека**, т.к. на любой музыкальный тон «мы проецируем какое-то своё внутреннее напряжение»¹⁸¹. Иначе говоря, впечатление от прослушивания музыкального произведения, построенного на взаимодействии музыкальных образов, создаётся не по последовательной схеме: получение информации – осмысление – оценка (анализ), а сжато и непосредственно, т.к. музыкальные образы зависят от сиюминутности состояния человека, несмотря на то, что музыка – искусство временное и процессуальное. Всё дело в том, что при повторном прослушивании музыкального отрывка это уже будут другие образы и другие впечатления. Чрезвычайная подвижность музыкального образа, основанная на необыкновенной обобщённости музыкального языка, позволяет говорить об его относительной неустойчивости по сравнению с достаточно конкретными образами литературы, живописи, архитектуры.

Эта неустойчивость объясняется переменчивостью внутреннего состояния человека, зависимость этого состояния от конкретной ситуации и всех параметров индивидуальности, а ведь «индивидуальность объяснима только сама из себя», – так считал А.Ф. Лосев.¹⁸²

Опираясь на тезис Л.А. Мазеля о том, что музыка включает в себя *образно-интонационное моделирование явлений и эмоций*¹⁸³, можно прийти к выводу о том, что наиболее верный путь выявления сути музыкальных образов лежит **через понимание особенности художественного мышления человека**. Актуальность этого становится очевидной, если согласиться с мнением о том, что часто сухой теоретический анализ образа (в частности с использованием «метода слов») на самом деле «оказывается последовательным разрушением поэтического мира» ибо образ – это «совершенно особое образование, почти недоступное расчленению»¹⁸⁴.

Особенность музыкального образа в том, что он наглядно ни о чём не повествует, но совершенно реально ощущается на эмоционально-психологическом уровне. Единственный метод, которым может воспользоваться музыкальный педагог, вынужденный быть **«разъяснителем и толкователем музыки»**¹⁸⁵, это пытаться развить в ученике «искусство понимать смысл музыкальной речи, уразуметь тайну

¹⁸⁰ Кремлёв Ю. О месте музыки среди других искусств. Музыка. М. 1966.

¹⁸¹ Мазель Л.А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. – М., Музыка, 1991. – 2-е изд, стр. 8.

¹⁸² Лосев А.Ф. Из воспоминаний. «Студенческий меридиан», 1990, № 5.

¹⁸³ Мазель Л.А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. – М., Музыка, 1991. – 2-е изд, стр. 24.

¹⁸⁴ Гей Н. К. Художественный образ как фундаментальная категория литературоведения. «Литература в школе», №2, 1982, с. 9 – 18.

¹⁸⁵ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988.

музыкальной поэзии, приучить себя читать, так сказать, между строк, как какие-то незримые, но понятные поэтическому чувству письма...»¹⁸⁶.

*Бернар Гавоти*¹⁸⁷. Поль Клодель писал: «Те слова, что я употребляю, – это слова из вашего же повседневного обихода, и вместе с тем уже не те!» Не значит ли это, что **любое творение рождается на почве необычного употребления обычных средств?**

Артур Онеггер. Случается порой, что и поэты бывают правы!¹⁸⁸

¹⁸⁶ А. Н. Серов. Избранные статьи, том второй. М. — Л., 1950, стр. 533 и 537. Цитата по: Л. Гинзбург. О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства. // Эстетические очерки. Вып. II М., 1967.

¹⁸⁷ Бернар Гавоти – французский музыковед.

¹⁸⁸ А. Онеггер. Я- композитор. Пер. В. Н. Александровой. / О музыкальном искусстве: – Л.: Музыка, 1979, с. 132.

Ещё одна новая, всем известная истина

Все, что я здесь говорю, старо, как сама музыка и ее изучение, — это всем известно.

Г. Нейгауз¹⁸⁹

Иногда говорят: Смотри, что-то новое! Но это уже было давным-давно, в веках, минувших задолго до нас.

Книга Экклесиаста
[Перевод Э. Г. Юнца]

Никакое, даже самое радикально новаторское произведение, – считает В. Н. Холопова, – не возникает на пустом месте и не бывает **абсолютно новым** — оно никем бы не было воспринято. «В любом возникающем произведении по-новому работают какие-либо старые семантические элементы — как результат общения человека с искусством, передающийся также и по наследству». ¹⁹⁰

Попробуем или подтвердить или опровергнуть эту мысль. В деятельности человека, по теории Л.С. Выготского, можно различить два основных вида. Один вид деятельности называют воспроизводящим, или репродуктивным; он тесно связан с нашей памятью, и сущность его заключается в том, что человек воспроизводит или повторяет уже раньше создавшиеся и выработанные приемы поведения или прежние впечатления. Такая деятельность не создает ничего нового, её основой является более или менее точное повторение того, что было. Огромное значение такой деятельности состоит в том, что она обеспечивает сохранение прежнего опыта, облегчает приспособление человека к окружающему миру, создавая и вырабатывая постоянные привычки, повторяющиеся в одинаковых условиях.

Однако, если бы человек обладал только этим видом деятельности, новые и неожиданные изменения в среде, которые не встречались в прежнем опыте человека, могли бы обнаружить у человека отсутствие приспособительной реакции. Поэтому кроме воспроизводящей деятельности существует ещё комбинирующая или творческая деятельность, функцией которой является создание новых образов или действий в соответствии с новыми условиями среды. Именно творческая деятельность человека делает его существом, видоизменяющим свое настоящее и создающим будущее.

Итак, творческой деятельностью мы называем такую деятельность человека, которая создает нечто новое. Такая деятельность основана на комбинирующей способности нашего мозга и, по мнению Л.С. Выготского, заставляет нас смотреть на творчество скорее как на правило, чем как на исключение. В результате «комбинирования», переработки уже имеющегося опыта и прежних впечатлений происходит построение из них новой действительности, отвечающей новым условиям. Комбинация элементов из прежнего опыта и представляет уже нечто новое, творческое. Это умение из элементов создавать построение, комбинировать старое в новые сочетания и составляет основу творчества.¹⁹¹

Таким образом, возвращаясь к вопросу «самого новаторского произведения», мы можем подтвердить мысль В.Н. Холоповой о том, что **абсолютно новым** произведение быть действительно не может, т.к. в основе творческой деятельности лежит

¹⁸⁹ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988.

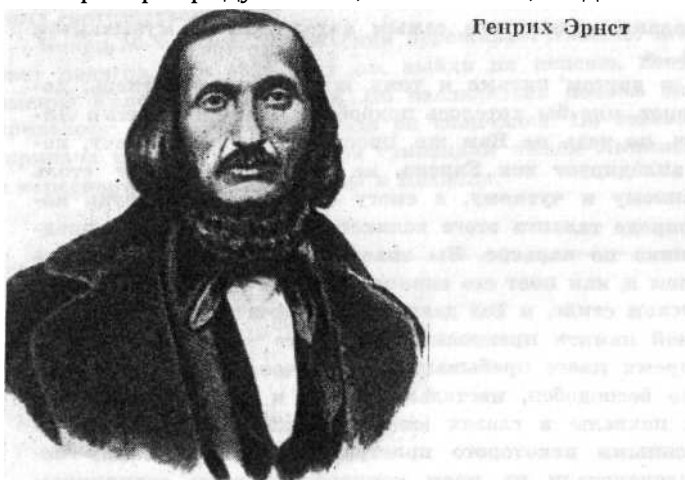
¹⁹⁰ Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. — СПб.: Издательство «Лань», 2000, стр. 271

¹⁹¹ Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. – СПб.: Союз, 1997.

комбинирование, творческая **переработка** пережитых ранее впечатлений и построение из них **новой действительности**.¹⁹²

Рассмотрим этот тезис на примере интерпретаторской деятельности. По мнению В.Г. Ражникова, новаторски представившего процесс исполнения как творческий акт, первоначальная идея у автора чаще всего зарождается под влиянием «внемusыкальных детерминант, которые, “питая” его фантазию, перекодируются в образы музыкальные». В искусстве интерпретатора, по мнению исследователя, происходит обратный процесс: звучащие образы того или иного произведения вызывают к жизни внемusыкальные ассоциации, настроения, которые адекватны состоянию исполнителя, находящегося под впечатлением музыки.¹⁹³

В таком аспекте оба участника музыкальной коммуникации являются творцами. Но справедливо возникает вопрос: может ли исполнитель воспроизвести созданное автором репродуктивно, так сказать, не добавляя ничего «от себя»?



Однажды чешский скрипач-виртуоз Генрих Вильгельм Эрнст дал концерт во Франкфурте-на-Майне в присутствии Паганини, исполнив его вариации, текст которых не был зафиксирован Паганини на бумаге. По мнению Л.Н. Раабена¹⁹⁴, генуэзский маэстро не печатал при жизни своих сочинений, предпочитая оставаться их монопольным исполнителем. Когда на следующий день Эрнст явился с визитом к Паганини, тот поспешно спрятал какую-то рукопись под подушку: «Я должен опасаться не

только ваших ушей, но даже глаз», — сказал он.

Подобные истории всё-таки представляли собой крайне редкий случай, исключение. В основном композиторы вынуждены были прибегать к фиксации произведений в виде нотной записи. Только в таком виде они могли передать свои сочинения в руки исполнителей и сохранить их для потомков. По мнению С.И. Савшинского, нотная запись для композитора — часть творческого процесса. «Она — материализация идеи, предметное закрепление живого звучания в шифре, переход от сладостного созерцания идеи к часто мучительной необходимости найти для нее звуковую и графическую оболочку».¹⁹⁵

И далее: «Нотная запись — вот что открывает исполнителю содержание музыки. <...> Нотный текст всегда остается главным и бесспорным источником знаний. Остальное: изучение творчества композитора, литература о нем, традиции исполнения — это лишь дополнения и пояснения к тому, что почерпнуто из нот».

Таким образом, нотный текст, пусть даже включающий многочисленные графические указания композитора, является всё же единственной информацией о заложенном в произведении художественном содержании. Но, как уже говорилось, нотная запись выполняет только знаковые функции. Главная и определяющая функция знака — отсылать к предмету, следовательно, по теории С.Х. Раппопорта, нотная запись отсылает к предметам, каковыми являются «сочетания определенных звуков, извлекаемых с помощью определенных инструментов в определенной

¹⁹² Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. Спб, Союз, 1997, стр. 7.

¹⁹³ Ражников В.Г. Исполнительство как творчество. Советская музыка, 1972, № 2.

¹⁹⁴ Раабен Л.Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. - Л., 1969.

¹⁹⁵ Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением — М.: Классика-XXI, 2004.

последовательности». Этого, естественно, недостаточно для воплощения наиболее полного, многомерного содержания художественных представлений. С помощью записи закрепляется и передается только предметная сторона содержания, а *личностное начало*, по мнению С.Х. Раппопорта, ускользает от любого знака.¹⁹⁶

По этой причине, произведение композитора предстаёт перед исполнителем, так сказать, в обезличенном виде, что делает работу исполнителя далеко не лёгкой. Восстановить художественное содержание предельно близко к тому, что имел в виду композитор, становится возможным только благодаря кропотливому труду «вживания» в образ, умению «выращивать чувство, которое можно воплощать»¹⁹⁷. (Об этом речь пойдёт позднее).

Процесс восстановления личностного начала в художественном произведении может происходить, исходя из сказанного, только на основе **собственного**, накопленного практически в течение всей жизни, **опыта исполнителя**. При этом, естественно, нельзя не учитывать тот факт, что в основе собственного опыта всегда лежит присвоенный в процессе деятельности, накопленный веками социально-исторический опыт. В результате этого социально-исторического опыта люди приобретают сложную систему различных **ассоциаций**, как предметных, так и эмоциональных. Толчком для их возникновения служат, как правило, восприятия, представления, размышления, связанные не только с конкретными единичными фактами, но и с целым «свитком» процессов и событий. Таким образом, «индивидуальные» и «общественные» ассоциации, пребывая в органическом, прочном единстве,¹⁹⁸ в процессе исполнения комбинируются в индивидуализированном виде. Соответственно, просто воспроизвести, создать репродукцию авторского оригинала, не добавляя ничего «от себя» исполнитель не может.

По теории С.Х. Раппопорта, в художественной практике складываются еще и особые художественные ассоциации, которые связывают определённую систему художественных средств, например, музыкальных, с жизненными эмоциональными ассоциациями. Таким образом, «читая» текст музыкального произведения, исполнитель может воспользоваться только собственным опытом и, соответственно, только своим фондом ассоциаций. В результате такого чтения рождается новое идейно-эмоциональное содержание.

Учитывая особую сложность вопроса, позволим себе дополнительно конкретизировать сказанное. Исходя из положения, согласно которому в художественном образе жизненно-фактологический материал невозможно отделить от художественных эмоций и идей,¹⁹⁹ можно сделать вывод о том, что художественный образ воссозданный исполнителем непременно и неизбежно будет содержать и «жизненно-фактологический» материал самого исполнителя. Так, Г.М. Цыпин в своём исследовании приводит образное выражение А.Б. Гольденвейзера о том, что «нельзя даже шить сапоги, чтобы не обнаружить при этом своей природы»²⁰⁰. В каждом человеке, – пишет С.Л. Рубинштейн, – заключен какой-то "кусочек фантазии", но у каждого фантазия и воображение проявляются по-своему.²⁰¹

¹⁹⁶ Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 3 – 46.

¹⁹⁷ Станиславский К.С. Работа актёра над собой. Т.2, М., 1954.

¹⁹⁸ Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 3 – 46.

¹⁹⁹ Раппопорт С.Х. О природе художественного мышления //. – В сб.: Эстетические очерки. Вып. II М., 1967

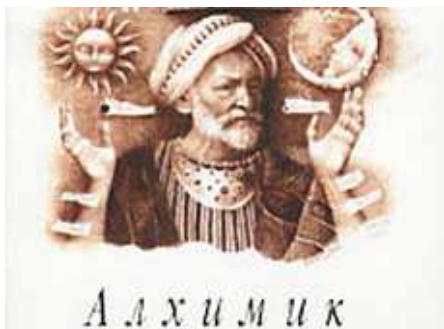
²⁰⁰ Гольденвейзер А. О музыкальном исполнительстве. Из заметок старого исполнителя-пианиста // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. М., 1958. Вып. 2. С. 12. Цитата по изд.: Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. – М., Сов. композитор, 1988.

²⁰¹ Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2002,

К сожалению, у этого явления есть и свои минусы. А. Островский обращает наше внимание на то, что познание всякого художественного произведения, как и любого явления действительности, с одной стороны, бесконечно, но с другой стороны – ограничено исторически и индивидуально. В частности, исполнитель познает объективное содержание музыкального произведения на уровне и в меру своего идейно-художественного кругозора, своих знаний, эмоциональных «ресурсов», творческого воображения, музыкальных способностей и специальной техники — то есть **в меру своей одаренности и своих знаний**.²⁰²

Учитывая сказанное, необходимо признать, что процесс познания художественного произведения порождает особые оценочные критерии. Г.М. Коган отмечает, что «богатство ассоциативного фонда» является «вернейшим мерилom подлинной образованности, душевной содержательности, культуры человека». ²⁰³ Ю.А. Кремлёв отмечает, что степень насыщенности музыки ассоциациями зависит не только от авторского замысла, но и от культуры воспринимающего музыку слушателя. Чем беднее ассоциативный опыт слушателя тем меньше откроет он в музыке возможных ассоциаций – и наоборот. ²⁰⁴ А. Швейцер считает, что искусство восприятия комплексно, и во всяком подлинно художественном восприятии принимают участие все чувства и представления, на которые способен человек. По мнению А. Швейцера, даже там, где мы не подозреваем, присутствуют ассоциации идей: «Всякое искусство говорит с помощью знаков и символов. Никто не объяснит, каким образом художник оживляет для нас действительность в том виде, как он ее воспринимает и переживает. <...> Чем более многообразно и интенсивно передает художник в своем произведении сознательные и бессознательные представления и идеи, тем сильнее его воздействие. Тогда он увлекает за собою людей в живом, полном фантазии восприятии, которое мы называем искусством, в отличие от обычного слышания, видения и переживания». ²⁰⁵

В качестве примера возьмём насыщенное символикой произведение бразильского писателя Пауло Коэльо «Алхимик», признанного самым читаемым во всём мире²⁰⁶. В сущности, это – роман-притча. Можно предположить, что автор, используя в качестве эпиграфа одну из евангельских легенд²⁰⁷, в качестве пролога – миф о Нарциссе, но уже в версии О. Уайльда, таким способом настраивает читателя на определённый жанр. Но, в любом случае, это только одна из сторон воздействия на ход дальнейшего восприятия. Внутренний смысл эпиграфа и пролога многозначен и подготавливает не только к поиску «невывысказанного содержания»²⁰⁸, но и устанавливает связь с будущим подтекстом повествования. Найти эту связь должен сам читатель! С самого начала автор не даёт читателю готовых решений, что создаёт большой простор для работы индивидуальной фантазии, основанной на привлечении собственного фонда ассоциаций.



²⁰² А. Островский. Творческая задача исполнителя. // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Выпуск 4, М., Музыка, 1969.3

²⁰³ Г.Коган. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972.

²⁰⁴ Кремлёв Ю. О месте музыки среди других искусств. Музыка. М. 1966.

²⁰⁵ Печатается по изд.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., Классика – XXI, 2004.

²⁰⁶ С 1988 года, с момента выхода знаменитого "Алхимика", романы П. Коэльо переведены на 52 языка, и на сегодняшний день уже продано более тридцати пяти миллионов книг в 140 странах мира.

²⁰⁷ Евангелие от Луки, 10; 38-42

²⁰⁸ «Главное в искусстве — заключенное в нем невысказанное содержание». Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., Классика – XXI, 2004.

Так, например, у читателя, знакомого с творчеством Оскара Уайльда, имя которого, в отличие от имени Х.Л. Борхеса,²⁰⁹ упоминается автором, могут возникнуть ассоциации другого порядка. В ходе повествования много внимания автором уделяется теме книг, книги, играющей большую роль в жизни человека. «Сантьяго расстелил на полу свою куртку, под голову подложил книгу, которую недавно прочел, и улегся. А перед тем как заснуть, подумал, что надо бы брать с собой книги потолще: и чтения хватит на большой срок, и подушка получится пышней». Невольно возникает ассоциация с О. Уайльдом, с его предисловием к роману «Портрет Дориана Грея»: «Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. <...> Можно простить человеку, который делает нечто полезное, если только он этим не восторгается. Тому же, кто создает бесполезное, единственным оправданием служит лишь страстная любовь к своему творению. Всякое искусство совершенно бесполезно».²¹⁰

Тема книги и далее сопровождает основной сюжет. Так, в одной из притч²¹¹ говорится о том, что Англичанин и Юноша идут в пустыню каждый со своей целью, при этом Юноша наблюдает за движением каравана (символ окружающей жизни), а Англичанин не отрывается от книг (символ общего знания). Однажды Юноша позволяет себя дать англичанину совет: «Ты напрасно не обращаешь внимания на караван, ...Присмотрись: как бы ни петлял он, однако неуклонно стремится к цели». На что Англичанин отвечает Юноше: «А ты напрасно не читаешь о мире. Книги заменяют наблюдения». Караван движется дальше, независимо от того, как и кто его воспринимает. В ходе одной из бесед Юноша рассказывает Англичанину историю своей жизни, и оба меняют своё отношение к происходящему: «Мне стоит обратить внимание на караван», – решает Англичанин. «А мне – прочесть твои книги», – отвечает Юноша.

Юноша начинает читать и понимает: одна мысль, повторявшаяся во всех книгах, состоит в том, что «все на свете – это разные проявления одного и того же». И самые важные сведения составляют «всего несколько строчек». «Но для чего же тогда столько книг? – спрашивает Юноша Англичанина. И получает ответ: «Для того, чтобы понять эти несколько строчек».

Однако это ещё не конец притчи. В один прекрасный мир оба героя понимают, что способ познания жизни, который на какой-то миг стал предметом обмена, не удовлетворяет их. Юноша вернул Англичанину его книги, на что получил ответ: «Изучай свой караван. Мне от него было так же мало проку, как тебе – от моих книг». «У каждого свой способ учения», – подумал Юноша. – «Ему не годится мой, а мне – его. Но мы оба отыскиваем Свою Стезю, и я его за это уважаю».

Автор никак не комментирует рассказанное. Снова и снова он предоставляет возможность делать выводы самому читателю, оставляя бескрайние просторы для понимания. Интересно, что на вопрос о том, в чём заключается основная идея «Алхимика», каждый прочитавший книгу отвечает по-своему. Как правило, ответом служит какой-либо из афоризмов, которыми буквально изобилует повествование. Например, «Каждый человек на земле, чем бы он ни занимался, играет главную роль в истории мира. И обычно даже не знает об этом». Или: «Чем необыкновенней вещь, тем она проще с виду, и только мудрецу под силу понять ее смысл»; «Каждый ведь совершенно точно знает, как именно надо жить на свете. Только свою собственную

²⁰⁹ Аргентинский прозаик, поэт и публицист, Хорхе Луис Борхес, литературный кумир П. Коэльо. Сам Коэльо не отрицает, что следы увлечения Борхесом можно найти во всех его книгах, начиная с принесшего ему мировую известность «Алхимика». /Об этом: Хуан Ариас. Пауло Коэльо: Исповедь Паломника.

²¹⁰ Уайльд О. Портрет Дориана Грея: Роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы / Пер. с англ. В. Чухно, М. Благовещенской. — М.: Изд-во Эксмо, 2004.

²¹¹ Сюжет «Алхимика» основан на последовательном изложении целого ряда притч, которые объединены одним героем и, следовательно, образуют одну большую историю-притчу.

жизнь никто почему-то наладить не может»; «Все на свете – это разные проявления одного и того же»; «Жизнь и в самом деле щедра к тем, кто следует Своей Стезей».

Интересно, что, выхваченные из контекста, эти афоризмы сильно теряют в своей силе воздействия. Имея громадную степень обобщения, они всё-таки нуждаются в художественно-событийном оформлении, предшествующем сказанному. Отделяя одно от другого, мы как будто разрушаем созданное автором. «В эстетическом освоении мира, – пишет Н.К.Гей, – происходит художественный синтез, в итоге чего и возникает образ как совершенно особое образование, почти недоступное расчленению»²¹². Анализируя тот или иной художественный метод, мы рискуем попасть в ситуацию, когда «то, что выдается за анализ произведения, на самом деле оказывается последовательным разрушением поэтического мира».²¹³

И, тем не менее, можно попробовать высказать мысль о том, что в «Алхимике» **нет основной идеи**. Это книга о жизни, а в жизни **главное – всё**. Можно попробовать сократить смысл романа до основной сюжетной линии: юноша отправляется в тяжёлое путешествие искать сокровища, а находит их, в конце концов у своего дома. Мы все, порой, гоняемся за сокровищами, не замечая того, что они находятся у нас перед глазами. Разве не эта мысль является ведущей в чеховской «Попрыгунье»?

Но, если свести всё сказанное к одной этой мысли, мы, подобно герою Коэльо, вынуждены спросить: зачем тогда были нужны все остальные притчи? Говоря словами алхимика, мы можем ответить: тогда бы мы не увидели пирамид. А ведь они такие красивые!

Почти автобиографический сюжет «Алхимика»²¹⁴, написанного в последней четверти 20 века, настолько лишён видимой привязки к какому-либо «историческому прошлому и культуре»²¹⁵, что роман воспринимается как Книга Экклезиаста. В то же время, возвращение к одному и тому же символу с различными особенностями контекста наводит на мысль присутствия вполне современной техники «якорения»²¹⁶,



используемой в современной психологии. Такое ассоциативное якорение умножает степень воздействия символов и расширяет диапазон вариантов их комбинаций. Можно принимать или не принимать эту мысль, но трудно избежать в данном случае ассоциации с текстом: «Давным-давно люди говорили на одном языке, а потом забыли его». Язык ассоциаций – древнейший язык, всякий может его использовать в своих целях. В данном случае П. Коэльо, кажется, говорит нам: «Я просто напомнил тебе то, что ты знал и без меня».

П. Коэльо называют собирателем притч. Говорят, что это мог сделать любой коллекционер такого рода. Однако Коэльо сделал это таким способом, что это прославило его на весь мир: «Есть ли в моих книгах

²¹² Гей Н. К. Художественный образ как фундаментальная категория литературоведения. «Литература в школе», №2, 1982, с. 9 – 18.

²¹³ Гей Н. К. Художественный образ как фундаментальная категория литературоведения. «Литература в школе», №2, 1982, с. 9 – 18.

²¹⁴ Имеется в виду паломническое путешествие П.Коэльо.

²¹⁵ Из интервью П.Коэльо: «Я не могу сознательно объяснить, почему мои книги оказались близки людям с разным историческим прошлым и культурой».

²¹⁶ Якорь - это любой стимул или сочетание стимулов (внутренних или внешних), которые запускают некоторые представления или поведение. Каждый раз, когда извне вызывается часть переживания, то при этом самостоятельно воспроизводятся и другие части этого переживания. Поэтому любая часть определенного переживания может быть использована в качестве якоря (пускового механизма), дающего доступ к другой части этого переживания.

что-то новое? Ничего. О чем я могу поведать своим читателям? О своей жизни, о своем опыте. И вот читатель из Японии, принадлежащий к культуре, которая так сильно отличается от моей, говорит: «Я уже знал это, просто не осознавал раньше, но понимаю, что здесь говорится обо мне»²¹⁷.

Снова обратимся к Уайльду: «Искусство — зеркало, отражающее того, кто в него смотрится...».²¹⁸ Уайльд не уточняет, о каком именно виде искусства идёт речь. Очевидно, сказанное предполагает свойство, общее для всех видов искусства. «Алхимик» П. Коэльо очень ярко демонстрирует соотношение между закреплённым в тексте содержанием и тем «домысливанием», которое осуществляет читатель. По сути, последний становится активным действующим лицом в повествовании, т.к. именно ему отведена роль в заполнении тех многозначных пустот, которые оставлены автором. В качестве подтверждения – два примера.

Первое издание каприсов Паганини, вышедшее в Милане в издательстве Рикорди в 1818 году, не имеет никаких указаний аппликатуры и оттенков. Тем, кто сожалел об этом, Паганини отвечал: — Посмотрите, кому я посвятил их. И действительно, посвящение, лаконичное и выразительное, гласит: «Артистам».²¹⁹

Скрипач Илья Борисович Швейцер,²²⁰ бывший одним из самых близких друзей Давида Федоровича Ойстраха (их дружба продолжалась около 45 лет), как-то за шахматной партией с Прокофьевым в шутку упрекнул Сергея Сергеевича в том, что он в своих произведениях заставляет скрипачей играть гаммы вместо того, чтобы придумать для них какие-нибудь пассажи. Прокофьев на это ответил: «Мне некогда придумывать всякие пассажи, я оставляю белые места, а вы с Давидом Федоровичем и придумывайте».²²¹

Белые места, оставленные автором, имеют место в каждом произведении искусства. Не замечать их или попросту игнорировать – значит передавать текст не в полном объёме, можно сказать даже – урезать авторский текст. По мнению Г. Когана, для талантливого исполнителя ноты – лишь опорные пункты для его ассоциативной фантазии, которая не должна, да и просто не может точно совпасть с «замыслом» композитора, порожденным иными и неповторимыми ассоциациями.²²²

Ю. Кремлёв, детально рассмотревший особенности музыки как вида искусства,²²³ считает, что музыкальные образы проникнуты ассоциациями и поэтому сильны не только чисто звуковой стороной, но и вызываемыми представлениями из эмоциональной, смысловой и всякой другой памяти. Вопрос об ассоциациях в искусстве, по мнению Ю. Кремлёва, является очень сложным, т.к. отделить объективное от субъективного и типическое от случайного довольно трудно. Слушательские ассоциации нередко оказываются неожиданными, вовсе не предусмотренными автором музыки. И тем не менее, – пишет Ю. Кремлёв, – такие ассоциации могут глубоко волновать слушателей, а следовательно, их нельзя игнорировать. «Так или иначе — музыка вне ассоциации, лишённая ассоциаций, представляется (как и всякое искусство) очень обедненной»²²⁴.

Подводя итоги, можно сказать, что ассоциативная природа художественного мышления приводит к тому, что субъективные элементы в восприятии произведения

²¹⁷ Хуан Ариас. Пауло Коэльо: Исповедь Паломника.

²¹⁸ Уайльд О. Портрет Дориана Грея: Роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы / Пер. с англ. В. Чухно, М. Благовещенской. — М.: Изд-во Эксмо, 2004.

²¹⁹ Тибальди-Кьеза М. Паганини. Москва. Издательство «Правда», 1986

²²⁰ Швейцер И.Б. (1903-1981) – скрипач, в 1928-м сформировал струнный квартет, ставший с 1931 года Государственным квартетом имени Танеева.

²²¹ Швейцер И. Вспоминая Давида Ойстраха. Музыкальная академия.

²²² Г.Коган. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972.

²²³ Кремлёв Ю. О месте музыки среди других искусств. Музыка. М. 1966.

²²⁴ Кремлёв Ю. О месте музыки среди других искусств. Музыка. М. 1966, стр. 37.

искусства играют очень большую роль в наполнении его содержания. Так, Гофман различает конкретную материальную сторону фортепианной игры, ту ее часть, «которая стремится воспроизвести в звуках то, что написано в строках музыкального произведения», и «другую, которая ...стремится передать аудитории то, что композитор сознательно или бессознательно скрыл *между строк*».²²⁵

Сказанное служит обоснованием вариативности или вариантности как неотъемлемого свойства процесса и восприятия, и интерпретации произведения искусства. По мнению В.Н. Холоповой, тезис о вариативности музыкального произведения как способе его существования в музыкознании стал уже твердым постулатом.²²⁶ В.Н. Холопова различает два вида такой вариативности: 1) историческую, возникающую вместе с изменением стиля эпохи, модификацией исполнительской манеры, 2) индивидуальную, осуществляемую одним и тем же исполнителем в различных его выступлениях.²²⁷ Примером второго может служить свидетельство современников Д.Ф. Ойстраха, подтверждавших, что концерт Чайковского был сыгран Давидом Федоровичем более 450 раз у нас и за рубежом, причем при каждом исполнении он вносил нечто новое.²²⁸

Индивидуальная вариативность, – добавляет В.Н. Холопова, – выражается во множестве проявлений: здесь и эволюция исполнителя в течение жизни, и влияние каких-то обстоятельств, и потребность в свободе творчества во время исполнения, в момент прямого контакта со слушателем.²²⁹

Но как же тогда выявить устойчивую часть содержания, так называемую его «константу»²³⁰? «Одно из свойств художественной реальности обнаружится, – отвечает на этот вопрос Ю. Лотман, – если мы поставим перед собой задачу отделить то, что входит в самую сущность произведения, без чего оно перестает быть самим собой, от признаков, порой очень существенных, но делимых в такой мере, что при их изменении специфика произведения сохраняется и оно остается собой»²³¹. Для обозначения этих сущностных признаков, по мнению Ю. Лотмана, в искусствоведении используется понятие инварианта, которое хоть и часто используется в музыковедческих исследованиях, но пришло в гуманитарные науки из наук естественных, испытав соответствующее преобразование смысла.

Исходя из того, что под **инвариантностью** в наиболее общем смысле этого слова понимается сохранение существенных свойств объекта при его преобразованиях,²³² музыкознание приходит к выводу о том, что музыкальное произведение по его онтологическому статусу является **инвариантом**, с заведомо вариативными текстовыми его границами.²³³

Н.П. Корыхалова так описывает процесс выявления инвариантности в музыкальном произведении:

«Когда мы слушаем какое-нибудь произведение в первый раз, оно воспринимается нами как «само» произведение, «сама» музыка в ее чистом виде. Мы

²²⁵ Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961. Цитата по: Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением — М.: Классика-XXI, 2004.

²²⁶ См. об этом в специальной статье: Фомин В. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. М., 1973.

²²⁷ Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. — СПб.: Издательство «Лань», 2000, стр. 271

²²⁸ Швейцер И. Вспоминая Давида Ойстраха. Музыкальная академия.

²²⁹ Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. — СПб.: Издательство «Лань», 2000, стр. 271

²³⁰ Об этом: Назайкинский Е.В. О константности в восприятии музыки. – Музыкальное искусство и наука, вып. 2, М., 1973.

²³¹ Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972, с. 12.

²³² Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

²³³ Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. — СПб.: Издательство «Лань», 2000. — 320 с. — (Мир культуры, истории и философии).

знакомимся с ним, не замечая или почти не замечая посредничества исполнителя. На самом деле то, что мы слышим в момент этой первой встречи с сочинением, есть одно из прочтений его, предложенное таким-то артистом. Когда мы слушаем это же сочинение в другой, третий, четвертый раз, особенно в интерпретации разных музыкантов, мы получаем о нем все более полное представление, и с каждым разом все явственнее проступает печать, которую накладывает на него исполнитель. Но и само произведение начинает как бы высвобождаться в нашем представлении от конкретных звуковых реализаций, обнаруживая те основные, сущностные черты, которые составляют инвариант сочинения, обеспечивают ему идентичность и которые сохраняются во всякой интерпретации²³⁴.

Несмотря на всю ценность данной теории, новой её назвать крайне трудно. Музыкальная педагогика и исполнительство на протяжении всей своей истории развивались на основе диалектики общего и частного. Уже в начальной педагогике, когда осваиваются основные постановочные навыки, общая постановка рассматривается как «типовые постановочные варианты». Отечественная скрипичная методика всегда придерживалась тактики, при которой все рекомендации носили наиболее общий характер, для наиболее полного проявления индивидуальности.²³⁵ Изучение исполнительских навыков также происходит на основе учёта наиболее общих закономерностей, на практике же реализуется в лишь в сугубо индивидуальных вариантах. Средства выразительности изучаются в общем виде, но в исполнительской практике, например, штрихи в так называемом «чистом» виде не встречаются. «Я никогда не стремился формировать моих учеников согласно своим собственным узким эстетическим воззрениям, но только учил их широким общим принципам вкуса, на основе которых мог бы развиваться их индивидуальный стиль», – так формулирует своё педагогическое кредо Л. Ауэр. На протяжении своей преподавательской деятельности, опираясь на общие закономерности, он пользовался различными методами, приспособляя их к индивидуальности ученика. Как отмечает И.М. Ямпольский, «И левую и правую руку ученика он (Ауэр) рассматривал как новую физиологическую проблему, а его личность как новую психологическую единицу».²³⁶

Таким образом, общие закономерности в теории исполнительского искусства всегда реализуются только в индивидуальных вариантах. При этом понятие общего всегда присутствует в концепции, т.е. в мышлении, а в деятельности непосредственно проявляется только как конкретное. Утверждение о том, что в искусстве нет абстрактной истины, истина всегда конкретна, в различных вариантах в качестве рефрена появляется в суждениях музыкантов: «Мне кажется, – говорил Михаил Вайман, – что знание законов мастерства не освобождает музыканта от неустанных поисков собственного понимания специфики каждого игрового момента, ибо законов-то сравнительно мало, а исключений из них – миллионы!».²³⁷

Весьма вероятно, что именно из недр исполнительской практики возникла и концепция **зонной природы музыкального слуха**, по оценкам современников, «вызвавшая подлинный переворот в представлениях об особенностях восприятия музыкальных звуков»²³⁸. Акустические исследования индивидуальной интонации, осуществлённые выдающимся учёным Н. А. Гарбузовым, помогли «объяснить явление, при котором исполнитель, не нарушая в принципе интонационной целостности

²³⁴ Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

²³⁵ Шульпяков О.Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. – СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2006.

²³⁶ Ямпольский. И. Ауэр и современное скрипичное искусство. В кн.: Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., Музыка, 1965, стр. 14.

²³⁷ Шульпяков О. Михаил Вайман – исполнитель и педагог. «Советский композитор», Л., 1984, 94 с.

²³⁸ Гарбузов Н.А. – музыкант, исследователь, педагог. Сб. статей. Сост. О.Сахалтуева, О.Соколова. Ред. Ю.Пагс. М., Музыка, 1980, стр.3.

произведения, индивидуализирует музыкальные интервалы в соответствии со своими творческими запросами и эмоциональным состоянием»²³⁹.

Определяя **зону** как **звуковысотную область, в рамках которой звук сохраняет свою индивидуальность и название**, Гарбузов делает важнейший для музыкальной практики вывод о том, что зонный строй включает в себе бесчисленное множество интонационных вариантов, а каждое исполнение музыкального произведения в зонном строе представляет собой неповторимый интонационный вариант данного исполнения.²⁴⁰

Для рассматриваемого нами вопроса крайне важно то обстоятельство, что проникновение Н.А. Гарбузова «в микромир музыкального звука», как отмечает Ю.Н. Рагс, имеет большое значение «для **познания отдельных сторон организации музыки и особенностей её восприятия**».²⁴¹ Так, Гарбузов распространяет свою теорию зонной природы на темп и ритм, динамический и тембровый слух.²⁴²

Н.П. Корыхалова предлагает использовать учение Гарбузова и в области интерпретации. По её мнению, **зонность характеризует решительно все стороны музыкального языка**, являясь его неотъемлемым качеством. Таким образом, то, что воспринимается как приблизительность нотирования, является отражением свойств самой музыки с ее зонной природой. При таком подходе нотация не выглядит несовершенной, неточной, неполной, приблизительной. Может быть, – предполагает Н.П. Корыхалова, – система эта, наоборот, превосходно приспособлена для фиксирования музыки с ее изменчивой, вариантной сущностью, и нет необходимости определять параметры звучания с абсолютной точностью, закреплять их в жесткой неподвижности? По мнению Н.П. Корыхаловой, речь должна идти не о несовершенстве или неполноте нотации (ее пригодность как орудия фиксации и сохранения музыки доказывается всей практикой музыкальной культуры), а о том, что это орудие не самодостаточно. Чтобы дополнить недосказанное в нотации, раскрыть ее подтекст, необходим прежде всего живой слуховой опыт, передаваемый от поколения к поколению. Расшифровка нотного текста предполагает преемственность, требует от артиста знания исполнительской традиции, стиля.

Открытие давно известных истин – так называется глава автобиографического труда К.С. Станиславского.²⁴³ **Неизбежность и необходимость** вариантной множественности исполнительства, вытекающая из ассоциативной природы художественного мышления, не может претендовать сегодня на статус нового явления в искусстве, но **открыть для себя** во множественности вариантов исполнения музыки выражение одного из наиболее общих законов искусства — **закона вариантной множественности художественного содержания** ²⁴⁴ однажды просто необходимо.

Поняв эту истину, мы непременно согласимся с Н.П. Корыхаловой в том, что разницы между отдельными видами искусств в этом смысле нет: зритель так же интерпретирует картину, как слушатель — музыкальное произведение.²⁴⁵

²³⁹ Мострас К.Г. Интонация на скрипке. М. 1962, стр. 152.

²⁴⁰ Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха. Изд-во АН СССР, М., 1948.

²⁴¹ Рагс Ю. Н. Концепция зонной природы музыкального слуха Н.А.Гарбузова. // Гарбузов Н.А. – музыкант, исследователь, педагог. Сб. статей. Сост. О.Сахалтуева, О.Соколова. Ред. Ю.Рагс. М., Музыка, 1980.

²⁴² Гарбузов Н. А. Зонная природа темпа и ритма, М., 1950; Зонная природа динамического слуха. М., 1955; Зонная природа тембрового слуха, М., 1956.

²⁴³ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. – М.: Искусство, 1983, стр. 302.

²⁴⁴ Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 3 – 46.

²⁴⁵ Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

«Доискаться истинных намерений автора...»

Я берусь доказать, кто захочет играть передо мной..., что он играет не больше (как он, возможно, думает), а фактически куда меньше, чем напечатано в нотах.

И. Гофман²⁴⁶.

Пётр Ильич Чайковский ценил в исполнителе умение «до тонкости проникнуть в мельчайшие подробности авторских намерений и передать их именно так, в том духе и при тех условиях, какие мечтались автору»²⁴⁷. В этих словах прочитывается более мнение Чайковского-композитора, нежели исполнителя.

Думается, что Пётр Ильич размышляет на эту тему не только адресно, для профессионалов-исполнителей: исполнительский уровень непрофессионального слоя общества также был достаточно высок для того, чтобы и в семейном кругу исполнялись не просто сочинения различных авторов, но и самые свежие из сочинений.

Так из опубликованной переписки П. И. Чайковского с Надеждой Филаретовной фон Мекк (1889 год) можно процитировать много строк о том, как сочинения Чайковского исполнялись в семейном кругу, что являлось нормой для того времени. «Я радуюсь ... тому, – пишет фон Мекк, – что русская публика умеет, наконец, ценить свое».

Эпоха Чайковского – теперь это время можно так назвать – не отличалась крайними взглядами. Напротив, разумное равновесие чувства и мысли, казалось, крепко обрело своё пристанище в художественных кругах. Так, С. Танеев писал К. Игумнову (и эту цитату не



П. И. Чайковский. Вторая половина 1860-х годов, Москва. Фото А.Эйхенвальда



Сергей Иванович Танеев

устают повторять в наше время сотни раз): «Я вовсе не требую, чтобы виртуоз непременно рабски следовал каждому оттенку, указанному автором. Напротив того, он может проявлять полную самостоятельность в деталях, да и сам автор вероятно не пожелал бы такого отношения к своему сочинению. Но свобода эта должна быть в определенных границах, и исполнителю нужно прежде всего **доискаться истинных намерений автора и затем выполнить их наилучшим доступным для него образом** и ни в каком случае не идти наперекор этим намерениям»²⁴⁸.

Однако, легко было бы следовать указаниям автора, если бы, во-первых, все исполнители имели дело с непосредственно авторскими рукописями, а не редакторскими копиями, во-вторых, сама рукопись являлась бы точным отражением авторских намерений. Такой постановкой вопроса мы обостряем проблему в двух направлениях: сложность

²⁴⁶ Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961.

²⁴⁷ П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 292.

²⁴⁸ Из архива К. Н. Игумнова. С. И. Танеев — К. Н. Игумнову. «Советская музыка», 1946, № 1, стр. 89. Печатается по изд.: А. Островский. Творческая задача исполнителя. // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Выпуск 4, М., Музыка, 1969.

фиксации авторского текста и сложность его прочтения, при этом одно как бы вырастает из другого.

Необходимо признать, что разные авторы в разное время неодинаково стремились и стремятся к точной фиксации задуманного. При этом нельзя обобщить их ни по принципу времени, ни по каким-то иным, кроме личностных, мотивам. Разве что можно объединить авторов по уровню доверия или недоверия исполнителям. Одни предоставляют исполнителю огромную, почти неограниченную свободу. Другие усложняют музыкальную запись произведения нагромождением различного рода условных знаков, привлечением большого количества музыкальных терминов или просто описывают состояние с помощью родного им (но не всегда доступного для исполнителя) языка.

В связи с последним, как отмечает Владимир Юрьевич Григорьев, «строгое следование тексту автора» оказывается совсем не простым делом. По его мнению, нотная авторская запись — лишь закодированная система художественных смыслов и значений, требующая творческого подхода и специальных навыков расшифровки в соответствии с традициями, задачами времени, уровнем развития музыкальной культуры, которые всегда находятся в движении²⁴⁹.

В самом деле, ещё совсем недавно, в эпоху торжества социалистического реализма в искусстве советской России, не было сомнений в том, что тексты Баха (а в общем-то, и других старинных авторов) исполнялись верно. Не подлежало сомнению и то, что определённый уровень образованности непременно приведёт к адекватно прочитанному тексту. И лишь немногие уже тогда²⁵⁰ зарождали в нас сомнение в правильности используемых методов, что наводило на прямую мысль о том, что наше музыкальное образование, к сожалению, не даёт нам необходимых знаний об исполнении, например, барочной музыки.

Сейчас, когда аутентичное исполнение барочной музыки полностью отстояло себе право на существование, мы вынуждены согласиться с мнением Николауса Арнонкура²⁵¹ в том, что наше музыкальное воспитание и образование базировались и продолжают базироваться прежде всего на музыке позднего романтизма и начала XX века. Сами того не желая, способ прочтения текста музыки этого периода мы, профессионалы, переносим (в этом ужасно признаться!), на всю остальную музыку.

Вследствие этого, чтобы свести к минимуму возможность неточного исполнения, многие композиторы XX столетия стали фиксировать свои замыслы до мельчайших подробностей. В результате часто складывается ситуация, описанная Гидоном Кремером: композитор, по-видимому, ожидает, что его музыка прозвучит так, как он сам ее чувствует, и никак не иначе. Перед исполнителем ставится задача практически «превратиться в двойника композитора», он чувствует, будто ему всё время внушают: «Ты не можешь говорить собственными словами»²⁵².

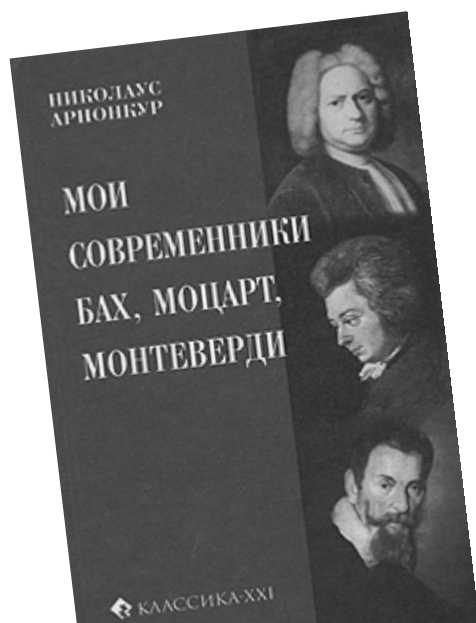
Нельзя сказать, что завершившийся XX век наметил пути для решения указанной проблемы, но, безусловно, положительным фактом является попытка исследователей разобраться для начала в объективных причинах происходящего. Наглядно это демонстрирует история исполнительского искусства в ракурсе дешифровки нотного текста.

²⁴⁹ Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006.

²⁵⁰ Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации. Пер. с англ. А. К. Плахова. — М.: Музыка, 1988. — 303 с, нот.

²⁵¹ Арнонкур Николаус. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. М.: ООО Издательский дом «Классика-XXI», 2005, стр. 44.

²⁵² Кремер Г. Обратившись внутрь себя. Музыкальная академия, № 3, 1994, с.10.



Русское издание книги
Н. Арнокура

По мнению Н. Арнокура, музыканты прошлого, к помощи которых обращались композиторы, были «законченными композиторами и теоретиками, которые точно знали, что от них требуется, <...> им не требовалось детально выписанного, заранее заданного нотного текста, творческая импровизация была само собой разумеющимся фактом, символика оркестровки была известна всем и не требовала объяснений». С другой стороны – композиторы прошлого проще относились как нотной записи, так и к исполнению собственных сочинений.

Так, например, нотная запись барочных опер часто называется эскизной. То есть импровизированная фактура, инструментовка и прочая необходимая творческая обработка, по определению Н. Арнокура, в то время **являлась задачей исполнения**, а не сочинения.

Очевидно, вследствие этого, отмечает Н. Арнокур, материалы, относящиеся к разным исполнениям одного и того же произведения, существенно различаются по инструментовке и голосоведению. Возможно, – предполагает автор, – причина того, что французские материалы в отличие от итальянских сохранились, могла состоять в том, что французам было, по-видимому, неважно, сохранится или нет их исполнительская версия. Итальянцы же ревниво берегли свои музыкальные идеи и, вероятно, уничтожали весь нотный материал после исполнения.

Н. Арнокур делает вывод, с которым трудно не согласиться: нотная запись, обладая почти магической силой воздействия на любого исполнителя, однако, представляет собой лишь обманчивую точность, т. к. не обладает той однозначностью, о которой так мечтают многие композиторы и музыканты-исполнители. «Понимание нотной записи, — пишет Н. Арнокур, — зависит от неписанной конвенции, договора между композитором и интерпретатором, — и в этом ключ к их взаимоотношениям».

Размышляя, в связи с этим, об адекватности исполнения авторскому тексту, большинство исследователей на каком-то этапе приходят к выводу о том, что достигнуть полного единства произведения и исполнения можно лишь тогда, когда композитор и исполнитель выступают в одном лице. В этом случае легко можно заключить, что так, как задумано композитором, произведения прошлого не сможет исполнить никто. Примером этому может служить описанная Н. Арнокуром история о том, как либреттист «Улисса» Монтеверди, спустя всего лишь несколько лет после премьеры оперы, считал ее дальнейшие постановки невозможными, поскольку сам Маэстро — единственный, кто знал, как ее надо исполнять, — к тому времени умер.²⁵³

И если редкость указаний в старинных партитурах «позволяла каждому музыканту приспособить произведение к своим условиям, исполнить его теми средствами, которые имелись в наличии»²⁵⁴, то современные партитуры не могут опереться на обычные знания исполнителя, а уже требуют дополнительной соответствующей подготовки.

Но это уже отдельная проблема современной музыки, а мы должны вернуться к полемике по поводу такой неоднозначной субстанции, которой является текст автора.

²⁵³ Арнокур Николаус. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. М.: ООО Издательский дом «Классика-XXI», 2005

²⁵⁴ Арнокур Николаус. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. М.: ООО Издательский дом «Классика-XXI», 2005, стр. 44.

По мнению Юрия Леонидовича Кочнева²⁵⁵, авторский текст — «это не нотная запись, а сама музыка», и при этом не «живое» авторское исполнение, а именно «мысленный авторский текст». Исполнитель должен, по Ю.Кочневу, следовательно, «представить себе, как могла звучать данная музыка в сознании композитора». Задача эта решается следующим образом. Поскольку авторский текст складывается из единичного авторского значения (содержания) и единичной авторской формы, причем последняя «потенциально многозначна», исполнителю следует выбрать из «поля» значений то, которое мыслилось композитору. Этот выбор происходит, как считает автор, на той стадии процесса интерпретации, которую он называет «пониманием» и которая заключается в выяснении значения, вложенного в данный знак автором.

Полемизируя с Ю.Кочневым, Наталья Платоновна Корыхалова²⁵⁶ приходит к выводу о том, что обнаружить этот «мысленный авторский текст», обнаружить то самое значение, которое и представлялось композитору, имея перед собой лишь нотный текст, не представляется возможным, т.к. «каждый элемент нотного текста — нотный знак, словесное или графическое обозначение — в силу своей семиотической природы может быть расшифрован в пределах определенного поля значений. Следовательно, при «раскодировании» нотного текста и выявлении стоящих за ним звуковых структур исполнитель всякий раз делает выбор из ряда возможных прочтений, иначе говоря, интерпретирует этот текст.

Из сказанного можем придти к выводу, что упомянутое выше стремление «доискаться намерений автора» необходимо понимать как максимальное **приближение к предполагаемым нами** мыслям и чувствам автора. При этом, как считал Пабло Казальс, «каждый артист должен найти свою индивидуальную манеру проникновения в состояние духа композитора»²⁵⁷.

Постараемся раскрыть сказанное, рассмотрев ещё несколько точек зрения. Как считает Владимир Григорьевич Ражников, толчок, стимулирующий весь ход работы композитора над произведением, чаще всего носит внемузыкальный характер.²⁵⁸ Очевидно и искать эти точки опоры лучше не собственно из музыкального текста, а где-то в другом месте. Но где?

«Исполнителю должно быть не безразлично все, что касается судьбы композитора, его характера и обстоятельств, при которых родилось изучаемое произведение. <...> А узнать это пианист может лишь из литературных источников, в редких случаях из достоверно известных бесед с самим композитором» – пишет Самарий Ильич Савшинский.²⁵⁹ «Если пьеса программна, – пишет он далее, – то нельзя миновать знакомства с литературным живописным произведением, навеявшим композитору идею сочинения. <...> Чем глубже наши знания о произведении, тем больше они обогащают наше воображение, углубляют понимание, тем, естественно, богаче будет исполнение, тем с большим увлечением и любовью мы будем работать над ним и тем содержательнее будем играть. Ведь **музыка говорит не о музыке, а о жизни человеческого духа**».

Наиболее важным представляется следующий вывод С.И. Савшинского: *для более полного понимания произведения необходимо знать ряд однозначных произведений композитора и даже всё его творчество в наиболее ценных образцах.*

²⁵⁵ Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация, с. 58—60. Цитата по: Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979, с. 161.

²⁵⁶ Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979.

²⁵⁷ Л. Гинзбург. Пабло Казальс. М., 1958, стр. 78.

²⁵⁸ Ражников В.Г. Исполнительство как творчество. Советская музыка, 1972, № 2.

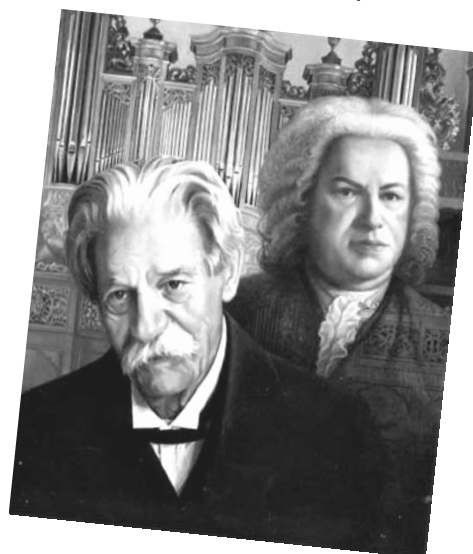
²⁵⁹ Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением — М.: Классика-XXI, 2004.

Итак, понимание авторского замысла, а именно так целесообразно интерпретировать понятие «авторский текст», основывается на всестороннем изучении всех глубин его творческого и жизненного пути. Альберт Швейцер убеждает нас в том, что исполнитель, который «знаком с языком композитора и знает, какие образы он выражает определенными сочетаниями звуков, услышит в пьесе мысли, которые непосвященный не обнаружит, несмотря на то, что эти образы заключены в ней».

Однако, и здесь мы снова обращаемся к высказываниям С.И. Савшинского, следует все же избегать прямых и переносов личных качеств композитора на его творчество. Эту мысль подтверждает А. Швейцер: *«Есть субъективные и объективные художники. Искусство первых, определяемое личностью творца, почти не зависит от современной эпохи. Они сами создают себе закон, идут наперекор своему времени, творят новые формы для выражения своих мыслей. Таков Рихард Вагнер.*

Бах должен быть причислен к художникам объективного плана, они целиком принадлежат своему времени, пользуются художественными формами и мыслями, которые предлагает им эпоха, не подвергают критике современные им художественные средства выразительности и не чувствуют никакой внутренней потребности к тому, чтобы пролагать новые пути. Их жизнь и переживания не являются единственным источником творчества, поэтому сущность этих произведений не объясняется судьбой их творца.

*Трагическая судьба музыкального искусства именно в том и состоит, что конкретное содержание фантазии, которая его породила, отражается в нем лишь в малой степени. <...>. Творения Баха остались бы теми же, если бы даже весь его жизненный путь был иным. Положим, мы знали бы о его жизни больше, нежели знаем ныне, и до нас дошли бы все письма, которые он написал,— однако о внутренних причинах возникновения его произведений мы были бы осведомлены не более, чем сейчас».*²⁶⁰



А. Швейцер и И.С.Бах. Коллаж из рекламного буклета



Сестры Бронте: Картина работы Бренуэлла Бронте

Итак, мы снова можем попасть в тупик, если учитывать то, что жизненные перипетии композиторов не всегда сказываются прямолинейно на их творчестве. Взяв литературный пример. Сёстры Бронте, одна за другой сведённые в могилу семейным недугом, воспитывавшиеся в школе с ужасными условиями, жившие в одиночестве и бедноте, создавали романы о роковых страстях и счастливой любви. В их творчестве появляются новые типы героев, которые глубоко задумываются над жизнью и активно действуют. Романы сестер Бронте чётко озвучивают темы женской эмансипации, ознаменовавшие пробуждение феминистского движения, развившегося в 20 в. Их героини способны принимать самостоятельные решения, достигать поставленных целей, чем

²⁶⁰ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах, глава XX. – М., Классика – XXI, 2004.

становятся крайне современными в наш, 21, век. Через мысли и действия своих героинь сёстры Бронте призывали общество взглянуть на участь женщины, отсутствие возможностей для её развития как равного члена общества.

Если идти от сюжета романов к биографическим подробностям, то может показаться на первый взгляд, что ничто, кроме вымысла, не связывает эти две линии. Однако именно обездоленное существование дало возможность сёстрам наиболее правдоподобно воссоздать психологические тонкости сюжета, в котором «правда чувств», пусть предполагаемая и вымышленная, но имела под собой прочную основу «жизнезнания».

Данный пример может помочь понять ошибочность прямолинейности вообще в подходе к вопросам трактовки авторского текста. Так, скажем, стоит ли пытаться искать в биографии П.И. Чайковского географически точное название того уголка мироздания, о котором написал композитор своё знаменитое «Воспоминание о дорогом месте»?



Посвящённый Брайлову, имению фон Мекк, цикл из трёх пьес для скрипки с фортепиано вполне мог бы быть посвящён швейцарскому городку Кларану, где Чайковский начал работать над этими пьесами в период сочинения Концерта для скрипки с оркестром в марте 1878 года, а открывающая цикл пьеса "Размышление" (об этом говорят многие источники) первоначально была задумана как вторая часть концерта. В некоторых источниках упоминается, что Размышление получилось слишком развёрнутым, самостоятельным сочинением и, следовательно, не годилось для второй части скрипичного концерта с точки зрения архитектоники цикла. Благодаря этому обстоятельству появилась гениальная Канцонетта – II часть концерта. И только к лету 1878 года относится завершение работы над циклом этих пьес, когда Чайковский, в отсутствие Надежды Филаретовны фон Мекк, гостил в её украинском имении – Браилове.

Из сказанного очевидно, что посвящение относит нас не именно к картине местности, а **периоду жизни, значимому для композитора**. Кстати, основной программой сочинения, по общему мнению, является именно состояние «Meditation», которое может быть, с одной стороны, типичным, с другой – достаточно индивидуальным, что характерно для музыкального содержания вообще. Такой вывод подтверждает и высказывание Л.А. Мазеля: «Сказать, например, что фортепианная пьеса Чайковского «Осенняя песнь» («Октябрь» из «Времен года») выражает чувства, навеваемые осенней природой, значит уловить в содержании и замысле произведения только поверхностный слой. К тому же эта меланхоличная пьеса сама по себе вовсе не обязательно вызывает представление именно об осени и могла бы — вне цикла «Времена года» — иметь другое программное название или не иметь его вовсе.²⁶¹

По мнению Лео Абрамовича Мазеля, замысел композитора обычно представляет собой отклик не только на явления жизни, на события эпохи, но вместе с тем и на потребности и задачи развития самой музыкальной культуры его времени и страны. А потому содержание и смысл его пьесы не могут быть раскрыты достаточно полно без уяснения ее роли в удовлетворении таких потребностей, в решении соответствующих задач. «Реализованные в музыкальных произведениях творческие замыслы часто формулируются самими композиторами в терминах соответствующих задач развития музыкального искусства, его жанров, форм, языка. Иногда основной смысл пьесы

²⁶¹ Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5.

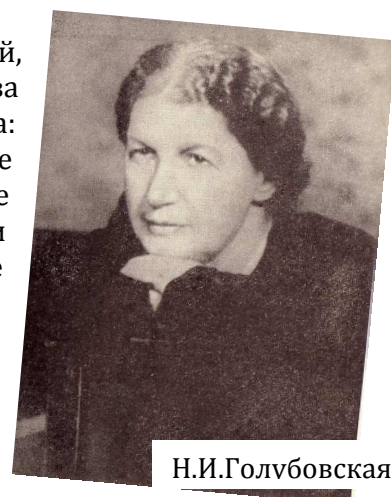
(особенно небольшой), ее непосредственное творческое задание состоит в раскрытии новых выразительных возможностей какого-либо средства». ²⁶²

В любом случае – позволим себе выдернуть слова Л.А. Мазеля из контекста – «композитор не хочет ограничивать себя, исполнителей и слушателей каким-либо одним истолкованием такого рода». Тем более что авторский замысел, в том виде, в каком он существует в мыслях композитора, вряд ли будет понятен «простому» человеку. «Композитор, – пишет Л.А. Мазель, – во-первых, — человек, чувствующий жизненное содержание, которое он хочет выразить, во-вторых — музыкант, мыслящий на языке своего родного искусства не только в процессе творческой работы, но каком-то смысле уже в процессе восприятия «всех впечатлений бытия». Он живет одновременно и этими впечатлениями и интересами «мира орудий» своего искусства, мира приемов художественной выразительности». ²⁶³

И всё же перед исполнителем стоит задача «доискаться намерений автора». «Воссоздай то, чего добивался создать другой человек. – пишет Джордж Энеску. – Мысленно слейся с автором. <...> Я исполняю создавая, вернее — воссоздавая». ²⁶⁴

Более или менее осознаваемая задача упирается в не менее ясный вопрос: как это сделать?

Анализируя педагогический метод Н.И. Голубовской, Елена Филипповна Бронфин так определила два взаимосвязанных пути к раскрытию авторского замысла: чуткое вслушивание в музыку и внимательное вглядывание в нотную запись. По словам Надежды Иосифовны, «анализ не может научить играть, но он должен расширить рамки воображения, сделать осязаемыми ускользающие от не вооруженного наблюдением восприятия выразительные факторы, воспитать бдительность к кажущимся незначительными элементами музыкальной речи, развить музыкальное мышление и логику в помощь непосредственному живому чувству музыки». В «Искусстве педализации» она пишет, что «чувство и ум, воображение и сознание — творческие пружины исполнительского мастерства. Они должны жить в дружбе и любовном согласии. Сознание старается постичь, что руководит порывом фантазии, учится у нее, но, в свою очередь, подсказывает ей свои наблюдения. В таком взаимопроникновении, переплетении и состоит творческая работа художника». ²⁶⁵



Н.И. Голубовская

«Недостаточно играть красиво, эмоционально, блестяще, – говорила Н.И. Голубовская, – нужно понять и выразить то, что содержится в исполняемой музыке». Эта мысль выражена в её афоризме: **«Исполнитель должен сначала осознать свои обязанности перед автором, а потом уже свои права по отношению к нему».**

Но возможно ли вообще познать авторский замысел? На этот вопрос Н.И. Голубовская уверенно отвечает: **«Музыкальное произведение есть объективная познаваемая действительность, некий микрокосмос; в музыкальном произведении воплощен авторский замысел, являющийся в свою очередь объективной данностью и, несмотря на относительность и несовершенство нотной записи, он может и должен быть познан»** ²⁶⁶.

²⁶² Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5.

²⁶³ Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5.

²⁶⁴ Энеску Джордж. Воспоминания и биографические материалы. М.- Л., Музыка, 1966.

²⁶⁵ Голубовская Н. Искусство педализации. Л., 1974, с. 7. Цитата по: Бронфин Е. Ф. Н. И. Голубовская – исполнитель и педагог. – Л.: Музыка, 1978. – 136 с.

²⁶⁶ Бронфин Е. Ф. Н. И. Голубовская – исполнитель и педагог. – Л.: Музыка, 1978. – 136 с.

Исполнитель, – считает Е.Ф.Бронфин, – не имеет права подменять авторский замысел собственным, его цель – сродниться с авторским замыслом и тем самым сделать его своим.

Своими методами проникновения в авторский текст делится с нами Михаил Аронович Готсдинер: *«Прежде всего надо твердо очертить хотя бы примерный круг образов, который воплощен в данном сочинении названного автора. Здесь на помощь нам должен прийти весь наш музыкально-жизненный опыт, весь наш арсенал знаний, все, что мы когда-то слышали, знали, читали, все, что понимаем в творчестве этого композитора. <...> Очень полезно было бы поближе ознакомиться с биографией автора, может быть, почитать его письма. Для лучшего постижения авторского замысла чрезвычайно важно ассоциативное мышление, аллюзии с другими видами искусства и литературы или просто осмысление каких-либо жизненных ситуаций, перипетий, коллизий. Наконец, интуиция — порой только она одна может подсказать нам то, что мы не в силах восполнить никакими другими познаниями. Интуиция выступает подчас как прямой советчик, вопрошающий давно почившего автора о тайном, сокровенном, подчас эзотерическом смысле его сочинений, осуществляющий «тоннельный переход» от нашего рационального сознания к его иррациональной сущности. Но этот момент очень тонкий, и надеяться только на интуицию и подсознание мало, желательно подкрепить эти откровения и обычными знаниями. Все вышеперечисленное в совокупности быстрее и правильнее выведет нас на истинный путь познания авторского замысла».*²⁶⁷

Необходимым условием для понимания и правильной трактовки авторского текста Карл Флеш считает наличие определенной духовной общности, связующей содержание музыкального произведения с индивидуальностью его интерпретатора.²⁶⁸ Вернёмся к циклу пьес Чайковского, «Воспоминание о дорогом месте». Что может создать такую духовную общность? Быть может, нечто подобное, но взятое из литературы?

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных.
Уж десять лет ушло с тех пор — и много
Переменилось в жизни для меня,
И сам, покорный общему закону,
Переменился я — но здесь опять
Минувшее меня объемлет живо,
И, кажется, вечор еще бродил
Я в этих рощах.

Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянею моей.
Уже старушки нет — уж за стеною
Не слышу я шагов ее тяжелых,
Ни кропотливого ее дозора.

Вот холм лесистый, над которым часто
Я сживал недвижим — и глядел
На озеро, вспоминая с грустью
Иные берега, иные волны...
Меж нив золотых и пажитей зеленых



²⁶⁷ Готсдинер М.А. Краткие очерки о скрипичном искусстве. – М., Классика – XXI, 2002, с. 67.

²⁶⁸ Печатается по изд.: Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. М., Классика – XXI, 2004.

Оно, синяя, стелется широко;
Через его неведомые воды
Плывет рыбак и тянет за собой
Убогий невод. По берегам отлогим
Рассеяны деревни — там за ними
Скривилась мельница, насилиу крылья
Ворочая при ветре...
На границе
Владений дедовских, на месте том,
Где в гору подымается дорога,
Изрытая дождями, три сосны
Стоят — одна поодаль, две другие
Друг к дружке близко, — здесь, когда их мимо
Я проезжал верхом при свете лунном,
Знакомым шумом шорох их вершин
Меня приветствовал. По той дороге
Теперь поехал я и пред собою
Увидел их опять. Они всё те же,
Все тот же их, знакомый уху шорох —
Но около корней их устарелых
(Где некогда все было пусто, голо)
Теперь молодая роща разрослась,
Зеленая семья; кусты теснятся
Под сенью их как дети. А вдали
Стоит один угрюмый их товарищ,
Как старый холостяк, и вокруг него
По-прежнему все пусто.
Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! не я
Увижу твой могучий поздний возраст,
Когда перерастешь моих знакомцев
И старую главу их заслонишь
От глаз прохожего. Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомнит.²⁶⁹

Соответствует ли настроение, вызванное этим стихотворением, тому состоянию, в котором, на наш взгляд, может быть сыграна пьеса Чайковского? Вполне. На это нас натолкнуло название, которое, кстати, не всегда присутствует в нотных редакциях. Возможно, сам Чайковский некогда отказался от него, т. к. все три пьесы совершенно самостоятельны, возможно, это сделало время. Однако, для первой пьесы – собственно Размышления – это настроение кажется очень близким, т.к. вводит нас в «круг образов» данного сочинения, согласно предпосланной программе. Во всяком случае, мы выполняем одно из требований, высказанное Робертом Шуманом: «Старайся, чтобы

²⁶⁹ Пушкин А. С. Стихотворения. М., «Художественная литература», 1972, с. 228.

музыка произвела то впечатление, какое имел в виду автор: большего не надо; всё, что сверх того — искажение»²⁷⁰

Также, по мнению Льва Николаевича Раабена: исполнитель должен понять, что хотел сказать в своем произведении композитор. При этом все то, что не будет соответствовать замыслу композитора, есть, как писал Шуман, – «искажение». И если для общественности XVIII — первой половины XIX века вопросы стиля исполнения и трактовки произведений не имели существенного значения, то теперь они определяют характер критики интерпретации. И публику, и критику интересует в первую очередь, – считает Л. Н. Раабен, – как понято исполнителем содержание произведения, насколько верно передан замысел композитора.²⁷¹ Однако, кто может проверить, насколько соответствует этому критерию то или иное исполнение?

Если название произведения в какой-то мере, пусть не вполне, как мы видим, является программой сочинения, то программа эта предметна не в изобразительном и не в, тем более, сюжетном смысле, а только лишь в эмоционально-психологическом, т.к. предметом музыкального содержания является образ-чувство, образ-состояние, образ-движение и т.п.

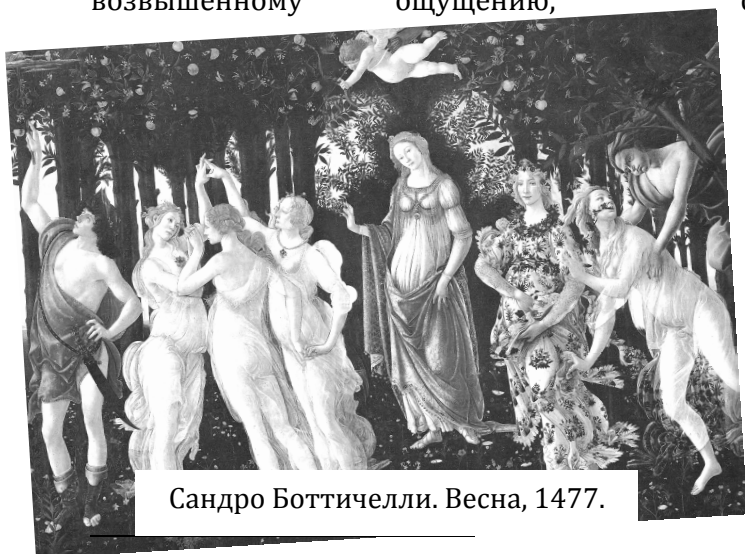
Так если мы читаем название книги: «Радости и печали. Размышления Пабло Казальса, поведанные им Альберту Кану», то мы получаем представление о жанре публикации, о герое и авторе. То есть, только из названия мы уже можем предположить, что книга написана Альбертом Каном в форме интервью, и мы можем в достаточном количестве насладиться «прямой речью» легендарного виолончелиста. В противовес этому название музыкального произведения, сколь бы подробно оно не отсылало нас к литературным или иным источникам, не будет говорить нам о событиях, а будет повествовать лишь о чём-то незримом, отсылающем нас к самым разнообразным размышлениям.

Ещё Вивальди пытался предпослать своим скрипичным концертам, например, цикла «Времена года», подробную программу. С одной стороны, это – сонеты, сопровождающие каждую часть, с другой стороны – авторские ремарки непосредственно в тексте. Многие исполнители отказались от исполнения сонетов, то ли от несогласия с поэтическим переводом, то ли оттого, что поэтический текст, вопреки ожидаемому, сужает поле фантазии. Ну а ремарки автора по ходу текста вообще вызывают улыбку, т.к. сон крестьянина, лай собак и т. п. вызывают ощущения контраста, несоответствия возвышенному ощущению,

создаваемому музыкальными образами.

Если сочинениям Чайковского созвучны во многом поэтические строки Пушкина, то сочинения Вивальди кажутся созданными для диалога с живописью. Так неизбежно сопутствует оформлению изданий вивальдиевских «Времен года» "La Primavera" Сандро Боттичелли.²⁷²

Авторский текст одновременно и **шире и уже** объективной сущности произведения. Эта мысль, принадлежащая Самарию Ильичу Савшинскому, требует пояснения и понимания. Воображение автора



Сандро Боттичелли. Весна, 1477.

²⁷⁰ Цит. по книге Н. Попова. Шуман о музыкальном исполнительстве. Вопросы музыкально-исполнительского искусства, стр. 492—493.

²⁷¹ Раабен Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве. В сб.: Вопросы теории и истории музыки, вып. 1. Л., 1962.

²⁷² Александр Майкапар. "Времена года" Антонио Вивальди. <http://www.maykapar.ru/articles/vremena.shtml>

рождает образы, зачастую не вписывающиеся в установившимися и привычные методы формообразования, тем более не считается с возможностями инструментов, условностью нотной записи, наличием исполнителей. Как образно отмечает Самарий Ильич, все они являются Прокрустовым ложем для творческого воображения композитора. Он вынужден как бы подстраивать свой замысел под имеющиеся возможности для его реализации.



Так, например, в оркестрах барочной эпохи часто инструментальный состав партитуры был продиктован именно наличием имеющихся в данном конкретном оркестре музыкантов. Интересный факт описывает в статье, размещённой в Интернете, Александр Майкапар. Дело в том, что Вивальди собственноручно (обычно это делал копиист) готовил текст "Времен года" для печати. Это подтверждается сравнением этих концертов с другими, сохранившимися в виде

автографов. Когда Вивальди переписывал свои произведения, то почти всегда «улучшал» их, вносил изменения в произведение. Это объясняет причину текстовых различий между различными печатными версиями. По мнению А. Майкапара, всё новое, что приходило ему в голову в момент изготовления копии, Вивальди вносил именно в эту копию и не фиксировал в той, которая оставалась у него.

Так, например, в медленной части концерта "Зима" существовала сольная партия виолончели, достаточно сложная, имеющаяся в рукописных копиях, сохранившихся в Манчестере – важном недавно обнаруженном документе. По предположениям, отдельная (сольная) виолончельная партия с самого начала была включена в партитуру "Времен года", но со временем пропала из многих экземпляров изданий, поскольку для удобства виолончелиста была напечатана отдельно. Можно предположить (но это всего лишь предположение!), что в некоторых оркестрах не было виолончелиста, способного без труда исполнить написанное, поэтому партия виолончели то звучала, а то опускалась.



Ф. М. Ла Каве.
Портрет
венецианского
музыканта
(предположительно
Вивальди). 1723

То же самое происходит и с партией клавесина (у Вивальди – органа): во второй части «Осени» его партия не выписана композитором полностью, так как предполагалось, что клавесинист должен её импровизировать. Понимание того, что импровизация должна в идеале быть конгениальной музыке Вивальди, заставляет многие оркестры опускать её, что, безусловно, является искажением авторского замысла²⁷³.

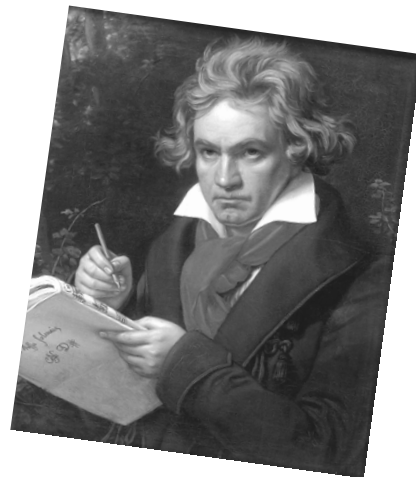
Таким образом, возвращаясь к тезису С.И. Савшинского, идя на компромисс с возможностями действительности, композитор вынужден адаптировать замысел к реальным обстоятельствам, сокращая или изменяя создание своей фантазии. Записанное в тексте оказывается **уже** того, что рождало воображение композитора. Но в то же время «объективная сущность произведения, даже в том виде, в каком она

²⁷³ Об этом: А. Майкапар. "Времена года" Антонио Вивальди. <http://www.maykapar.ru/articles/vremena.shtml>

предстает в записанном тексте, всегда **шире** авторского замысла, который является лишь одной из возможных трактовок, притом ограниченной личными особенностями композитора, временем и местом творчества. Авторский замысел **однозначен**, произведение же **многозначно**.²⁷⁴

Поиск голоса автора в тексте напоминает нам Разговорные тетради Людвига Бетховена, в которых запечатлены беседы Людвига ван Бетховена с его посетителями, относящиеся к последним десяти годам его жизни. Лишённый слуха композитор предлагал своим собеседникам записывать все вопросы, ответы и замечания на сброшюрованных в тетрадки листах бумаги. Слов самого Бетховена в тетрадях, как правило, нет. Переводчик и автор публикации этих тетрадей на русском языке А.К. Плахов пишет, что автор «полагался на собственную фантазию, когда требовалось создать правдоподобную и согласующуюся с документами версию для тех событий, которые не засвидетельствованы в источниках. Так возникло повествование, в котором вымысел и рассказ о действительных событиях, документальные свидетельства и комментарии к ним дополняют друг друга».

Не тот ли принцип мы кладем в основу трактовки авторского текста? Не указывает ли нам это путь «к постижению их творений, которым была посвящена — и ради которых была прожита — их жизнь»²⁷⁵. И даже если вымысел и предположение превалируют в нашей интерпретации, то страшного в этом мало: «в кругу друзей Бетховена часто высказывалась мысль, что «о великих людях можно говорить с полной откровенностью, поскольку это не причиняет им вреда»²⁷⁶.



Людвиг ван Бетховен
на портрете Карла Штилера
1820 г.

²⁷⁴ Печатается по изд.: Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением — М.: Классика-XXI, 2004.

²⁷⁵ Karl-Heinz Kohler "...tausendmal leben!" Konversationen mit Herrn van Beethoven. 2. Auflage Leipzig 1980. Перевод с немецкого и комментарии А. К. Плахова. «Музыка», 1983 г.

²⁷⁶ Келлер Карл-Хайнц. "...прожить тысячу жизней!" По страницам разговорных тетрадей Бетховена Перевод с немецкого и комментарии А. К. Плахова. М., «Музыка», 1983 г.

Образ знает больше, чем автор

*Мне нравится лишь та музыка,
которая лучше, чем ее можно исполнить.*
Артур Шнабель²⁷⁷

Мы все бываем свидетелями ситуации, когда, работая над чем-то, мы получаем совсем другой результат. И не потому, что мы не справляемся с данной задачей, а, напротив, мы её решаем, но несколько в другом ключе. То есть в процессе работы происходит



Яша Хейфец

смена первоначального замысла. В чём причина этого явления?

Для тех, кто уже сталкивался с этим и разобрался в нём, явление это не только обычное, но просто само собой разумеющееся. Так, например, В.Ю. Григорьев приводит изречение Яши Хейфеца: «Если в раннем возрасте я работал над сочинением, то теперь оно работает надо мной».²⁷⁸

Получается так, что стоящая перед нами задача, образ какого-то дела, желаемый результат, начинает руководить нашими действиями. Так, например, если бы мы захотели

проиллюстрировать настоящий текст, то мы, перебирая различные изображения, руководствовались оценками типа «подходит – не подходит». Что в данном случае руководит процессом? Чувство меры, чувство гармонии, ощущение стиля, единства, возможность сочетания и т.п. Мы постоянно прислушиваемся к своему внутреннему голосу, который помогает нам осуществить выбор средства или формы, которая, в конце концов, нас устраивает.

Приведём ещё пример.

Альберт Кан, известный американский литератор и публицист, рассказывает о том, как складывалась его работа по созданию книги о Пабло Казальсе: «Когда я впервые заговорил с Пабло Казальсом о том, что, возможно, буду писать о нем книгу, она представлялась мне совсем не такой, какой в конце концов получилась. Я задумал её в то время как описание — на словах и с помощью фотографий — его повседневной жизни и работы, попытку выявить в портрете сокровенные черты художника и человека, такого, каков он сегодня.



Пабло Казальс

В дни предварительной работы над книгой я много ездил вместе с Казальсом по стране<...>. Чем больше я узнавал о Казальсе, тем менее привлекал меня мой первоначальный замысел. Путь, пройденный этим человеком, вписан в панораму столь внушительных исторических событий, веки его исполнены такого драматизма, так много говорят человеческому сердцу, что мне всё очевидней становилось несовершенство книги, нацеленной на настоящее, если это настоящее до последней крупинки не вберет в себя прошлое. К тому же речи самого Казальса столь богаты оттенками красок и звучания, столько истинной поэзии в его личных воспоминаниях и раздумьях, что в повесть о его жизни не может не быть вплетен его собственный голос.

Я попытался было представить содержание книги в виде

²⁷⁷ Смирнова М.В. Артур Шнабель. - Л.: Музыка, 1979; Шнабель А. Моя жизнь и музыка // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.3. - М.: Музыка, 1967; Ты никогда не будешь пианистом! М.: Классика-XXI, 1999 (2-е изд. — 2002)

²⁷⁸ Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006.

вопросов и ответов, взятых из наших с ним диалогов, но и тогда ничего хорошего не вышло. В подобном приеме ощущалась натяжка, мои вопросы выглядели чем-то навязанным извне — не только ненужным, но и отвлекающим внимание. Я все отчетливей понимал, что слова Казальса должны быть свободны от каких бы то ни было чужеродных вкраплений.

Мне захотелось вообще убрать из текста мои вопросы, а воспоминания и высказывания Казальса объединить в повествование, цельное по духу, устремленности и сути. Я поделился этой идеей с Казальсом, и он отнесся к ней одобрительно. Так постепенно книга приобрела свой теперешний вид».

Мы видим, как образ-цель подчиняет себе действия художника, заставляет переосмысливать задуманное, в корне менять задуманный план действий. Д.Д. Шостакович писал: «Нередко в процессе создания произведения существенно меняются и форма, круг выразительных средств и самый жанр его»²⁷⁹.

Художественное произведение, являясь объективной реальностью, как мы уже говорили ранее, закономерно отрывается от своего создателя и становится общественным достоянием.²⁸⁰ Парадоксально, но оценка самим композитором своего сочинения часто не совпадает с общепризнанной. В качестве примера возьмём интереснейшую историю о едва ли не само популярном симфоническом произведении XX века: «Болеро» Мориса Равеля.



Морис Равель

Как известно, признанный шедевр вовсе не восхищал самого композитора. Автор считал «Болеро» не иначе как «этюдом по инструментовке». С ним были почти согласны его современники: «Быть может, „Болеро“ лишь мистификация, либо простой показ оркестровой науки, достигающей зенита»²⁸¹.

Друг и биограф Равеля Эмиль Вийермоз считал, что автор «Болеро» этим своим сочинением дал своим младшим коллегам своего рода учебник инструментовки, книгу рецептов «приготовления» тембров. Да и сам Равель считал, что не сделал ничего особенного: «Если идея найдена, любой ученик консерватории может это сделать вплоть до модуляции» (композитор имеет в виду тональный переход, единственный во всей партитуре).

Однако именно оркестровка Равеля была причиной восторга исполнителей всего мира. В отношении «Болеро» неоднократно произносились слова, подобные афоризму Стравинского. Отвечая на вопрос «Что такое хорошая инструментовка?», он заметил: «Когда вы не замечаете, что это инструментовка».

Работая над «Болеро», композитор не думал о том, что эта пятнадцатиминутная пьеса станет когда-нибудь крайне востребована и в глубине души сетовал на это:

— Эту пьесу никогда не станут играть в воскресных концертах,— говорил он друзьям (на воскресных концертах исполнялась самая популярная музыка).

Однако позднее, когда известность «Болеро» перешагнула всяческие границы, резко высказался: «„Болеро“ — мой шедевр? К несчастью, это пустая музыка».

Неоднократно Равель высказывался по поводу «Болеро» и в шутовском виде. Так, на просьбу Джорджа Гершвина получить у Равеля несколько уроков он ответил:

²⁷⁹ Творческие планы Дмитрия Шостаковича // Советская культура. 1959, 6 июня, цит. по изд.: Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением — М.: Классика-XXI, 2004.

²⁸⁰ Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие». В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.

²⁸¹ В описании истории создания «Болеро» использованы источники: Мартынов И. И. Морис Равель. Монография. Музыка, 1979; Шнеерсон Г. Французская музыка XX века, 2 изд, глава третья «Морис Равель» — М., 1970; А. Майкапар. «Болеро» Равеля - <http://www.maykapar.ru/articles/bolero.shtml>

— Остерегайтесь этого, иначе вы кончите тем, что напишете «Болеро».

Как и в некоторых других случаях (а именно: в 1924 году Равель сочинил рапсодию для скрипки с фортепиано «Цыганка» для венгерской скрипачки Иелли д'Араньи, а в 1931 году – Концерт для левой руки, написанный для австрийского пианиста Пауля Витгенштейна, потерявшего руку на войне), симфоническую пьесу «Болеро» Равель написал по заказу танцовщицы Иды Рубинштейн. Её талантом восхищались многие. Валентин Серов запечатлел ее на знаменитом портрете, хранящемся в Русском музее в Санкт-Петербурге. Именно она вдохновила Равеля на написание "Болеро".

Ида Рубинштейн задумала исполнить на сцене Гранд-Опера в Париже хореографическую композицию на музыку уже тогда написанного "Вальса" Равеля. Но одной этой оркестровой пьесы для того, чтобы представить ее в театральном спектакле, было недостаточно. И тогда она обратилась к Равелю с просьбой, чтобы он написал еще одно произведение для этой постановки. Решено было, что это будет "Болеро".



Ида Рубинштейн.
Художник Лев Бакст



Спустя несколько дней Равель уже сообщил, что работает над партитурой, в которой «нет формы в собственном смысле слова, нет развития, нет или почти нет модуляций».

Словесно оформленный замысел Равеля вызывает ассоциации с творческими принципами И. Стравинского, которую в советское время называли «формалистической концепцией музыкального творчества». Стравинский придерживался взгляда о том, что музыка, музыкальное произведение в действительности ровно ничего не «выражает», не передает никаких чувств или психологических состояний, а является лишь некоей звуковой «конструкцией», «игрой форм», единственный смысл которой состоит в «упорядочении времени», она не нуждается в интерпретации, достаточно соблюсти установленные автором архитектурные соотношения²⁸².

Взгляды Стравинского, направленные на отрицание интерпретаторского искусства вообще, выражаются в его высказываниях: «Я считаю, что музыка должна быть исполнена, а не интерпретирована. Кто может нас гарантировать от того, что исполнитель отразит, не искажая образ творца, если интерпретация будет стремиться к раскрытию личности интерпретатора?»; «Всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность интерпретатора»²⁸³. Отстаивая свою непреклонную позицию, И. Стравинский настойчиво повторял: "Я часто говорил, что мою музыку нужно "читать", "исполнять", но не "интерпретировать". Я продолжаю настаивать на этом, так как не вижу в ней ничего, что требовало бы интерпретации"²⁸⁴. (Столь же категорично высказывался по этому поводу Онеггер: "Разве не отвратительно, что музыкант-творец вынужден проходить сквозь фильтр другого музыканта-исполнителя?"²⁸⁵).

²⁸² Печатается по изд.: Г. Коган. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972.

²⁸³ Стравинский И. Хроника моей жизни. — Л., 1963. С. 125.

²⁸⁴ Стравинский И. Ф. Диалоги. Л., 1971, с. 414.

²⁸⁵ Онеггер А. О музыкальном искусстве: Пер. с фр. / Коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. — Л.: Музыка, 1979.

Возможно, что, восхищённый ещё в начале века партитурой «Жар-птицы» Стравинского, Равель оценил его эстетику, почувствовав в нём единомышленника. Известно, что именно в «Болеро» Равель боролся против «всякой интерпретации», особенно если это касалось темпа его сочинения. Однажды один из его друзей указал композитору, что его «Болеро» идет вдвое медленнее обычного, на что Равель ответил, что это не имеет никакого значения, и ушел в сторону от обсуждения вопроса.

Описывается также случай его спора с Артуро Тосканини, готовившего исполнение "Болеро" в Париже. Присутствовавший на репетиции Равель заметил, что на протяжении всей пьесы дирижёр делал заметное ускорение. Когда Равель обратил на это внимание дирижера, Тосканини, известный своей эмоциональностью, ответил: "Вы ничего не понимаете в Вашей музыке. Это единственный способ заставить ее слушать". После концерта, на котором Тосканини повторил это ускорение, Равель, пожимая руку маэстро, сказал ему: "Так разрешается только Вам! И никому другому!"²⁸⁶.



Фраза, произнесённая Тосканини, имеет в основе своей точку зрения многих исполнителей, убеждённых в том, что художественный образ, созданный автором, начинает жить своей жизнью, порой сопротивляясь воле своего же творца, а сами композиторы не всегда являются лучшими интерпретаторами своей музыки.

Гидон Кремер так формулирует свою позицию: *«Не хочу сказать, что автор не способен или не волен проникнуться намерениями другого человека, но его, наверное, тоже можно «освободить» — от наваждения собственной музыки. ...Многие композиторы пишут для универсального, что ли, исполнителя, или, точнее, учитывая его универсализм, с каким-то доверием к нему и как бы сообщая: эту музыку можно играть по-разному — ее можно совсем по-разному слышать. Вот партитура, в ней есть какая-то самооценность, и независимо от того, насколько интенсивно, точно и так далее прочитан ее текст,— произведение существует. Как драгоценный камень: независимо от того, кто его носит, он светит. Я думаю, вечная музыка — такая».* Артуро Тосканини

Время показало, что именно такой музыкой, «вечной», и стало «Болеро». Первое хореографическое воплощение музыки «Болеро» было осуществлено Идой Рубинштейн. Спектакль шел в декорациях Александра Бенуа. Танцовщица находилась на возвышении в центре сцены, вокруг нее группировались зрители.

Самому Равелю сценография спектакля представлялась иной: действие „Болеро" должно было разворачиваться под открытым небом, а в декорацию надо было включить, по его мнению, корпус завода...²⁸⁷.

Балетмейстер С. Лифарь, осуществивший в точности этот замысел лишь после смерти композитора, вспоминает, что Равель, всегда питавший пристрастие к индустриальному пейзажу, имел в виду реальный завод, находившийся неподалеку от того места, где композитор приобрел небольшой дом под Парижем, и, гуляя в этих местах с друзьями, неизменно указывал на него со словами — «Завод из „Болеро"».

А. Майкапар приводит высказывание М.Равеля: "То, что я видел вчера, врезалось мне в память и сохранится навсегда, как и Антверпенский порт. После скучного дня на широкой реке, между безнадежно плоскими невыразительными берегами, открывается целый город труб, громад, извергающих пламя и клубы рыжеватого и синего дыма. Это

²⁸⁶ Майкапар А. «Болеро» Равеля. <http://www.maykapar.ru/articles/bolero.shtml>

²⁸⁷ Мартынов И. И. Морис Равель. Монография. Музыка, 1979. — 335 с.

Хаум, гигантский литейный завод, на котором круглые сутки работают 24000 рабочих. ...Мы поравнялись с заводами, когда уже смеркалось. Как передать Вам впечатление от этого царства металла, этих пышущих огнем соборов, от этой чудесной симфонии свистков, шума приводных ремней, грохота молотов, которые обрушиваются на вас! Над ними – красное, темное и пылающее небо, К тому же еще разразилась гроза. Мы вернулись страшно промокшие, в разном настроении: Ида была подавлена и чуть не плакала, я тоже готов был плакать, но от восторга. Как все это музыкально!.. Непременно использую"²⁸⁸.

Сценическое видение «Болеро» самим композитором, словно, положило начало многочисленным, порой крайне противоположным и неожиданным, трактовкам его симфонической версии. Так советский поэт Николай Заболоцкий, широко известен и как замечательный переводчик, автор одной из версий "Слова о полку Игореве", написанной, кстати, в годы ссылки, в которую его отправили за то, что он якобы «пытался прорыть тоннель до Бомбея по заданию английской разведки»... Николай Заболоцкий услышал в музыке Равеля мотив борьбы испанского народа за свободу.

Итак, Равель, танцуем болеро!
Для тех, кто музыку не сменит на перо,
Есть в этом мире праздник изначальный –
Напев волынки скудный и печальный
И эта пляска медленных крестьян...
Испания! Я вновь тобою пьян!
Цветок мечты возвышенной взлелеяв,
Опять твой образ предо мной горит
За отдаленной гранью Пиренеев!
Увы, замолк истерзанный Мадрид,
Весь в отголосках пролетевшей бури,
И нету с ним Долорес Ибаррури!
Но жив народ и песнь его жива.
Танцуй, Равель, свой исполинский танец.
Танцуй, Равель! Не унывай, испанец!
Вращай, История, литые жернова,
Будь мельничихой в грозный час прибоя!
О, болеро, священный танец боя!



Николай Алексеевич Заболоцкий

В отличие от Заболоцкого, писатель Андре Сьюарес услышал в «Болеро», напротив, некий «Danse macabre» — «звуковой образ зла»²⁸⁹. «„Болеро" — это звуковой образ зла, которое, быть может, мучило Равеля в течение всей его жизни и в конце стало таким страшным, таким жестоким, после того, как овладело его мозгом, стало хозяином его тела». По мнению И.И.Мартынова, критик находит в «Болеро» подобие «Пляски смерти» со старых гравюр, выражение «мрачного беспокойства», так часто преследовавшего композитора. Автор предполагает, что возможность возникновения столь противоположных мнений заключена в самой музыке, которая не так проста, как это кажется с первого взгляда. Следует напомнить, что сам Равель нигде не писал и не говорил об оптимизме «Болеро», а неизменно подчеркивал его схематичность и рационализм, автоматизм, то есть как раз то, что стало исходной точкой концепции А. Сьюареса²⁹⁰.

²⁸⁸ Майкапар А. «Болеро» Равеля. <http://www.maykapar.ru/articles/bolero.shtml>

²⁸⁹ Шнеерсон Г. Французская музыка XX века, 2 изд. — М., 1970

²⁹⁰ Мартынов И. И. Морис Равель. Монография. Музыка, 1979. — 335 с.

И всё же «Болеро» впервые предстало перед зрителем в хореографическом воплощении образов по замыслу Иды Рубинштейн, видевшей, напомним, в «Болеро» сцену, оформленную в виде зала в испанской таверне с огромным круглым столом посередине, на котором танцевала гитана — Ида Рубинштейн. Гитана своей вызывающей пляской постепенно зажигает страсть у окружающих стол мужчин. Находясь как бы под гипнозом этого сладострастного танца, все участники спектакля втягиваются в темпераментную пляску, завершающуюся безудержной оргией...

Равель в этой версии рассчитывал на сценическую обстановку, танцы, костюмы и декорации Александра Бенуа. Все это вместе взятое, казалось ему, сможет восполнить «бедность» его музыки, лишенной драматического развития и ритмического разнообразия²⁹¹. Опасения Равеля оправдались: спектакль «Болеро», поставленный на сцене Большой оперы 22 ноября 1928 года, не встретил успеха у публики. Как писала Элен Журдан-Моранж, «публика, привыкшая слышать в балете музыку, подробно отражающую сюжет, меняющуюся в соответствии с чувствами, выражаемыми танцорами, сначала не поняла этого статического танца, поставленного на музыку, которая вращается вокруг самой себя»²⁹².

Но именно музыка позволила «Болеро» сделать себе головокружительную карьеру и войти прежде всего именно в концертный репертуар. Способствовал этому сам композитор, дирижировавший «Болеро» в Париже и других городах.



Мелодия «Болеро» стала «шлягером», подвергшись многочисленным обработкам в самом разном стиле. В 1935 году, за два года до конца жизни композитора, произошёл случай, подобный сцене, описанной Пушкиным в Моцарте и Сальери. Равель, путешествуя по Северной Африке, услышал, как мелодию Болеро насвистывал между делом простой марокканец, не имевший представления ни о «Болеро», ни об его авторе.²⁹³

По мнению И.И. Мартынова, музыка «Болеро» восторжествовала над критикой и самокритикой. Равель, неожиданно для себя, оказался создателем музыки, доступной для восприятия самого неискушенного слушателя.

История шедевра, на наш взгляд, отсылает нас к известному высказыванию Гёте, который считал, что **объективное содержание творчества может иногда не совпадать с субъективными намерениями автора**.²⁹⁴ В то же время Гете заметил однажды, что каждый, имеющий дело с творческим трудом, «изображает в своих сочинениях самого себя, часто даже вопреки своей воле...»²⁹⁵.

У Густава Малера читаем: «... то, о чем создается музыка,— это все же — только человек во всех его проявлениях (то есть чувствующий, мыслящий, дышащий, страдающий)»²⁹⁶. Но, на наш взгляд, слова «человек во всех проявлениях» необходимо читать по-малеровски объёмно, почти глобально. Вспомним, согласно теории Г. Гессе, в сознании каждого человека присутствует опыт всех предшествующих поколений.

²⁹¹ Шнеерсон Г. Французская музыка XX века, 2 изд. — М., 1970

²⁹² Журдан-Моранж Э. Равель и мы. Цитата по: Шнеерсон Г. Французская музыка XX века, 2 изд. — М., 1970.

²⁹³ Мартынов И. И. Морис Равель. Монография. Музыка, 1979. — 335 с.

²⁹⁴ Цитата по: Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением — М.: Классика-XXI, 2004.

²⁹⁵ Слово о книге: Афоризмы, изречения, литературные цитаты. Издательство Книга, 1984 г., с. 109.

²⁹⁶ Малер Г. Письма, воспоминания. — М., 1964. С. 252 — 253.

Создавая или интерпретируя произведение искусства, человек соприкасается с ним «всеми опытом, всеми высокими мыслями и произведениями искусства, рожденными человечеством в его творческие эпохи, всем, что последующие периоды ученого созерцания свели к понятиям и сделали интеллектуальным достоянием, всей этой огромной массой духовных ценностей», с помощью которых «можно воспроизвести все духовное содержание мира»²⁹⁷.

Неслучайно поэтому композиторы признаются в ощущении того, что «произведение существует помимо вас и вам остается только вытащить его из этой темноты, очистить и представить...»²⁹⁸. Исследователи подтверждают это, представляя явление музыкально-слухового потока как некой массы, которая «течет помимо нашей воли, и сознание приемлет ее как некий "мир", наблюдаемый нами, но **не вполне нами рожденный**...»²⁹⁹. Возможны случаи, когда композитор приступает к работе над одним сочинением, но материал вдруг начинает проявлять такие неожиданные качества, что сочинение трансформируется в совершенно иное, и даже имеющее мало общего с тем, что было первоначально задумано.³⁰⁰

Секрет особой популярности «Болеро», думается, состоит в том, что, говоря словами Ю.А. Кремлёва, «особое эмоциональное обаяние музыки объясняется не только тем, что она правдиво схватывает и воплощает интонации человека, но и тем, что придает этим интонациям **качества высших обобщений**...»³⁰¹. При этом, согласно исследованиям С.Х. Раппопорта,³⁰² степень обобщения может достигать такого уровня, на котором конкретность предметного содержания теряется совершенно. Именно такие представления, по мнению исследователя, становятся основой музыкальных образов. В них может отсутствовать даже намек на конкретные факты действительности: она присутствует здесь как некий обобщенный предмет человеческих отношений, раскрываемых музыкой с удивительной конкретностью, точностью, определенностью. В этом всего нагляднее проявляется качественное своеобразие музыки и других неизобразительных искусств³⁰³.

Но, учитывая то, что диапазон оценки содержания «Болеро» так широк, вплоть до полного его отрицания, быть может, нужно предположить, что эта музыка действительно пуста?

Вопросу содержания музыки посвятил своё известнейшее исследование Арнольд Наумович Сохор, музыковед и музыкальный критик. По его теории, различное восприятие одного и того же явления разными людьми не есть особенность музыки, да и вообще искусства — это следствие того, что **в любом восприятии окружающей действительности присутствует субъективный момент**.

По мнению А.Н. Сохора, поскольку содержание искусства идеально (мысли, эмоции, представления), а идеальное связано только с одной, высокоорганизованной формой материи — человеческим мозгом, постольку это содержание может существовать актуально лишь в голове человека. И действительно, оно возникает, формируется в сознании автора как результат его творчества. При этом складывается

²⁹⁷ Гессе Г. Игра в бисер. Роман. СПб, Азбука, 2000, с. 26.

²⁹⁸ Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке (беседы с композитором). М.: Композитор, 2004, 112 с.

²⁹⁹ Сабанеев Л.Л. Психология музыкально-творческого процесса. В сб.: Музыкальная психология. Хрестоматия. Сост. Старчеус М.С. М., 1992.

³⁰⁰ Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 10 – 18.

³⁰¹ Кремлёв Ю. О месте музыки среди других искусств. Музыка. М. 1966, стр. 32.

³⁰² Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 3 – 46.

³⁰³ Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972, с. 20.

оно вместе с формой, которая существует как идеальное представление о материальном облике произведения, то есть в потенциальном состоянии.

Создание произведения завершается только с его материализацией (причем на этом этапе могут претерпевать изменения и форма и содержание). Возникает материальное явление. Форма из потенциального состояния переходит в актуальное. Но содержание, коль скоро оно может существовать лишь в мозгу, «осталось» в сознании автора. В самом произведении его нет и не может быть — вернее, оно существует здесь в потенциальном виде, как предпосылка для того, чтобы возродиться, снова актуализироваться в чьем-либо сознании³⁰⁴.

Итак, по теории А.Н.Сохора, произведение искусства несет информацию, вложенную в него человеком. Оно сообщает не о себе самом, а о том, что находится вне его: о мыслях и чувствах, возникших у художника под воздействием жизни, о его образных представлениях и эстетическом идеале. Только при таком восприятии картины, книги, музыки как носителя информации об её авторе, об отраженной в его сознании действительности, оно выступает для нас в качестве художественного произведения. При этом, говоря о содержании музыки, мы всегда должны помнить, что оно не может быть полностью воплощено иными средствами, чем музыкальными, и постигнуто до конца иначе, чем осмыслением и переживанием самой музыки³⁰⁵.

В музыкальном произведении, по мнению Г.Л.Головинского, далеко не ясно соотношение **объективно** существующего содержания и **субъективного**, меняющегося в зависимости от слушательского восприятия.³⁰⁶ Уже с первых шагов, по мнению М.С. Старчеус, воображение черпает материал для образа из двух источников: из содержаний внутреннего опыта и содержаний самой музыки³⁰⁷. На отбор влияет, в частности, и наличие у человека тех или иных доминант. Теория доминанты, прославившая русского физиолога А.А.Ухтомского, объясняет многие варианты восприятия музыки. «Мы можем воспринимать лишь то и тех, к чему и к кому подготовлены наши доминанты, т. е. наше поведение» – пишет выдающийся учёный. «Бесценные вещи и бесценные области реального бытия проходят мимо наших ушей и наших глаз, если не подготовлены уши, чтобы слышать, и не подготовлены глаза, чтобы видеть, т. е. если наша деятельность и поведение направлены сейчас в другие стороны». И далее: «Человек видит реальность такую, каковы его доминанты, г. е. главенствующие направления его деятельности. Человек видит в мире и в людях предопределенное своею деятельностью, т. е. так или иначе самого себя».³⁰⁸

Учитывая всё сказанное, мы вынуждены признать, что, постигая содержание музыкального произведения, мы вынуждены читать между строк «какие-то незримые, но понятные поэтическому чувству письма...»³⁰⁹. Признавая это, мы должны присоединиться к парадоксальным выводам литературоведения, отмечающего, что образ знает «больше», чем его творец, и каждое новое поколение открывает в нем новые и новые содержательные глубины³¹⁰.

³⁰⁴ Сохор А. Музыка как вид искусства. Гос. муз. изд-во. М.1961, с. 93.

³⁰⁵ Сохор А. Музыка как вид искусства. Гос. муз. изд-во. М.1961, с. 86-95.

³⁰⁶ Головинский Г. О вариантности восприятия музыкального образа. В сб. «Восприятие музыки», М., Музыка, 1980, стр.127 – 140.

³⁰⁷ Старчеус М.С. Слух музыканта. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. – М., 2003, с. 482.

³⁰⁸ Ухтомский А.А. Доминанта, "Наука", М.-Л., 1966 г. Цитата по: Толстых А.В. Искусство понимать искусство. М., Педагогика, 1990.

³⁰⁹ А. Н. Серов. Избранные статьи, том второй. М. — Л., 1950, стр. 533 и 537. Цитата по: Р. Здобнов. Исполнительство — род художественного творчества. В сб.: Эстетические очерки. Вып. II М., 1967.

³¹⁰ Гей Н. К. Художественный образ как фундаментальная категория литературоведения. «Литература в школе», №2, 1982, с. 9 – 18.

Морис Равель, хотя и называл своё «Болеро» «оркестровым сочинением без музыки», был далеко не безразличен к судьбе своего детища. Во всяком случае, музыке не оставалось ничего другого, как говорить самой за себя. В её содержании нет ничего, противоречащего взглядам Равеля на музыкальную эстетику, высказанным им в ответе на вопрос американского журналиста³¹¹:

«...Хотя я всегда без предубеждения относился к новым идеям в музыке (в моей скрипичной сонате имеется часть в характере негритянского блюза), тем не менее я никогда не пытался опровергать установленные законы гармонии и композиции. Наоборот, я всегда искал вдохновение в творчестве великих мастеров (никогда не перестаю учиться у Моцарта!), и моя музыка в своей основе опирается на традиции прошлого и вырастает из них.

Согласно моим убеждениям, музыка должна быть прежде всего эмоциональной, а потом уже интеллектуальной. ...Музыка, я настаиваю на этом, несмотря ни на что должна быть прекрасной. ...И что останется музыке, если лишить ее красоты? Какую роль тогда должно выполнять искусство? Нет. Теории могут быть очень красивыми. Но художник должен сочинять музыку не по теориям. Он должен ощущать музыкально прекрасное в своем сердце, он должен глубоко прочувствовать то, что сочиняет.

...Я всегда был убежден в том, что композитор должен доверять бумаге лишь то, что он чувствует и как он чувствует, независимо от того, что собой представляет общепринятый стиль. Великая музыка, я убежден в этом, всегда идет от сердца».

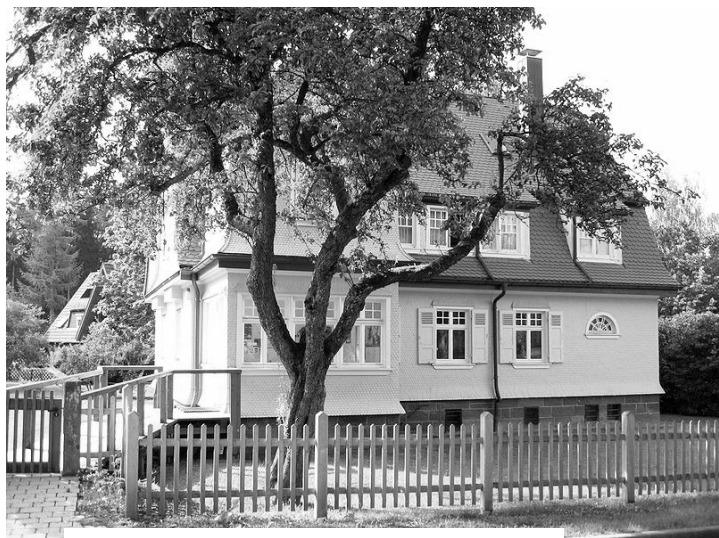
На наш взгляд, это сказано про «Болеро»...



Дом под Парижем «La Belvédère», где Равель закончил работу над «Болеро».

³¹¹ Шнеерсон Г. Французская музыка XX века, 2 изд. — М., 1970

Воздайте должное



Дом Альберта Швейцера в
Кёнигсфельде (Германия)

Играть только ноты, даже если играть их правильно — это еще очень далеко от того, чтобы воздать должное жизни и сущности художественного произведения.

И. Гофман.³¹²

... «Нужно играть то, что написано», – говорит один. «Да, но самое важное написано между нотами», – заявляет другой.

*Обе точки зрения справедливы, и вторая не уничтожает первой. Ведь **невозможно выразить то, что находится между нотами, если вы не сыграете то, что написано. Одно не исключает другого.***

Ш. Мюнш³¹³

«Буквальное следование партитуре и ее указаниям может привести к абсурду». Эта мысль, высказанная Альбертом Швейцером по поводу партитур И.С. Баха³¹⁴, заслуживает нашего пристального внимания не только потому, что А. Швейцер остаётся непревзойдённым знатоком баховского искусства, но и потому, что она очень детально обоснована в его знаменитом труде и обладает достаточной силой обобщения.

Напомним, что Альберт Швейцер – немецкий органист, музыковед, философ и врач, лауреат Нобелевской премии, написал свою книгу о Бахе почти случайно. Когда Альберту Швейцеру было 24 года, несмотря на то, что он уже вполне сформировался как музыкант-



мыслитель, он брал уроки по искусству органной игры у профессора Парижской консерватории, главы французской органной школы Шарля-Мари Видора. Видор, которого все считали мэтром, будучи в 55-летнем возрасте, однако, не счёл зазорным поучиться у своего ученика искусству интерпретации Баха. В ходе этого плодотворного общения Видор заказал Швейцеру «написать небольшой очерк для французских органистов о хоральных прелюдиях и попутно дать характеристику недостаточно хорошо нам известной сущности немецкого хора и немецкой церковной музыки во времена Баха, дабы еще глубже проникнуться духом баховских творений»³¹⁵.

Швейцер вскоре взялся за работу, но в ходе её понял, что для того чтобы глубже вникнуть в избранную тему, нужно установить взаимосвязи между хоральными прелюдиями Баха и вокальными сочинениями, затем к работе добавились наблюдения «о сути музыкальной выразительности», появилась

³¹² Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. М.: Искусство, 1938. С. 6—7.

³¹³ Мюнш Ш. Я – дирижёр. (Пер. с фр.), 3-е изд. – М.: Музыка, 1982

³¹⁴ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., Классика – XXI, 2004, стр. 608.

³¹⁵ Друскин М. С. Швейцер и вопросы баховедения. Послесловие к книге Альберта Швейцера «Иоганн Себастьян Бах». М., Музыка, 1965, пер. с нем. Я.С.Друскина.

потребность в литературном воссоздании портрета композитора; добавилась глава об исполнении баховских произведений... Так из статьи о хоральных прелюдиях выросла исчерпывающая книга о Бахе. Сам Швейцер считал написание книги о Бахе «сомнительным предприятием», но объяснял свои намерения тем, что ему как музыканту «хотелось говорить с музыкантами о баховской музыке».

Швейцер написал книгу по-французски, т. к. она была адресована французам, а французским он владел в совершенстве. В 1905 году книга Швейцера была издана в Париже под названием «Иоганн Себастьян Бах, музыкант-поэт». Ею заинтересовались в Германии, поступило предложение о переводе. Переводить книгу на свой родной язык Швейцер не стал, а практически написал свой труд заново, объём его в результате этой переработки вырос почти в два раза: из 455 страниц старой книги получилось 844 страницы новой! В таком виде она вышла из печати в 1908 году, а уже в 1911 году она была переведена на английский язык, а потом и на многие другие иностранные языки.

Труд Швейцера получил всеобщее признание. Случай этот называют уникальным не только потому, что свою знаменитую монографию Швейцер написал, еще не достигнув 30 лет, но и потому что ни до того, ни после он не занимался музыковедением как профессией.

Швейцер называет свой труд не историческим, а эстетическим и одновременно практическим пособием, а задачу формулирует следующим образом: побудить тех, кто любит музыку, **к самостоятельному размышлению о сущности и духе баховских творений и о том, как лучше исполнять их.**

Возвращаясь к тезису Швейцера о том, что «буквальное следование партитуре и ее указаниям может привести к абсурду», позволим себе сделать выводы о том, что исследователь убеждает нас в том, что главное – научиться **методу**, а не стараться точно воспроизвести то, что сохранилось в автографах плохого качества или, что ещё хуже, редакциях. При всей безусловной исторической ценности автографов, они не могут служить мощной опорой для адекватного исполнения, так как в силу обстоятельств того времени записывались с разной степенью тщательности. Во многих источниках, посвящённых жизни и творчеству Баха, указывается, например, что партии, которые Бах выписывал для собственного исполнения, – часто это была партия альты, – писались им очень небрежно, в виде набросков. В таком случае можно предположить, что исполнение партии альты по такого рода «эскизам» не будет соответствовать тому, что имел в виду сам композитор.

Итак, позволим себе хотя бы частично рассмотреть это «практическое пособие», а именно главу XXXV «Исполнение кантат и страстей» как попытку Швейцера **обучения методу.**

В дискуссиях о том, пишет А. Швейцер, как интерпретировать баховские вокальные произведения, исполнять ли «Страсти» и кантаты по подлинным партитурам или в соответственно переработанном, современном духе, забывают о других более важных вопросах, таких как фразировка. «Когда Бах был очень занят и мог лишь бегло просматривать свои оркестровые партитуры, он отмечал фразировку, но не динамические оттенки. **Фразировка была для него даже важнее, чем безошибочная точность нот.** Проверяя переписанные партии, он, случалось, пропускал ошибки, которые заметил бы при более внимательном чтении, и тем не менее старательно расставлял дуги»³¹⁶.

³¹⁶ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., Музыка, 1965. Стр. 589.



Ошибку в исполнении многих инструменталистов Швейцер видит в том, что, не встретив в тексте никаких фразировочных указаний, исполнители полагают, что Бах не предъявлял в этом отношении особых требований, и «удовлетворяются корректным исполнением нот», то есть так, как они написаны. По мнению Швейцера, даже и там, где фразировка указана рукой самого композитора, бывает, что дирижер и исполнители думают, что следуют авторским указаниям, тогда как на деле не

«Клавесин». Гравюра И. Вейгля из цикла «Музыкальный театр».

выполняют их. Основным методом, по мнению исследователя, является стремление «понять ее своеобразие, иначе вместо подлинно баховской фразировки появляется общая, применимая к любой, но не к его музыке».

Для того, чтобы понять суть баховской фразировки, пишет Швейцер, надо изучить ряд произведений, партии которых тщательно размечены самим композитором. В первую очередь это Бранденбургские концерты, «Страсти по Матфею», си-минорная месса (Швейцер указывает и другие сочинения).

В этих произведениях, отмечает Швейцер, конечно, не все номера в одинаковой мере снабжены фразировочными указаниями. Но **«тот, кто внимательно изучит хотя бы некоторые из них, найдет целый новый мир звуков, их связей и последовательностей»**. Перед ним откроется богатство звуковых комбинаций, о которых он и не подозревал. Самое же чудесное здесь то, что это многообразие не случайно; оно не результат внезапных откровений, а **«основывается на определенных принципах соединения нот в комплексы, из которых складываются более длинные музыкальные предложения»**.

Первое основное положение – затактовый характер. Он соединяет ноты в группы, начиная не с сильной доли такта, а со слабой. Обобщая, можно сказать, что Бах акцентирует не начало, а конец звукового комплекса.

Второе правило относится к исполнению интервалов, прерывающих естественную последовательность нот: они выпадают из соединения, от них надо отталкиваться — все равно, открывают ли они или завершают период. Не менее важно следить за тем, чтобы большой интервал, когда он появляется в расчлененной по определенному принципу музыкальной последовательности, не подчинялся ее фразировке, но прерывал ее.

По мнению Швейцера, современный инструменталист, не имея перед собою авторских фразировочных указаний, склонен играть как раз наоборот, то есть – соединяя большие интервалы.

Фразировка в басу, по мнению исследователя, еще более важна, чем в других голосах. «Если для большинства слушателей басовая фигура теряется, то только потому, что она не фразируется, как того требует Бах, но исполняется как безразличная последовательность нот».

Вообще лиги и staccato Баха, пишет далее А. Швейцер, должны возможно более ярко выделить ритмически своеобразное и необычное в последовательности нот; обычная фразировка только смягчит то, что исполнителю, не знающему баховской музыки, может показаться слишком характерным. «Тот, кто пытался хоть раз по собственноручным указаниям Баха вникнуть в сущность его фразировки, ... попытается

сам внести осмысленные связи и разделения в партитуры, дошедшие до нас без авторских лиг и точек. Это трудная и утомительная работа, но награда велика»³¹⁷.

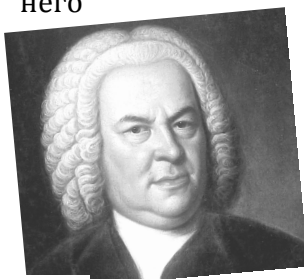
Швейцер довольно категорично заключает далее, что, пока исполнители не почувствуют и не поймут, как свободно Бах группирует ноты, преодолевая любой тактовый метр, до тех пор бесполезно думать о правильной передаче баховской музыки.

Так, деталь за деталью, раскладывает Швейцер по полочкам науку исполнять баховские тексты, утерянную во времени.

Склонность исполнителей идеализировать существующие нотные записи часто приводит к тому, с чего мы начали наш разговор: буквальное следование партитуре часто не является правильным путём. Крайне важно правильно относиться к тому, что окончательная запись произведения в ряде случаев делалась на уровне компромисса: необходимо было приспособить произведение для исполнения.

Так, по словам А. Швейцера, повторяя кантату, Бах не раз заменял один солирующий инструмент другим. Прибегать к этому его заставляла ситуация, когда не было исполнителя необходимого уровня. Например, когда возобновлял старую кантату с трудным флейтовым соло, а хорошего флейтиста не было. Или, например, в официальной записке от 1730 года Бах сообщает, что у него нет ни третьего трубача, ни третьего гобоиста, ни флейтиста, ни альтиста, ни виолончелиста, ни контрабасиста, даже скрипачей недостаточно, а на фаготе играет помощник городских трубачей!

По мнению А. Швейцера, Бах писал свои голоса только для личного пользования, а не для публикации. Главные указания он давал устно. К тому же инструменталисты и певцы, из года в год исполнявшие одни только его произведения и к тому же под его личным руководством, были вполне посвящены во все замыслы Баха и сами находили путь к правильному исполнению. «Следовательно, – подводит итог исследователь, – мы не предлагаем открыть двери любому произволу, а только осуществлять при исполнении инструментальных партий то, что сделал бы сам композитор, если бы у него было время и хорошие исполнители».



«Только тот, – делает заключение Швейцер, – кто погружается в мир чувств Баха, кто живет с ним и думает, кто вместе с ним стал простым и скромным, — только тот может правильно передать его другим».

Не имея возможности (да и задачи) анализировать остальные «уроки» Швейцера, подчеркнём ещё раз общее требование к исполнению: **осуществлять при исполнении то,**

И. С. Бах

что сделал бы сам композитор и что, по тем или иным причинам, не удалось или невозможно зафиксировать в нотной записи.

Как известно, многие композиторы писали с большим доверием не только к исполнителям, но и ко всем тем, кто так или иначе будет соприкасаться с их сочинением. Более того, как считают многие, они были «живыми людьми» и часто руководствовались в своих планах не только идеями «наивысшей духовности», но и самыми простыми чувствами, не говоря уже о влиянии на творческий процесс каких-то бытовых обстоятельств.

В сущности, метод работы с текстом (партитурой), который пропагандирует А. Швейцер, можно определить как глубокое погружение в творчество композитора в целом с целью изучения всех тонкостей и глубин его стиля. Такое погружение и поможет правильно прочесть каждую конкретную партитуру, чтобы понять, что является неотъемлемым проявлением индивидуального почерка, напрямую указывает на содержание, а что появилось (или не появилось) в тексте случайно, под давлением различных обстоятельств.

³¹⁷ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., Музыка, 1965. Стр. 597.

Более того, «вживание» в произведение в контексте знания всего творческого наследия композитора или хотя бы исторических особенностей появления данного сочинения поможет выявить индивидуальные особенности отдельно взятого сочинения среди других, то есть покажет явную эволюцию стиля или особенности конкретного замысла.

Но возможно ли, занимаясь исполнительской деятельностью, то есть, имея в работе постоянно большой перечень исполняемых сочинений, с исчерпывающей исследовательской глубиной посвятить себя прочтению каждого сочинения? При первичном знакомстве, «разборе», думается, это необходимо. Далее, когда сочинение будет исполняться с перерывами, значительными или нет, конечно, интерпретация будет неизбежно пересматриваться исполнителем. Здесь будет играть роль и всякая дополнительная информация, возникшая между периодами работы исполнителя над сочинением, и постоянное приобретение собственного профессионального и жизненного опыта.

На этапе становления исполнительского мастерства необходимо, конечно, воспользоваться знаниями более опытных музыкантов, специализирующихся на исполнении той или иной музыки, признанных знатоков того или иного стиля. Так, Владимир Теодорович Спиваков приводил пример наивысшей профессиональной культуры, передавая рассказы Якова Флиера, у которого в молодости жил в семье: «когда он (Флиер) учился у Игумнова и тот посылал его, студента, играть Баха к Файнбергу, Бетховена играть к Гольденвейзеру». ³¹⁸

Таким образом, наиболее полное знание поможет исполнителю не довести максимально точное следование партитуре до абсурда, о чём предостерегает нас Швейцер. Иными словами, изучая партитуру с позиции исследовательского подхода ко всему творчеству композитора, исполнитель сам может ответить на вопрос, что можно и нужно изменить или добавить к имеющемуся нотному тексту, а что категорически нельзя упустить из виду или подвергнуть трансформации. Тем более, что за нотным текстом, то есть собственно записью сочинения, стоит куда более важная информация, которую М. Арановский определяет как «музыкальный текст». По мнению исследователя³¹⁹, феномен музыкального текста не сводится к нотному, хотя может – при определенных условиях – включать его в качестве важной составляющей: «Правоммерно сказать, что даже в культуре письменной традиции музыкальный текст только начинается с нотного текста, но далеко выходит за его пределы...». И далее: «Известно, что чтение любого текста никогда не останавливается на уровне дешифровки ... и превращается в акт восприятия <...>, глубина которого целиком определяется нашими возможностями дешифровки сообщения». ³²⁰

Наши возможности дешифровки – это и есть те знания, благодаря которым мы можем прочитать нотный текст, что означает, по М. Арановскому: читая ноты, перевести знаки в звучания, слышать их как структуры, с их помощью проникать в смысл музыки, пройти сквозь нотный текст в «то виртуальное духовное пространство, которое мы склонны именовать музыкальным содержанием и ради которого (как это представляется многим из тех, кто готов слушать музыку) она и написана». ³²¹

Именно такой подход к тексту, очевидно, имел в виду Равель, сказавший однажды известной пианистке, **недостаточно внимательно прочитавшей авторские указания**, что сомневается — училась ли она играть на фортепиано! ³²²

³¹⁸ Шевелёв И. О пользе безвыходных ситуаций. Интервью с Владимиром Спиваковым. «Огонёк», Октябрь, 7 (стр. 54-57)

³¹⁹ Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: «Композитор», 1998.

³²⁰ Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: «Композитор», 1998.

³²¹ Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: «Композитор», 1998.

³²² Мартынов И. И. Морис Равель. Монография. Музыка, 1979. — 335 с.

Для каждого из нас естественно, что, овладевая игрой на инструменте, параллельно мы осваиваем науку прочтения (дешифровки) нотной записи, которая представляет собой способ трансляции довольно сложного многоуровневого сообщения. При этом, как настаивают исследователи, в отличие от вербальной речи, характеризующейся как акт общения, музыкальная речь — это всегда односторонне направленный процесс: от художника-композитора — к слушателю, то есть музыка — это всегда сообщение.³²³

По мнению Б.М. Гаспарова, мыслительный процесс, возникающий по поводу и вокруг сообщения-текста, не имеет конца, но он имеет начало; у него нет никаких внешних границ, никаких предписанных путей, но есть рамка, в которой и для которой он совершается: рамка данного языкового высказывания.³²⁴

В этом же направлении высказывается и Л. Акопян, утверждающий, что движение от поверхностной структуры музыкального текста к глубинам его смысла предполагает постепенное отвлечение от поверхностной структуры текста и в конечном счете упирается в наиболее глубинный структурный слой, который составляет универсальные константы психологии бессознательного. На этом уровне абстракции стирается граница между музыкой и другими проявлениями заложенного в человеческой психике творческого потенциала <...>.³²⁵

Учитывая описанную сложность процесса, становится очевидным, что художественные произведения, цитирую М.Ш. Бонфельда, несут информацию, не сводимую к передаче словесной речи. И поскольку эти свойства в равной мере присущи всем видам художественной речи (в том числе и музыкальной), то понятным становится тот барьер, который возникает на пути вербальной интерпретации музыкальных произведений.³²⁶ Таким образом, говоря словами Игоря Фёдоровича Стравинского, «единственно возможный метод комментирования музыкального произведения — это еще одно музыкальное произведение».³²⁷



Портрет А.Г. Рубинштейна
работы И.Е. Репина

Из всего сказанного можно сделать вывод, чётко сформулированный в исследованиях Т. Адорно: «Предполагается, что произведения сами по себе суть осмысленные и объективные структуры, раскрывающиеся в анализе и могущие быть восприняты и пережиты в опыте с **различной степенью правильности**».³²⁸

Каким же образом становится возможным следовать принципу, на котором стоял А.Г. Рубинштейн? (Верность идее, заложенной в сочинении, внимание к авторскому замыслу и одновременно полнейшая артистическая независимость: «Сыграйте сперва то, что написано; если вы полностью воздали этому должное и затем вам еще захочется что-нибудь добавить или изменить, что ж, сделайте это»)³²⁹.

Исследованию проблемы перехода от понимания системы внешних значений сообщения к пониманию внутреннего его смысла много внимания уделял

³²³ Бонфельд М.Ш. Музыка: язык или речь? Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Серия "проблемы музыкознания", вып. 8. СПб, 1996. С. 15 – 39.

³²⁴ Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 322.

³²⁵ Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995. С. 6.

³²⁶ Бонфельд М.Ш. Музыка: язык или речь? Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Серия "проблемы музыкознания", вып. 8. СПб, 1996. С. 15 – 39.

³²⁷ Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. М., 1973. С. 78.

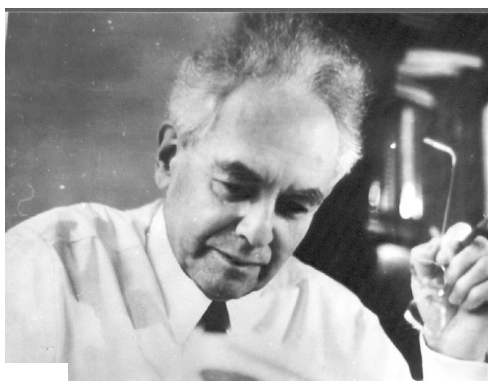
³²⁸ Адорно Т. Избранное: социология музыки. М.-СПб., "Университетская книга", 1999.

³²⁹ Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л., Музыка, 1974, стр. 170.

выдающийся отечественный психолог Александр Романович Лурия. В проблемах понимания литературного (а значит, и любого художественного) произведения понимание подтекста Лурия справедливо считает основным.³³⁰

По мнению Лурии, подтекст фактически имеет место во всяком художественном тексте. Именно здесь поверхностное «прочтение» текста (пьесы, рассказа, романа) не исчерпывает нужной глубины его понимания, и переход от внешнего значения к внутреннему смыслу имеет решающее значение.

Художественное произведение, считает исследователь, допускает различные степени глубины прочтения; можно прочитать художественное произведение поверхностно, выделяя из него лишь слова, фразы или повествование об определённом внешнем событии; а можно выделить скрытый подтекст и понять, какой внутренний смысл таится за излагаемыми событиями; наконец, можно прочесть художественное произведение с ещё более глубоким анализом, выделяя за текстом не только его подтекст или общий смысл, но и анализируя те мотивы, которые стоят за действиями того или другого лица, фигурирующего в пьесе или в художественном тексте, или даже мотивы, побуждающие автора писать данное произведение.



Всё сказанное, думается, вполне совпадает с требованиями к пониманию музыкального произведения, коль скоро оно является полноценным художественным явлением. Тем более, что далее А.Р. Лурия утверждает, что «глубина прочтения текста» вовсе не зависит от широты знаний или степени образования человека. Она ... больше зависит от эмоциональной тонкости человека, чем от его формального интеллекта. Мы можем встретить людей, – пишет учёный, –

А.Р.Лурия

которые, с большой полнотой и ясностью понимая логическую структуру внешнего текста и анализируя его значение, почти не воспринимают того смысла, который стоит за этими значениями, не понимают подтекста и мотива, оставаясь только в пределах анализа внешних логических значений. Эта способность оценивать внутренний подтекст представляет собой совершенно особую сторону психической деятельности, которая может совершенно не коррелировать со способностью к логическому мышлению. Обе эти системы – система логических операций при познавательной деятельности и система оценки эмоционального значения или глубокого смысла текста – являются совершенно различными психологическими системами.³³¹

Таким образом, если мы не выявили за внешними значениями (нотной записью) внутреннего содержания, то такой музыкальный текст нельзя считать прочитанным. Л.А. Мазель считает нотный текст одной из основных форм **социального существования** музыки как искусства.³³² При этом вся сложность этой формы состоит в том, что любой текст образуется в сфере интертекстуальности, где представляет собой явление, «пространство», «подключенное» к другим текстам, «связанное тем самым с обществом, с Историей, но связанное не отношениями детерминации, а отношениями цитации».³³³ И, как далее пишет Р. Барт, «основу текста составляет не его внутренняя, закрытая структура, поддающаяся исчерпывающему изучению, а его выход в другие

³³⁰ Лурия А.Р. Язык и сознание. Ростов-на-Дону. «Феникс», 1998, стр. 301.

³³¹ Лурия А.Р. Язык и сознание. Ростов-на-Дону. «Феникс», 1998, стр. 315 – 316.

³³² Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5.

³³³ Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. Цпт. изд. С. 423.

тексты, другие коды, другие знаки; текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности».³³⁴

По мнению В.В. Медушевского, исследовавшего проблему адекватного восприятия,³³⁵ музыкальное произведение – это особый **предмет, в котором материально-звуковая сторона служит носителем идеального художественного образа**. И главным оказывается именно это образное содержание <...>.³³⁶ Поэтому прочтение текста музыкального произведения – наиболее сложный творческий процесс. В отличие от прочтения других художественных текстов, прочесть музыкальный текст – значит **услышать** и понять, – к такому выводу приходит С.И. Савшинский³³⁷. Он считает, что услышать музыкальное произведение – значит почувствовать, понять функциональное и выразительное значение каждого элемента музыки, логику развития, смысл и значение каждого «события» в ней и отсюда понять смысл, содержание произведения в целом. Понять — значит связать со всем своим опытом, со всеми своими знаниями, сделать своим. Для того же, чтобы нотный текст «прозвучал» в музыкальном представлении и обратился музыкальным переживанием, по мнению Самария Ильича, нужны и развитый музыкальный слух, и понимание музыкального языка композитора, и эмоциональный отклик на музыку.³³⁸

«Нотный» и «звучащий» текст музыкального произведения отмечает и В.Ю. Григорьев, выделяющий в сложной смысловой структуре музыкального сочинения три основных смысловых слоя: собственно «текст» (в широком значении слова), выраженный в авторской записи и исторически сложившихся исполнительских традициях, «подтекст» и «надтекст». В понятие **«текст»** В.Ю. Григорьев включает также все, что в той или иной степени связано с сочинением: черновики, наброски, варианты, оставленные автором, его высказывания о замысле произведения, образном содержании, трактовке, конкретный адресат (например, исполнитель, для которого или с которым создавалось произведение).



В понятие **«подтекст»** В.Ю. Григорьев включает структуры образной драматургии сочинения, его формы, направленные на пробуждение у слушателя (и исполнителя) необходимого круга различных ассоциаций. Тут главными являются логические связи самого жизненного материала, вложенного композитором в произведение, сюда же необходимо включить и слой, связанный с личностным опытом исполнителя, теми ассоциациями, которые возникает у него в процессе изучения сочинения.

Наиболее новаторским в подходе к текстовому анализу произведений можно считать выделение В.Ю. Григорьевым понятия **«надтекст»**. В него он включает уровни высших структур мышления, в которых концентрируется мироотношение и *эстетические позиции* композитора и исполнителя. Сюда же входят художественные концепции мира и человека, воплощаемые композитором и исполнителем, историко-социальные связи сочинения, стилевые структуры и многое другое, на основе чего создается исполнительская концепция произведения, обладающая художественной значимостью.³³⁹

³³⁴ Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. Цпт. изд. С. 428.

³³⁵ Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие». – В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.

³³⁶ Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие». В кн.: Восприятие музыки. М., 1980.

³³⁷ Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением — М.: Классика-XXI, 2004.

³³⁸ Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением — М.: Классика-XXI, 2004.

³³⁹ Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006.

Несмотря на то, что гуманность всякого произведения искусства состоит в том, что оно «допускает различные степени глубины прочтения»³⁴⁰, от поверхностного взгляда до понимания подтекста и внутреннего смысла, нам необходимо разделить точку зрения А.Н. Леонтьева о том, что важно, чтобы число лиц, воспринимающих искусство поверхностно, не превышало допустимых пределов, т. к. неумение «пройти за значения» приводит к значительному обеднению музыкального образа и, следовательно, всего музыкального содержания³⁴¹.

Исходя из этого, теперь, когда нами в общих чертах определена вся сложность дешифровки музыкального текста, вернёмся снова к методу работы над текстом, описанному А. Швейцером. Является ли он действенным на пути к достижению цели «воздать должное»? Думается, да. В крайнем случае – не единственным.

Таким образом, определим наши приоритеты. Приступая к работе над текстом, а одновременно и проникновением в замысел, мы сталкиваемся, как минимум, с тремя областями проблем: проблемами, связанными с фиксацией текста, проблемами, связанными с эпохой, в которую произведение написано, и, проблемами, связанными с именем автора, которые, по выражению Мишеля Фуко, оказываются куда более сложными,³⁴² но об этом – несколько позднее. Рассмотрим для начала **первую область проблем**: фиксация музыкального произведения.

Н. Арнонкур, один из ярких идеологов такого явления, как аутентизм³⁴³, убеждает нас в том, что нотация, нотное письмо не является интернациональным и вневременным методом записи, действующим в течение веков: вместе со стилистической эволюцией в музыке, развитием мышления композиторов и исполнителей изменялось также и значение разнообразных знаков нотного письма. И, исходя из того, что все упомянутые изменения охватить знаниями крайне сложно, мы вынуждены согласиться, что нотное письмо является исключительно сложной системой шифра.

«Каждый, – пишет Н. Арнонкур, – кто хотя бы раз попробовал выразить с помощью нотной записи некую музыкальную мысль или ритмическую структуру, знает, что сделать это сравнительно легко. Но если попросить какого-либо музыканта сыграть записанное, убеждаешься, что звучит не совсем то, что задумано».³⁴⁴

Вместе с тем, нотный текст всегда остается главным источником знаний и предметом изучения одновременно. Всё остальное, как то: изучение творчества композитора, литература о нем, традиции исполнения, как пишет С.И. Савшинский, — это лишь дополнения и пояснения к тому, что почерпнуто из нот. «Нотный текст для умеющего в него вникать неисчерпаем. Возвращаясь к изучению, казалось, доскональнейшим образом проработанной пьесы, всегда обнаруживаешь в ее тексте

³⁴⁰ Лурия А.Р. Язык и сознание. Ростов-на-Дону. «Феникс», 1998, стр. 301.

³⁴¹ Леонтьев А. Н. Некоторые проблемы психологии искусства. Избранные психологические произведения: В 2-х т. .: Педагогика, 1983.—320 с. Т.2., стр. 232 – 240.

³⁴² Фуко Мишель. Что такое автор. /Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. Составление, перевод с французского, комментарий и послесловие Светланы Табачниковой. Общая редакция А.Пузыря— М., Касталь, 1996.— 448 с.

³⁴³ Аутентизм - движение в музыкальном исполнительстве, ставящее своей задачей максимально точное воссоздание звучания музыки прошлого, соответствие современного исполнения оригинальным, «историческим» представлениям. Аутентизм чаще всего связывают с исполнением старинной музыки, однако он находит применение при исполнении музыки всех эпох, музыкальные традиции которых отличаются от современных. Аутентичное исполнение подразумевает осведомлённость исполнителя о всех (по возможности) аспектах музыкальной практики и теории того периода и той страны, где и когда написана музыка. Аутентизм начинается с умения интерпретировать нотный текст в оригинале.

³⁴⁴ Арнонкур Николаус. Проблемы нотации. Из кн.: Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Перевод И. Приходько по изданию Nicolaus Harnoncourt. Musik als klangrede. Wege zu einem neuen musikverstandis.

ранее незамеченное, недооцененное, непонятое. И плох тот исполнитель, который этого не переживал». ³⁴⁵

Композитор, как пишет А. Островский, фиксируя созданные им звуко-образы в нотной записи, стремится обеспечить произведению длительное и самостоятельное существование, способность сохранить авторский замысел при соприкосновении с намерениями исполнителей, поэтому запись (в том числе и ремарки автора) отражает характер общения композитора с будущими исполнителями его произведений, степень его доверия к ним, его понимания назначения исполнительского искусства. ³⁴⁶

Рассмотрим образец наиболее подробного графического способа фиксации музыкального произведения. Детально он проанализирован С.И. Савшинским. В нотном тексте автор выделяет три основных вида обозначений.

I. Собственно **ноты**, обозначающие высоту и длительность звучания. К нотным же знакам относятся паузы.

II. Графические обозначения:

- а) темп по метроному Мельцеля;
- б) метр (размер);
- в) динамика и акценты;
- г) артикуляция, лиги и различные изображения раздельного произнесения: штрихи, точки, клинышки, обозначающие разную степень стаккатности исполнения;
- д) педализация;
- е) аппликатура, которая нередко одновременно диктует фразировку;
- ж) фразировка, включающая знаки препинания, говорящие о смысловой законченности и интонационной связи группы нот, отчленяемых запятой или знаком цезуры, ферматы.

III. Словесные обозначения. Делятся на две группы: технические и художественно-исполнительские. К словесным техническим относятся обозначения:

- а) динамики;
- б) агогики;
- в) артикуляции;
- г) педализации.

К художественным:

- а) название пьесы, определяющее ее форму, жанр, программу;
- б) эпиграф;
- в) обозначение темпа и характера пьесы и ее частей;
- г) указания на характер, настроение, особенности пластической стороны отдельных мест или одного из элементов фактуры.

Татьяна Алексеевна Гайдамович



Перечислив указанные виды обозначений, С.И. Савшинский задаёт почти риторический вопрос: почему, даже если ученик «старательно выполняет авторские ремарки (а это бывает не так уж часто!), его исполнение все же остается, скажу деликатно, малосодержательным? Видимо, чего-то очень существенного он в нотах не заметил, что-то утаилось от него. (Тех, которые смотрят мимо нот, я не имею в виду.) Перечисленным исчерпывается видимое в нотном тексте. Но **видимое** должно быть **увидено**, услышано и понято». ³⁴⁷

Некоторая педагогическая раздражительность Самария Ильича Савшинского – профессора, первого директора специальной музыкальной школы-десятилетки при

³⁴⁵ Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением — М.: Классика-XXI, 2004.

³⁴⁶ Островский А. Творческая задача исполнителя. // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Выпуск 4, М., Музыка, 1969.3

³⁴⁷ Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением — М.: Классика-XXI, 2004.

Ленинградской консерватории, которая явно ощущается в последнем абзаце написанного, хоть и вызывает улыбку, но, думается, идёт из глубины его богатейшего опыта.

В качестве небольшого лирического отступления приведём ещё один пример: цитату из дневника профессора Татьяны Алексеевны Гайдамович: «Запомнился один урок. Пришли два новичка. Принесли сонату Моцарта. Именно — принесли. Каждый в отдельности, «посмотрев свою партию» (не терплю это выражение), счел себя готовым к уроку. Прошу сыграть. Дело идет едва-едва (все-таки в большинстве плохо читают с листа наши студенты). С трудом добрались до конца первой части. Спрашиваю, почему избрали именно этот темп. Получаю весьма неопределенный ответ. Таков же он и по поводу формы, характера развития. Динамика вся в фазе *tr—mf*, штрихи все в нижней половине смычка, левая педаль (тоже вся) «намертво» прижата к полу. Не скрою, первая импульсивная мысль — отослать домой; пусть поработают».³⁴⁸

Итак, возвращаясь к мысли о том, что графическая запись музыкального произведения, иногда весьма подробная, является сообщением, которое посылается от композитора исполнителю. Но даже в таком подробном «обращении к исполнителю» (даже при условии прилежного отношения к делу) по объективным причинам не удаётся обеспечить абсолютного соответствия оригиналу. Вот яркие изречения Ф. Бузони: нотная запись относится к звучащему произведению, «как портрет к живой модели», «Всякая нотная запись — есть уже транскрипция... мысли»³⁴⁹.

На самом деле, как отмечает Г. Коган, в нотной записи фиксируется совершенно точно только высота каждого звука — да и то, если речь идет о фортепиано и некоторых других инструментах с фиксированным строем. Достаточно приблизительно фиксируется метроритмическая сторона (соотношения звуков по длительности, начало и конец звучания каждого из них). Нотная запись, по единодушной оценке всех без исключения музыкантов, дает крайне упрощенную схему живого музыкального ритма. Что же касается темпа, тембра, динамики, то они вообще не поддаются точной фиксации, вследствие чего нотная запись имеет весьма и весьма приблизительный характер, намечает лишь общие контуры произведения, в пределах которых возможны бесчисленные варианты звуковой расшифровки.³⁵⁰

То же мы читаем у Н.П. Корыхаловой: «системы нотации, обслуживающие музыкальную культуру данной эпохи, не появляются в готовом виде, а постепенно уточняются и совершенствуются, изменяясь в связи с эволюцией музыкального языка. Но даже в том случае, когда между этими системами и особенностями фиксируемой ими музыки достигается максимальное соответствие, **нотная запись во многом остается схемой, содержащей немало неизвестных**. Степень полноты нотирования варьируется не только от одной эпохи к другой, она зависит и от индивидуальной манеры композитора. Но **даже когда произведение обеспечивается самым подробным текстом, ряд его параметров остается необозначенным или обозначенным приблизительно**. Как известно, **знаки динамики, агогики, артикуляции не определяют точной дозировки этих средств выразительности...**»³⁵¹

³⁴⁸ Гайдамович Т. Из записных книжек педагога. «Советская музыка», № 10, 1983, стр. 74.

³⁴⁹ Ф. Бузони. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб., 1912, стр. 25, 28. Цитата по: Здобнов Р. Исполнительство — род художественного творчества. — В кн.: Эстетические очерки, вып. 2. М., 1967

³⁵⁰ Коган Г. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972.

³⁵¹ Печатается по изданию: Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. — Л.: Музыка, 1979. — 208 с.

В связи с этим Г. Коган приводит известное изречение Бернарда Шоу: «Есть пятьдесят способов сказать слово «Да» и пятьсот способов сказать слово «Нет», а для того, чтобы написать эти слова, есть только один способ».³⁵²

Однако, предвидя возникновение разного рода крайностей (например, упоминаемого Швейцером «доведения до абсурда»), Л.А. Мазель, называя исполнительство «продолжением работы композитора», подчеркивает, что «факт такого продолжения отнюдь не означает, будто композитор создает некий эскиз или полуфабрикат, завершить который призван исполнитель. Нет, симфония Бетховена, Чайковского или Шостаковича <...> — это тщательно продуманное, отделанное и законченное во всех деталях произведение»³⁵³.

И всё же само музыкальное произведение представляет собой единство объективных и субъективных сторон его создателя – об этом пишет А.Л. Готсдинер. Творческая интерпретация выявляет эти стороны в процессе исполнения. Таким образом, условность нотной записи предоставляет определенную свободу для индивидуальной расшифровки текста и творческой его интерпретации.³⁵⁴

Практически об этом же пишет и Н.П. Корыхалова (нам придётся ещё раз обратиться к этой цитате): «действительно ли нотация так уж несовершенна, неточна, неполна, приблизительна? Может быть, система эта, наоборот, превосходно приспособлена для фиксирования музыки с ее изменчивой, вариантной сущностью, и нет необходимости определять параметры звучания с абсолютной точностью, закреплять их в жесткой неподвижности? <...> То, что воспринимается как приблизительность, неполнота нотирования, является отражением свойств самой музыки с ее зонной природой. <...> Следовательно, речь должна идти не о несовершенстве или неполноте нотации, а о том, что это орудие не самодостаточно. Чтобы дополнить недосказанное в нотации, **раскрыть ее подтекст**, необходим прежде всего **живой слуховой опыт**, передаваемый от поколения к поколению. Расшифровка нотного текста предполагает преемственность, требует от артиста знания исполнительской традиции, стиля».³⁵⁵

Завершая обзор мнений по поводу проблем фиксации музыкального текста с целью сохранения его и передачи исполнителю, напомним, что тема эта определена нами как одна из проблемных областей на пути к прочтению текста музыкального произведения. Исходя из основного вывода о том, что графический текст, благодаря своему «несовершенству», оставляет неограниченное поле деятельности для живой исполнительской вариативности авторского произведения и сохраняет мобильные свойства музыки,³⁵⁶ перейдём к характеристике **второй проблемной области** на пути дешифровки записи музыкального произведения – особенности эпохи, в рамках которой произведение написано. И основной вопрос, который необходимо рассмотреть – это дискуссионный вопрос аутентизма.

Совершенно естественно, что в выборе интерпретаторского пути каждый исполнитель совершенно свободен. Не подлежит сомнению и тот факт, что аутентичное исполнение, скажем, барочной музыки завоевало признание практически во всём мире и, более того, заставило пересмотреть во многом и в целом подход к проблемам интерпретации. Наш ракурс заключается в том, чтобы представить мнения на тему, является ли аутентичный подход верным инструментом дешифровки нотных текстов музыки различных исторических периодов. Забегая вперёд, скажем, что мы не

³⁵² Коган Г. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972.

³⁵³ Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М., 1978, с. 14.

³⁵⁴ Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. – М.: Межд. Акад. Пед. Наук, 1993.

³⁵⁵ Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

³⁵⁶ Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. — СПб.: Издательство «Лань», 2000. — 320 с. — (Мир культуры, истории и философии).

сможем дать определённого ответа на этот вопрос, да и не ставим такой задачи. Основная ценность наших рассуждений состоит в привлечении внимания и собственно в самих рассуждениях на эту небезынтесную тему.

Итак, аутентичное (исторически верное) исполнение подразумевает точность исполнения во всех аспектах музыкальной практики и теории того периода и той страны, где и когда написана музыка.

Аутентизм начинался с умения интерпретировать оригинальные нотные тексты в старинной музыке. Основателем этого движения считается Арнольд Долмеч (1858-1940), французский музыкант, посвятивший всю жизнь изучению и исполнению произведений И. С. Баха и его предшественников, автор труда «Исполнение музыки XVII—XVIII веков» (1915), который стал капитальным теоретическим обоснованием аутентизма. Кстати, мало кто отмечает обычно, что в движении аутентистов был «замечен» и Камилл Сен-Санс, изучавший рукописи Генделя, хранившиеся в библиотеке Букингемского дворца.



Арнольд Долмеч

Несомненным завоеванием барочного аутентизма является подход к прочтению текста партитуры в соответствии с правилами нотации того времени, возрождение искусства импровизации, правил расшифровки цифрованного баса, приёмов игры на старинных инструментах (кстати, перенесение аутентичных средств выразительности на современные инструменты для восстановления подлинности звучания старинной музыки), изучение агогики, изменения отношения к темпам, динамике, артикуляции, орнаментике и т. д.

Однако, в рассматриваемом нами вопросе более важно осознать, насколько аутентичные методы проникновения в партитуру оказываются жизнеспособными, т. е. соответствующими запросам каждого нового времени.

Как и следовало ожидать, в этом вопросе полемизируют объективные и субъективные стороны, при этом представители каждой из сторон каждый по-своему прав. Так, Ромен Роллан утверждает, что произведение, рождаясь, только начинает жить: «Оно развивается, оно живет дальше, проходя сквозь толпу читателей... Самые века и страны его воспринимающие наделяют его своими думами»³⁵⁷. То же у А. Франса³⁵⁸: «Понять произведение искусства значит, в общем, создать его в себе заново».³⁵⁹ Примерно такой же вывод делает в своём исследовании А. Островский: «Музыкальное произведение, как и всякое произведение искусства, способно изменяться и обогащаться вместе с меняющимся восприятием, вместе с развитием художественных вкусов исполнителей и слушателей, на которые оно в свою очередь само оказывает влияние».³⁶⁰

Американский дирижёр австрийского происхождения Эрих Лайнсдорф уверен в том, что «не обязательно разыгрывать пьесы Шекспира при зажженных свечах или поручать роль Клеопатры мальчику. Мы должны исполнять любую музыку имеющимися у нас современными средствами, а не превращать шедевры, которыми мы располагаем, в исторически аутентичные документы. Но для того, чтобы донести до современного слушателя живую трепетность и изначальное очарование музыкальной

³⁵⁷ Роллан Р. Кола Брюньон. Л.: Гослитиздат, 1936. С. 3.

³⁵⁸ Франс А. Сад Эпикура. Собр. соч. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1958. С. 296.

³⁵⁹ Обе цитаты по изд.: Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением — М.: Классика-XXI, 2004.

³⁶⁰ Островский А. Творческая задача исполнителя. // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Выпуск 4, М., Музыка, 1969.3

композиции прошлого, нам необходимо полностью сознавать, какие именно особенности делали ее современной для той эпохи, когда она была создана».³⁶¹

Сказанному выше мы находим подтверждение и в научных исследованиях. Так, С.Х. Раппопорт обосновывает мысль о том, что искусство опирается на общественные ассоциативные фонды — жизненные и художественные. При всей своей устойчивости, они изменяются и присваиваются каждым новым поколением **в обогащенном виде**. Исполнительство не может быть действенным, если не учитывает и этого обстоятельства. <...> Усвоение новых приемов, более совершенной техники необходимо не только для того, чтобы лучше владеть художественной семиотической системой. Оно нужно и для более основательного воздействия на ассоциативную среду слушателей³⁶².

Приверженцы глубоко аутентичного подхода также занимают более чем прогрессивную позицию. С восторгом в профессиональных кругах была воспринята книга дирижера-аутентиста Николауса Арнонкура «Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки»³⁶³. Остановимся на некоторых её тезисах.

Музыка, считает Н. Арнонкур, не является вневременной, она тесно связана со своей эпохой, необходима человеку для жизни, как и другие проявления культуры. <...> **Если музыкант действительно хочет взять ответственность за все музыкальное наследие — настолько, насколько оно может быть для нас интересным не только с эстетической и технической сторон, — он должен овладеть необходимыми знаниями.** <...>



Николаус Арнонкур

Если старинная музыка (в широком значении этого слова) еще вообще актуальна для современности, ... это означает, что нужно заново научиться понимать эту музыку, в соответствии с присущими ей закономерностями. Мы должны знать, о чем она повествует, чтобы понять то, что можем выразить ее **средствами**. Итак, прежде всего — знания, а к ним прибавляется чистое ощущение и интуиция. Без таких исторических знаний музыка прошлого... не может быть **адекватно интерпретированной**.

Ныне мы исполняем музыку почти четырех столетий, пишет далее Н. Арнонкур, следовательно, должны — в отличие от музыкантов прошлых эпох — **учиться наиболее соответствующим способам исполнения для каждого типа музыки**.

Несомненно, музыка прошлого доминирует в современной музыкальной жизни. По мнению Арнонкура, существуют два совершенно разных подхода к музыке прошлого: первый — переносит ее в современность, второй — пытается показать ее через призму эпохи, в которую она возникла.

Первый способ — естественный и применяемый во все эпохи, имеющие настоящую живую современную им музыку. Он всегда был единственно возможным на протяжении всей истории западной музыки вплоть до второй половины XIX века; еще и ныне среди выдающихся музыкантов много его сторонников. Подобная ориентация вызвана тем, что язык музыки всегда тесно связан с современностью.

³⁶¹ Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации. Пер. с англ. А. К. Плахова. — М.: Музыка, 1988.—303 с, нот.

³⁶² Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. — В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 45.

³⁶³ Перевод И. Приходько по изданию Nicolaus Harnoncourt. Musik als klangrede. Wege zu einem neuen musikverstandis.

Второй способ значительно моложе предшествующего, ибо возник только в начале XX века. С этого времени музыка прошлого воспроизводилась все чаще «аутентичным» способом, и выдающиеся исполнители признали его идеальным. Они стремились трактовать старинную музыку как таковую и исполнять ее в соответствии с духом той эпохи, в которую она создавалась.

Романтизм считается последней «живой» эпохой в музыкальном творчестве, но на романтической музыке «будто остановилась вся музыкальная жизнь»: эту музыку слушают чаще и охотнее, а обучение музыкантов в консерваториях ведется согласно методикам того периода.

По мнению Арнокура, если мы сейчас и будем заниматься старинной музыкой, то все равно не сможем действовать подобно нашим предшественникам из великих эпох. Мы утратили непосредственность, позволяющую все приспособлять к современности, для нас высочайшим авторитетом является воля композитора.

Информацией, пишет Арнокур, позволяющей понять намерения композитора, являются исполнительские указания, инструментовка и многочисленные, множество раз изменяемые манеры исполнительской практики, понимания которых композиторы, естественно, ожидали от своих современников. Это открывает нам широкое поле для исследований, хотя и создает вероятность грубой ошибки: существуют исполнения абсолютно безупречные с исторической точки зрения, но какие-то безжизненные. Из двух зол, по мнению Арнокура, меньшим будет все же исполнение исторически



Н. Арнокур

фальшивое, но живое. «Музыковедческие знания — не самоцель, они должны дать нам лишь средства для улучшения качества исполнения, поскольку действительно аутентичным оно будет лишь тогда, когда произведение достигнет своего наиболее ясного и красивого выражения. А произойдет это — опять же таки — если знание материала и чувство ответственности соединятся с глубоким музыкальным воображением».

Описывая изменения, произошедшие в музыкальной практике за время прошедших эпох, включая технику игры, эволюцию инструментов, изменения в нотации, практику импровизации и многое другое, Н. Арнокур призывает представить, с какой огромной трудностью столкнется музыкант, заботящийся об аутентичности: «Компромиссов не избежать: возникает множество вопросов, очень многих инструментов уже не существует или же нет исполнителей, способных на них играть».

Музыка, пишет далее автор, как и все виды искусства, тесно связана со своим временем; она является живым выражением исключительно своей эпохи и до конца понятна только своим современникам. Наше же «понимание» старинной музыки разрешает нам лишь угадывать породивший ее дух. Поскольку она всегда отвечает духовной ситуации своего времени, ее содержание никогда не может превышать человеческую способность к пониманию.³⁶⁴

Н. Арнокур признаётся читателю в том, что очень скептически относится к возможности полного понимания прошлого. Он поясняет это, в частности, тем, что все трактаты XVII или XVIII в. писались для их современников, и каждый автор знал, что его читатель имеет определенный объем **самоочевидных** сведений, которые не стоит упоминать в трактате. Не мы были адресатами этих учений, а их современники. В результате ценные сведения, содержащиеся в трактатах, могут быть понятны только

³⁶⁴ Арнокур Николаус. Об интерпретации старинной музыки. Из кн.: Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Перевод И. Приходько по изданию Nicolaus Harnoncourt. Musik als klangrede. Wege zu einem neuen musikverstandis.

тогда, когда читающий их будет обладать этими **самоочевидными** сведениями. В результате, подводит итог Арнонкур, ненаписанное (само собой разумеющееся) оказывается важнее самого текста!³⁶⁵

Большие недоразумения возникают и в отношении знаков артикуляции. До 1800 года они имели другое значение, чем в более позднее время, и это обстоятельство, по мнению Арнонкура, не всеми принимается во внимание. За точку отсчета принимается преимущественно музыка XIX в., которая радикально ограничила исполнительскую свободу, как выражается автор, «внедряя автобиографическую концепцию музыкального произведения». Детали исполнения записывались более чем подробно; каждый нюанс, мельчайшее «ritenuto», малейшее изменение темпа — все это было обозначено. Как следствие, пишет Арнонкур, «музыканты с рабской покорностью привыкли превращать нотный текст в звуки со всеми этими указаниями». Такой способ чтения нот и исполнения музыки, считает автор, закономерен для произведений XIX—XX столетий, но абсолютно ошибочен для барочной и классической музыки. Музыкальная нотация XVIII в. почти совсем не предусматривала нюансов и не заключала в себе никаких знаков фразировки и артикуляции. Когда в XIX веке стали издавать старинную музыку, ее дополняли указаниями, которых «недоставало». Поэтому в тех изданиях можно найти, например, длинные лиги, которые объединяли целые фразы, переносившие их, считает автор, в XIX век.

Но ещё большим недоразумением Н. Арнонкур называет движение, которое возникло в первой половине XX века вместе с волной аутентизма — старинные ноты были очищены от дополнений, сделанных в XIX веке, и произведения, естественно, стали исполнять тоже в очищенном виде. При этом **придерживались взглядов XIX века, в соответствии с которыми по возможности все, что желал композитор, должно находиться в нотах** — и наоборот: чего не было в нотах, то считалось нежелательным и расценивалось как своевольная вставка. Но композиторы эпохи барокко и классицизма не могли придерживаться правил, которых тогда еще не существовало. Для них решающее значение имели правила **артикуляции**, которые тесно связаны с проблематикой нотации, так как обуславливают способ исполнения, который лишь изредка записывался в нотах и был отдан на усмотрение и вкус исполнителя. В доказательство сказанного Н. Арнонкур приводит указания Леопольда Моцарта: «Не достаточно играть эти группы нот, просто используя указанные штрихи: надо исполнять их таким образом, чтобы изменение движения смычка сразу улавливалось ухом... Следует не только обращать внимание на записанные и указанные объединения звуков (лигатура), а также уметь, в соответствии с хорошим вкусом, самым уместно применять легато и стаккато **там, где они вообще не обозначены**».³⁶⁶

Таким образом, даже в этих кратких тезисах нетрудно уловить основную мысль Н. Арнонкура: для достижения полной исторической достоверности исполнения мало иметь исторические инструменты и действовать в соответствии с правилами, описанными в трактатах. Необходимо владеть ещё знаниями, которые передавались от мастера к ученику и которые всегда составляют основу музыкального образования, но по объективным обстоятельствам были во многом утеряны. Об этом пишет и Н.П. Корыхалова: «Расшифровка нотного текста предполагает преемственность, требует от артиста знания исполнительской

³⁶⁵ Арнонкур Николаус. Проблемы нотации. Из кн.: Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Перевод И. Приходько по изданию Nicolaus Harnoncourt. Musik als klangrede. Wege zu einem neuen musikverstandis.

³⁶⁶ Арнонкур Николаус. Проблемы нотации. Из кн.: Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. Перевод И. Приходько по изданию Nicolaus Harnoncourt. Musik als klangrede. Wege zu einem neuen musikverstandis.

традиции, стиля³⁶⁷. <...> Истолкование нотного текста возможно лишь при знании характера исполнительской практики времени создания и фиксации музыкального произведения. Иначе, как правильно замечает Г. Хенгель³⁶⁸, самый точный уртекст явится для неопытного практика лишь источником заблуждений»³⁶⁹.

Из рассмотренной нами позиции Н. Арнокура совершенно ясно, что при первом знакомстве с текстом совершенно необходимо в первую очередь проанализировать качество представленного материала. То есть: перед нами может быть редакция, выполненная даже добросовестно, но в соответствии с требованиями своего времени (в таких случаях даже полвека – очень большой срок). В таком случае редакция может быть нами воспринята не более, чем как «совещательный голос». При этом, конечно, необходимо вооружиться собственными достаточно глубокими знаниями насчёт произведения, взятого нами в работу.

Основной вывод, который хотелось бы сделать из анализа проблем нотации, поднятых Н. Арнокуром, заключается в том, что данный вопрос не ограничивается проблематикой интерпретации старинной музыки, его целесообразно рассматривать гораздо шире, а именно применимо к особенностям записи музыкального текста каждым композитором в отдельности. Конкретизируя сказанное, можно добавить: каждый автор, используя методы записи музыкальной мысли, принятые в его время, привносил массу своих элементов, способов фиксации текста. Гидон Кремер называет это особенностью изложения материала: «как автор увековечивает свои импульсы — духовные, эмоциональные, музыкальные — маленькими точками, палочками, черточками,— я имею в виду особенность записи текста».³⁷⁰ Иногда эти индивидуальные способы записи даже «внутри эпохи» другими авторами не использовались или использовались с другим значением.

Так, Людвиг Бетховен вместо использования широко распространённого термина «диминуэндо» использует менее популярный термин «декрещендо», чем иной раз вводит в заблуждение невнимательных учащихся. Игорь Фёдорович Стравинский в своих сочинениях, в частности камерно-инструментальных, вместо общеупотребительных терминов «украшает» нотную запись многочисленными пояснениями необходимых образных состояний, как правило, выраженных на французском языке. Расшифровать такой текст, не зная французского, бывает крайне сложно. Напомним, что именно И. Стравинский настойчиво повторял: «Я часто говорил, что мою музыку нужно «читать», «исполнять», но не «интерпретировать». Я продолжаю настаивать на этом, так как не вижу в ней ничего, что требовало бы интерпретации»³⁷¹.



И.Ф.Стравинский

Таким образом, обобщения, которые мы часто склонны делать, интерпретируя композиторов «одного периода», скажем «венских классиков», кажутся весьма авантюрным предприятием, т. к. одинаково прочесть тексты Бетховена и Моцарта, конечно же, нельзя. Сказанное приводит нас к **третьей проблемной области**

в процессе дешифровки записи музыкального произведения, связанной с именем автора.

³⁶⁷ Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

³⁶⁸ Hengel H. Probleme der Aufführungspraxis. Mozart-Jahrbuch 1955. Salzburg, 1956, S. 60.

³⁶⁹ Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

³⁷⁰ Г. Кремер. Обратившись внутрь себя. "Музыкальная академия", 1994, №3, стр. 10.

³⁷¹ Стравинский И. Ф. Диалоги. Л., 1971, с. 414. Цитата по: Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. – М.: Межд. Акад. Пед. Наук, 1993.

Наиболее чётко значение имени автора в интерпретации текста определил Мишель Фуко: имя автора «обеспечивает функцию классификации; такое имя позволяет сгруппировать ряд текстов, разграничить их, исключить из их числа одни и противопоставить их другим. Кроме того, оно выполняет приведение текстов в определенное между собой отношение».³⁷²

Как бы двигаясь вглубь проблемы, мы вновь вынуждены предостеречь от излишних обобщений. С одной стороны, изучение особенностей стиля автора поможет при исполнении его же сочинений в дальнейшем, но, с другой стороны, на протяжении жизни одного автора развитие искусства переживает и переходные эпохи, и смены эстетических направлений, и попросту реагирует на историческую обстановку. Ввиду этого совершенно невозможно исключить как радикальные перемены в творческом методе автора, так и едва заметные отклонения от основной линии в его художественном мышлении. Правильнее было бы поставить вопрос иным образом: как те или иные стилевые характеристики проявляются и преломляются на протяжении творческого пути автора.

Вместе с тем, изучая творчество целиком, нельзя забывать о том, что избранные параметры произведения, не так редко бывает, и не совпадают с собственными творческими убеждениями композитора или, например, не отражают в полной мере его настоящих поисков. Как уже было сказано ранее, на появление того или иного произведения, выбор жанра, темы и т. п. довольно часто влияют случайности или вынужденные компромиссы. Немало есть сочинений, где композитор «не похож сам на себя». Сложные взаимоотношения между содержанием художественного бытия автора и событиями его биографии неоднократно отмечались исследователями, в частности, уже упоминались нами рассуждения А. Швейцера о субъективных и объективных художниках. К этому необходимо добавить также философские размышления Мишеля Фуко (в его манеру изложения нужно «вслушаться» и «всмотреться»):

«Хорошо известно, что в романе, который выступает как повествование рассказчика, местоимение первого лица, настоящее время изъявительного наклонения, знаки локализации никогда не отсылают в точности ни к писателю, ни к моменту, когда он пишет, ни к самому жесту его письма; они отсылают к некоторому alter ego, причем между ним и писателем может быть более или менее значительная дистанция, изменяющаяся по мере самого развертывания произведения. Было бы равным образом неверно искать автора как в направлении реального писателя, так и в направлении этого фиктивного говорящего; функция автора осуществляется в самом расщеплении, – в этом разделении и в этой дистанции».

Конечно, проблема автора – большая и интересная, но в рамках избранной темы мы вынуждены ограничиться лишь направлением работы с именем автора в ходе интерпретации музыкального произведения. Реальным выходом будет, как это ни парадоксально, поставить на первое место произведение, представить себе, что углубление в изучение творчества автора нам необходимо для того, чтобы понять конкретное произведение, то есть решительно разделить в конечном счёте автора и

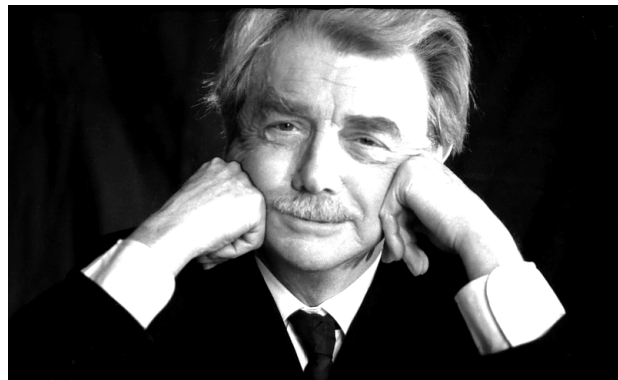


Мишель Фуко

³⁷² Фуко Мишель. Что такое автор. /Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. Составление, перевод с французского, комментарий и послесловие Светланы Табачниковой. Общая редакция А.Пузыря— М., Касталь, 1996.— 448 с.

произведение, т. к. задача исполнителя – объективировать содержание произведения, чтобы оно могло служить множеству людей.³⁷³

Вовремя отказаться (остановиться!) от искушения «всерьёз» заняться изучением одного-единственного автора бывает целительным решением, т. к. стремление «воздать должное» не претендует на глобальные действия, а ограничено возможностями субъективного и объективного характера. В противном случае наше исполнение будет соответствовать тому, которое Г.Г. Нейгауз называл «морговым»: «исполнитель так стеснен «сводом законов» (часто воображаемых), так старательно «соблюдает стиль», так доктринерски уверен, что можно играть только так и никак не иначе, так старается



Г.Г. Нейгауз

показать, что автор «старый» (если это, не дай бог, Гайдн или Моцарт), что в конце концов бедный автор умирает на глазах у огорченного слушателя и ничего, кроме трупного запаха, от него не остается»³⁷⁴. Какое место может занимать «автор» в интерпретации исполнителя? Такое, которое позволяет наилучшим образом преподнести слушателю своеобразие произведения, раскрыть содержание, подтвердить истинное бессмертие автора. Джордже Энеску писал своему ученику: «Подчеркивайте намерения автора без преувеличения, сохраняйте в целостности эстетическую сторону, соотношение частей и нюансов... Заботьтесь в особенности о том, чтобы придать произведению жизненность, полноту выражения и убедительность...»³⁷⁵.

Г. Нейгауз отзывался об игре Святослава Рихтера: «Играет ли он Баха или Шостаковича, Бетховена или Скрябина, Шуберта или Дебюсси, каждый раз слушатель слышит как бы живого, воскресшего композитора, каждый раз он целиком погружается в огромный своеобразный мир автора»³⁷⁶.

Автор увековечивает себя своими произведениями. Поэтому большее, что мы способны для него сделать – это достойным образом исполнять его сочинения. «Автор, – пишет С.И. Савшинский, – ограничен местом, временем и обстоятельствами жизни. Произведения же его — если они подлинно художественны — бессмертны. Как живые организмы, они вступают в связь с окружающей жизнью, обогащая ее и обогащаясь ею. Но, изменяясь, они остаются самими собой. Преломляясь под различным углом восприятия их исполнителями и слушателями, зрителями и читателями, они сохраняют свою сущность».³⁷⁷

Таким образом, самое высокое уважение к автору, говоря словами Л. Баренбойма, – когда его творение рассматривается не как музейный экспонат, а как нечто живое, органически входящее в современную жизнь.³⁷⁸

Подводя итоги сказанному в отношении умения «воздать должное», присоединимся к мнению Г.М. Когана, который считал большим недостатком исполнителя «чрезмерное увлечение текстуальной буквальностью и техническим

³⁷³ Печатается по изд.: Раппопорт С.О. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 3 – 46.

³⁷⁴ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988.

³⁷⁵ Дж. Энеску. Письмо И. Менухину. Цит. в брошюре: И. Ямпольский. Джордже Энеску. М., 1956. Цитата по: Л. Гинзбург. О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства. // Эстетические очерки. Вып. II, М., 1967.

³⁷⁶ Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. М., Советский композитор, 1983, с. 238.

³⁷⁷ Печатается по изд.: Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением — М.: Классика-XXI, 2004.

³⁷⁸ См. Л. Баренбойм. А. Рубинштейн, т. I. Л., 1957, с. 338.

совершенством передачи, заслоняющими нередко то, ради чего пишутся «буквы» музыкального языка — ноты». ³⁷⁹

Самое главное в работе над нотным текстом (записью музыкального произведения) – не забывать о том, что музыкальное произведение — это всё-таки, прежде всего, «содержательный и художественно организованный (оформленный) **интонационный процесс**»³⁸⁰, который, к сожалению, не поддается графическому выражению (если только это не произведение изобразительного искусства). Именно поэтому, как выразилась великая пианистка М. Юдина, «наше приближение к постижению музыкального произведения бесконечно». ³⁸¹



В. Т. Спиваков

«Музыка, – говорит В.Т. Спиваков, – ведь не просто точки на нотном стане. Эти символы — озарения, знаки страданий, глотки воздуха. Это инфаркты, разрывы аорты. Вот что я читаю в нотах и вот чем мне важно насытить звуковую конструкцию. Именно конструкцию, ибо без четко выстроенной формы игра даже блестящего исполнителя напоминает некую «лавку древностей», где много ценного свалено в кучу»³⁸².

«Музыкальный язык, – пишет И. Гофман, – выражается чисто материальными средствами: нотами, паузами, динамическими и другими



знаками. Пользуясь ими, композитор передает в своем произведении весь мир своего воображения. Обязанность артиста-исполнителя состоит в том, чтобы найти в этих материальных данных духовную сущность произведения и передать ее слушателям... Я берусь доказать, — добавляет он, — каждому, кто захочет передо мной играть... что он не играет больше, чем написано (как он думает), но что в действительности он значительно меньше играет, чем указано в тексте... Истинная передача музыкальной пьесы зависит от правильного понимания ее, а это в свою очередь зависит от точного чтения...».³⁸³

Иосиф Гофман



Эдисон Денисов

Возможно ли вообще с помощью чтения нотной записи проникнуть в содержание музыкального произведения? Н.И. Голубовская указывала два взаимосвязанных пути: чуткое вслушивание в музыку и внимательное вглядывание в нотную запись. ³⁸⁴

Но всё же, с лёгкой грустью, мы вынуждены согласиться и со словами Эдисона Денисова: «Настоящее произведение не «одномерно», и чем дальше проникаем мы в его тайны, тем больший восторг испытываем. Но всегда, сколько раз мы ни возвращались бы к этому сочинению и сколь глубоко бы ни проникал в него аналитический взгляд, всегда остается еще одна дверь, которая оказывается закрытой. И в этой неисчерпаемости — сила и особая притягательность искусства». ³⁸⁵

³⁷⁹ Печатается по изд.: Г.Коган. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972.

³⁸⁰ Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5.

³⁸¹ Печатается по изд.: Юдина М. Мысли о музыкальном исполнительстве. Из кн. Музыка и жизнь. Музыка и музыканты Ленинграда. Л., Советский композитор, 1972.

³⁸² Спиваков В., Петрушанская Е. Я не устал увлекаться музыкой... // «Музыкальная жизнь», 1995, № 7 – 8.

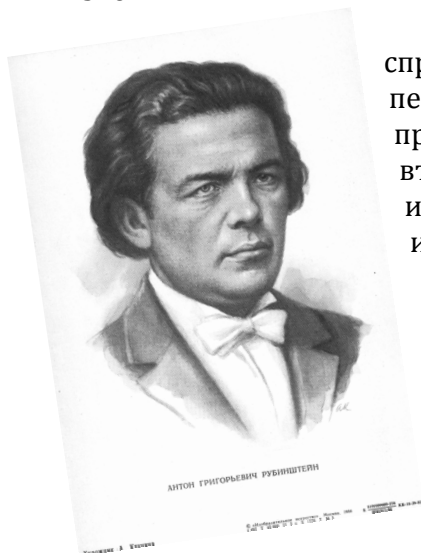
³⁸³ И. Гофман. Фортепьянная игра. М., 1929, стр. 48 и 51. Цитата по: Раабен Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве. В сб.: Вопросы теории и истории музыки, вып. 1. Л., 1962.

³⁸⁴ Бронфин Е. Ф. Н. И. Голубовская – исполнитель и педагог. – Л.: Музыка, 1978. – 136 с.

³⁸⁵ Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 10 – 18.

«Истина одна, но многое дозволено тому, кто может»

Вспоминая свои занятия с А.Г. Рубинштейном, И. Гофман писал: «Рубинштейн часто говорил мне: "Сыграйте сперва то, что написано; если вы полностью воздали этому должное и затем вам еще захочется что-нибудь добавить или изменить, что ж, сделайте это»³⁸⁶.



Сказанное А.Г.Рубинштейном многими исполнителями справедливо воспринимается как кредо исполнителя. И если первую часть этого девиза мы постарались обсудить в предыдущей главе, то теперь постараемся уделить внимание второй его части, то есть пониманию того, что же всё-таки в ходе интерпретации музыкального произведения можно «добавить и изменить».

В этом ракурсе очень важна, по словам Г.Когана, способность музыкального произведения **отвечать требованиям каждой последующей эпохи**. Так сюиты Баха, оперы Моцарта, симфонии и сонаты Бетховена потому и дожили до наших дней и будут жить еще долго, что, перерастая «душу» своей эпохи, не потеряли способности изменять свой облик, расти вместе с временем³⁸⁷.

Исчезновение же этого качества означает, что произведение отжило, утратило жизнеспособность, лишилось жизненной силы. Именно здесь большое значение имеет умение исполнителей каждый раз заново возрождать к жизни, повторно воссоздавать музыкальное произведение – собственно, то, что и называется музыкальным исполнительством или музыкально-исполнительским искусством.³⁸⁸

Называя такое исполнение «подлинно действенным», Л.А. Баренбойм считает, что оно как бы вбирает в себя два момента: время, которое отражено в музыкальном произведении, и время, в котором живет интерпретатор. ...Поколение людей, прошедшее новый исторический путь и обогащенное новым историческим опытом, находит в великих творениях прошлого нечто ранее незамеченное или неизвестное.³⁸⁹

По мнению А.Л. Готсдинера, исполнитель постоянно испытывает на себе общественное, идейное и эстетическое влияние современного ему искусства, которое впитывается им и преломляется через его индивидуальность. Интерпретация, а мы понимаем её как «процесс истолкования музыкального произведения», представляет собой **обобщение** исполнительских вариантов и стилей исполнения, характерных для своего времени, которые каждый раз воплощаются исполнителем в соответствии с его эстетическими принципами и индивидуальностью.³⁹⁰

Именно та сторона интерпретации произведения, где исполнитель проявляет себя, «свое», должным образом способствует успеху сочинения, его жизнеспособности во времени. Константная же его часть, в виду неизбежной вариативности исполнения музыкального произведения, в котором находит выражение **закон вариантной**

³⁸⁶ Гофман И. Фортепианная игра. Ответы и вопросы о фортепианной игре. М., 1961. С. 67. Цитата по: Шульпяков О.Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. – СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2005.

³⁸⁷ Г.Коган. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972.

³⁸⁸ Г.Коган. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972.

³⁸⁹ См. Л. Баренбойм. А. Рубинштейн, т. I. Л., 1957, с. 338.

³⁹⁰ Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. – М.: Межд. Акад. Пед. Наук, 1993.

множественности художественного содержания,³⁹¹ оказывается в прямой зависимости от глубины и (или) оригинальности прочтения.

Однако исполнитель не обладает полной свободой, её рамки заданы самой исполнительской функцией: воспроизведения. Задача «воздать должное» замыслу автора, в котором в той или иной степени отразилась эпоха создания данного произведения, выражено то или иное жизненное содержание и сказались особенности творческой индивидуальности его автора, не может не оказывать воздействия на собственный взгляд исполнителя. В то же время черты его индивидуального творческого стиля, которые, в свою очередь, обусловлены и современной исполнителю исторической эпохой, и окружающей его общественной средой также не замедлят сказаться на трактовке исполняемого сочинения. Такая взаимообусловленность, сложная на первый взгляд, но простая по сути, и объясняет успех или неуспех той или иной интерпретации.

Таким образом, и это отмечает Л.С.Гинзбург, в исполнительском творчестве находит своеобразное преломление общая закономерность диалектики объективного и субъективного. Для музыкального исполнительства, – считает Гинзбург, – особое значение приобретает тот факт, что **познание и воплощение объективной действительности в искусстве происходит в субъективной форме**, обусловленной восприятием и последующим творческим воспроизведением, характерными для данной отдельной личности.³⁹²

Проблему субъективного и объективного в исполнительском искусстве нельзя понимать прямолинейно, например: субъективное – это то, что привносится исполнителем, а объективное – это то содержание, которое содержит исполняемое сочинение. Диалектика субъективного и объективного присутствует как и в самом сочинении, не тронутом ещё «пером» исполнителя, так и в том, «своём», что привносится в исполнение интерпретатором. И то, и другое в равной мере одновременно и субъективно, и объективно, т.к. является отражением действительности и выражением отношения к ней.



Вынося проблему субъективного и объективного³⁹³ в центр отдельного исследования, Л.Н.Раабен отмечает, что действительность «вообще», отражаясь в сознании композитора, заставляет «опредмечивать» ее явления в произведениях музыкального искусства. Эти произведения в свою очередь становятся объективно существующими явлениями действительности, с которыми и встречается исполнитель как с непосредственным объектом своего творчества. Раскрывая содержание произведения, исполнитель дает ему свою «оценку», свое

³⁹¹ Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства. – В кн.: Музыкальное исполнительство, вып.7, М., 1972. С. 3 – 46.

³⁹² Л. Гинзбург. О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства. // Эстетические очерки. Вып. II М., 1967.

³⁹³ См. также: О субъективном и объективном в исполнительском искусстве: Хрестоматия по музыкальной педагогике и исполнительству в 2 ч. Сост. Ивонина Л.Ф. – Пермь, ПГИИК, 2007. – 195 с. (I часть), 324 с. (II часть).

объяснение, свое «видение» его. Однако **исполнительство предполагает не только «видение» данного предмета искусства, но и мира через него.** Так осуществляется связь исполнителя с действительностью в целом.³⁹⁴

В данной проблеме нас интересует (во всяком случае, в рамках данной главы) лишь только тот клубок субъектно-объектных связей, который помогает определить возможности (рамки и глубину) действий исполнителя как интерпретатора. Исполнителю, цитируем далее Л. Раабена, надлежит вникнуть в содержание «чужого» произведения, раскрыть перед слушателем круг «чужих» идей, мыслей, переживаний, другими словами, то, что обычно называют композиторским замыслом. Но ни один исполнитель не может при этом остаться в положении бесстрастного регистратора и передатчика «чужих» мыслей, идей, ибо в любом случае ему отведена роль их толкователя. Наконец, пользуясь образами, созданными композитором, исполнитель выявляет через них и свое собственное отношение к миру и действительности.³⁹⁵

Итак, подведём некоторые итоги. Произведение музыкального искусства, будучи лишённым возможности быть представленным слушателю без посредника (исполнителя), нуждается в воспроизведении. Напомним, что очень важна, по словам Г. Когана, способность музыкального произведения отвечать требованиям каждой последующей эпохи³⁹⁶. Для того чтобы музыкальное произведение было понято слушателем и воспринято с той глубиной замысла, как оно задумано композитором, его интерпретация исполнителем должна быть доступна для восприятия современному ему слушателю. Поэтому прежде всего мы должны выделить в качестве одного из основных требований к исполнению – **современное переосмысление**. Не случайно Леопольд Ауэр высказывает сомнение: «Еще вопрос, была ли бы восхищена аудитория XX века его исполнением, если бы в современном концерте появился сам Тартини. Между эстетическими и музыкальными понятиями, а также критическими оценками нашего и его времени такая пропасть, что ее нелегко перешагнуть».³⁹⁷

Но любое переосмысление не делается лишь для того, чтобы исполнить «по-другому». Оно происходит «само собой» в виду того, что исполнитель, погружаясь в авторский текст, получает пищу для собственных размышлений и, в результате, «выдаёт» результат некоего симбиоза мироощущений, где трудно уже отделить «авторское» от «своего».

«Наверное, я могу назвать себя "вольнодумцем", – говорит Гидон Кремер, ...в обращении с авторским текстом. Мне кажется, Моцарт или Шуберт жили вчера, это люди, с которыми можно поговорить, поспорить, которые живы именно тем, что написали вечное, а **вечное воспринимается как нечто сейчас текущее**. И поэтому, обращаясь к любому классику, я пытаюсь играть музыку, которую слышу сегодня».³⁹⁸

Без современного переосмысления музыкальное произведение похоже на ничего не говорящий современнику музейный экспонат, или (ещё раз вспомним выражение В.Т. Спивакова) «лавку древностей», где много ценного свалено в кучу»³⁹⁹. Такое



³⁹⁴ Раабен Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве. В сб.: Вопросы теории и истории музыки, вып. 1. Л., 1962.

³⁹⁵ Раабен Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве. В сб.: Вопросы теории и истории музыки, вып. 1. Л., 1962.

³⁹⁶ Г.Коган. Избранные статьи. Вып. 2, М., Советский композитор, 1972.

³⁹⁷ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. С. 139-140.

³⁹⁸ Кремер Г. Обратившись внутрь себя. Музыкальная академия, № 3, 1994, с.10.

³⁹⁹ Спиваков В., Петрушанская Е. Я не устал увлекаться музыкой... // «Музыкальная жизнь», 1995, № 7 – 8.

переосмысление необходимо не только музыке прошлого, но и в совершенно новой музыке, т.к. факт переосмысления необходим для выражения собственного отношения к исполняемому сочинению, без которого немислимо проникновение в суть образов, созданных композитором. В отношении современной музыки, как, впрочем, и всей остальной, может быть более подходящим определение «индивидуальное переосмысление».

Индивидуальное переосмысление и является той творческой основой, с помощью которой происходит воссоздание музыкального произведения, каковым, по мнению многих исследователей, является исполнение, как уже было сказано выше. «Понимать совершенное произведение искусства, – писал А.Франс, – значит, в общем, заново создавать его в своем внутреннем мире»⁴⁰⁰.

Ещё раз подчеркнём, что, раскрывая содержание композиторского замысла, исполнитель-художник через исполняемое произведение открывает слушателю и **своё видение мира**. Ни один исполнитель, пишет Л.Н.Раабен, не может остаться в положении бесстрастного передатчика «чужих» мыслей, идей. ...Пользуясь образами, созданными композитором, исполнитель выявляет через них и свое собственное отношение к миру и действительности.⁴⁰¹

Гидон Кремер высказывается на эту тему следующим образом: «Недавно я задумался над понятием «исполнитель». Подчас оно сродни исполнению служебных обязанностей: музыкант играет красивую музыку, в точности выполняет волю автора (как какая-нибудь усердная секретарша – поручения своего шефа) – и все, ничего другого. Мне чужда такая роль, она подрывает мой творческий интерес к музыке».⁴⁰²

Высоко оценивая выразительность исполнения, А.Н.Серов писал⁴⁰³: «Великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый новый мир ощущений из своей собственной души, оставаясь, между тем в высшей степени объективными».⁴⁰⁴

Многие исполнители придерживаются мнения о том, что «нет неинтересной музыки, есть только неинтересные исполнители». Эта мысль подтверждается в частности в отношении произведений А.Рубинштейна. «Многие фортепианные произведения самого А.Г.Рубинштейна, – пишет Р.Здобнов, – мы не причисляем к сокровищнице русского искусства. Но, слушая их в авторском исполнении, современники называли их перлами фортепианной музыки. Гениальный пианист при исполнении восполнял композитора; для создания глубоких и ярких художественных образов в реальных звучаниях Рубинштейну-композитору требовался гений Рубинштейна-исполнителя»⁴⁰⁵.

И вот здесь уместно ещё раз вспомнить великолепную во всех отношениях мысль В.Г.Ражникова о том, что специфика исполнительства как раз и состоит «в угадывании, расшифровке, прочитывании намерений автора, а также тех сторон его музыки, о существовании которых он мог и не подозревать».⁴⁰⁶ Примерно то же читаем у Л.А.Баренбойма: А.Рубинштейн углублял свою мысль до представления о таких сторонах или свойствах сочинения, какие сам автор музыки мог не осознавать или не предполагать: «Воспроизведение — это второе творение. Обладающий этой

⁴⁰⁰ Франс А., Собр. соч. в 8 т., Т.3, М., 1958, с.296. Цитата по: Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. – М.: Межд. Акад. Пед. Наук, 1993.

⁴⁰¹ Раабен Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве. В сб.: Вопросы теории и истории музыки, вып. 1. Л., 1962.

⁴⁰² Гидон Кремер. Обратившись внутрь себя. "Музыкальная академия", 1994, №3.

⁴⁰³ А. Н. Серов. Избранные статьи, т. 1. М.—Л., 1950, стр.132,133.

⁴⁰⁴ Цитата по изд.: Гинзбург Л.С. О работе над музыкальным произведением. М., Музгиз, 1960.

⁴⁰⁵ Здобнов Р. Исполнительство — род художественного творчества.— В кн.: Эстетические очерки, вып. 2. М., 1967, с. 112, 115.

⁴⁰⁶ Ражников В.Г. Исполнительство как творчество. Советская музыка, 1972, № 2.

способностью... даже в творении великого композитора ... найдет эффекты, на которые тот или забыл указать, или о которых не думал».⁴⁰⁷

Таким образом, субъективное отношение к исполняемому произведению, понимаемое как единство субъектно-объектных связей, является единственно возможным способом не только сохранить художественные качества музыкального сочинения, но и вообще единственно возможным способом исполнения. Ещё раз констатируем факт неизбежного «вмешательства» исполнителя в процесс озвучивания по объективным причинам специфики художественного мышления.

Марина Юдина⁴⁰⁸ пишет в своих «Мыслях об исполнительстве»: «О субъективизме вспоминают, когда исполнитель нарушает «правила». Но эти мнимые «нарушения» подчиняются своей высшей логике и в итоге составляют стройное и строгое художественное целое. Исполнитель, творец, использует *одну из возможных* линий «вчувствования», соответствующих его истолкованию жизненных явлений и событий».

В этом выражении – «одна из возможных линий» – кроется очень важный смысл, т.к. открывается перспектива дальнейшего развития интерпретаторской истории произведения в множественности и разнообразии творческих решений.

М.Юдина приводит пример философской позиции П.А.Флоренского⁴⁰⁹, говорившего о том, что «правильные» (иногда ими считаются «объективные» – прим. автора) творческие создания кажутся холодными, безжизненными и меньше всего связанными с реальностью. «Правильность» вовсе не обеспечивает жизненности творения, а часто и противоречит ей. Мнимая субъективность мышления утверждает реальную множественность действительности, в то время как стремление к



Юдина, рисунок Н. Симонович-Ефимовой, 1932 год

единственно возможной «правильной» трактовке сугубо мертвенно, метафизично. Когда мастер стремится к выразительности, то не думает о «правильности», а сопоставляет и выдвигает на первый план такие образы, которые, на поверхностный взгляд, должны были бы остаться в тени. Он сводит воедино несоединимое, он лепит, он подчеркивает противоречивость освещения, и тем достигается задуманное воздействие!⁴¹⁰

Подытожив сказанное, **определим необходимость и неизбежность индивидуального толкования каждого музыкального произведения как объективную реальность исполнительского искусства.** Ещё раз это можно подтвердить цитатой из труда К.А.Мартинсена: «Конечно, личная формирующая воля композитора – необъяснимое извечное побуждение творящего человека – была зародышем и созидющим началом произведения. Но вскоре, во время работы, воля к форме, воплощённая в произведении, подчинила себе и вобрала в себя все личные созидательные силы композитора. ...Великие творцы часто свидетельствовали, что под

⁴⁰⁷ Рубинштейн А. О музыке в России // Век. 1861. № 1. С. 36. Цит. по: Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Л., 1957. С. 338. В данном контексте цитата по: Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. — СПб.: Издательство «Лань», 2000. — 320 с. — (Мир культуры, истории и философии).

⁴⁰⁸ Мария Вениаминовна Юдина (1899—1970)—выдающаяся представительница советской пианистической школы, воспитанница Ленинградской консерватории.

⁴⁰⁹ Павел Александрович Флоренский (1882-1937) — русский учёный, религиозный философ, поэт.

⁴¹⁰ Юдина М. Мысли о музыкальном исполнительстве. Из кн. Музыка и жизнь. Музыка и музыканты Ленинграда. Л., Советский композитор, 1972, стр. 205.

конец произведение вставало перед своим создателем как собственное и всё же чужое».⁴¹¹ И далее: «Так как в силу природного склада человеческой души формирующая воля каждого исполнителя будет иная и иначе направлена, то из этого с неумолимой необходимостью вытекает, что **каждое исполнение художественного произведения будет иметь субъективный характер**».⁴¹²

Отталкиваясь от последнего тезиса уместно присоединиться к вопросу, поставленному Н.П.Корыхаловой: как определить меру той свободы, которую может позволить себе исполнитель? Как установить, не переходит ли он той границы, за которой нарушается идентичность музыкального произведения, его тождественность самому себе?⁴¹³

Таким образом, необходимо очертить диапазон границ «индивидуального прочтения». При этом напомним, что все явления в музыке характеризуются определённой зонностью ⁴¹⁴. Опираясь на данное положение, отметим, что нижняя граница зоны исполнительской свободы означает тот минимальный уровень, который остаётся в интерпретации, даже если исполнитель по каким-то причинам ограничивает себя, стараясь быть беспристрастным. Так, по свидетельству Е.Ф.Бронфин, Н.И.Голубовская часто повторяла: исполнитель, имея дело с прекрасным, как бы отрекается от себя, но чем глубже он проникает в суть самого произведения, тем полнее он может проявить свое лицо человека и художника.⁴¹⁵



Подробно и наглядно рассматривает вопрос единства личности и деятельности художника Г.М. Цыпин⁴¹⁶. Опираясь на психологическую

Н.И.Голубовская

теорию единства сознания и деятельности,⁴¹⁷ исследователь иллюстрирует проявление её в области художественной деятельности, щедро снабжая нас яркими цитатами. Так А. Гольденвейзер считал, что «нельзя даже сшить сапоги, чтобы не обнаружить при этом своей природы»⁴¹⁸. По мнению Г.М.Цыпина, то, что духовная природа человека обнаруживает себя в более тонких и психологически сложных видах деятельности, прежде всего в искусстве, можно считать несомненным. И, как остроумно замечает исследователь, здесь «мало что зависит от желаний или нежеланий художника». Далее Г.М.Цыпин цитирует Й.В.Гёте, который говорил, что каждый, имеющий дело с творческим трудом, «изображает в своих сочинениях самого себя, часто даже вопреки своей



А.Ф.Лосев, фотография 1983 года.

⁴¹¹ Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли (пер. с нем.). М., Музыка, 1966, стр. 208.

⁴¹² Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли (пер. с нем.). М., Музыка, 1966, стр. 211.

⁴¹³ Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

⁴¹⁴ Об этом: Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

⁴¹⁵ Бронфин Е. Ф. Н. И. Голубовская – исполнитель и педагог. – Л.: Музыка, 1978. – 136 с.

⁴¹⁶ Цыпин Г.М. Художник и произведение. В кн.: Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. – М., Сов. композитор, 1988.

⁴¹⁷ Леонтьев А. Н. Деятельность и сознание // Вопросы философии. 1972. № 12. С.104.

⁴¹⁸ Гольденвейзер А. О музыкальном исполнительстве. Из заметок старого исполнителя-пианиста // Вопросы музыкально-исполнительского искусства.— М. 1958. Вып. 2. С. 12.

воле...»; Г.Флобера, который признавался: «Эмма [Бовари] — это я»; У. Уитмена: «Пойми, что в твоих писаниях не может быть ни единой черты, которой не было бы в тебе самом. Нет такой уловки, такого приема, такого рецепта, чтобы скрыть от твоих Писаний хоть какой-нибудь изъян твоего сердца»; И. Эренбурга, писавшего, что у литературных героев есть постоянный прототип, «имя которого — автор», И. Стравинского, утверждавшего, что «всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность интерпретатора».⁴¹⁹

В принципе то же мы читаем и у А.Ф. Лосева: «В музыке человек общается не с миром и не с вещами, но только с самим собою... Он здесь покинут сам на себя. И демонстрирует он здесь — только глубины своей собственной личности».⁴²⁰

Итак, минимальный уровень исполнительской свободы проявляется у автора почти бессознательно, т.е. без целенаправленных действий с его стороны. Далее берёт свой творческий процесс, в ходе которого созревает и воплощается идея интерпретатора. Мера исполнительской свободы здесь измеряется мировоззрением и мироощущением исполнителя, его эстетическими вкусами и убеждениями, в конце концов — каков же тогда максимальный порог исполнительской свободы?

Во-первых, от крайностей нас оберегает само произведение. Здесь уместно, вслед за Гидоном Кремером, ещё раз вспомнить слова Глена Гульда о музыке Баха: её можно



Гленн Гульд

сыграть и в таком темпе — и в другом, и громко — и тихо; её можно сыграть и на рояле, и на клавесине, — поменяются, может быть, краски, но удельный вес её золота не изменится. И даже если очень странно сыграть Баха, он не будет уничтожен совсем⁴²¹. По словам С.И. Савшинского, содержание оказывается более устойчивым, чем интонации, в которых оно выражено.⁴²²

Во-вторых, и это главное, профессиональная культура исполнителя выступает гарантом бережного отношения к творению композитора. Современный артист-исполнитель воспитан на принципах: «нет истины — все дозволено»;⁴²³ догматичная «правильность» и «точность» столь же опасны в искусстве, как и анархическая вольность.⁴²⁴

На эту тему высказывается К.А. Мартинсен. Советуя отличать субъективное проникновение в художественное произведение от субъективного упоения чувствами по отношению к художественному произведению, Мартинсен убеждён: «Тот, в душе которого может вообще появиться когда-нибудь мысль: «Я хочу разок показать людям, что я могу сделать из этого произведения», — тот не художник и никогда художником не будет. Истинный художник при исполнении думает всегда только о художественном произведении. Он одержим единственным желанием творчески раскрыть его красоту и величие. И почти против его воли совершается то, что сообразно с природой вещей художественное произведение может обрести жизнь каждый раз только из индивидуальной души исполнителя».⁴²⁵

⁴¹⁹ Цыпин Г.М. Художник и произведение. В кн.: Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. — М., Сов. композитор, 1988, стр. 18-19.

⁴²⁰ Лосев А.Ф. Женщина — мыслитель. «Москва», №4 — 7, 1993.

⁴²¹ Гидон Кремер. Обратившись внутрь себя. "Музыкальная академия", 1994, №3.

⁴²² Печатается по изд.: Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением — М.: Классика-XXI, 2004.

⁴²³ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. — М.: Музыка, 1988., стр. 154.

⁴²⁴ См. Л. Баренбойм. А. Рубинштейн, т. I. Л., 1957, с. 338.

⁴²⁵ Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли (пер. с нем.). М., Музыка, 1966, стр. 215.

В-третьих, существует категория исполнителей, которые, являясь смелыми новаторами, уверены в своей идее, даже если она не всегда восторженно принимается их современниками. О таких интерпретациях спорят, их принимают или не принимают, осуждают и обсуждают, они шокируют публику и вызывают у неё чувство восторга. С одной стороны, кажется, что «всё перевёрнуто с ног на голову», с другой – что только в таком ракурсе, наконец, становится видна истинная идея автора. В любом случае, такие интерпретации существуют, врываются молнией в насколько возможно упорядоченную концертно-зрелищную жизнь общества, и становятся событием, явлением.

То, что делал Рубинштейн, – писал Г.Г.Нейгауз, – пожалуй, лучше укладывается в такую формулу: **истина одна, но многое дозволено тому, кто может.**⁴²⁶ Каким же должен быть интерпретатор, которому «дозволяется» исполнительская свобода?

По-разному, но многими исследователями высказывается мысль: **хочешь больше узнать о художнике – читай его самого.**

Антон Григорьевич Рубинштейн писал в своём «Коробе мыслей»⁴²⁷: «Бывают люди, которые со своим образом мышления слишком рано появились на свет, и такие, которые появились слишком поздно: первые – мученики, последние – неудачники. Попасть на свет в свое время – вот в чем штука! Только немногим это удастся!»! Сам же Рубинштейн, говоря его собственными словами, «попал на свет в надлежащее время».

Перефразируя героя романа Дюма-отца «Ожерелье королевы» («Быть королем не могу, быть принцем не достаиваю; Я – Роан»), Рубинштейн сказал о себе: «Богом быть не могу, королём не достоин, я – художник»⁴²⁸.

Хотя и нет в «Коробе мыслей» прямых советов по исполнительскому искусству, но из многих афоризмов и рассуждений можно сложить впечатление об эстетических взглядах Рубинштейна. Как то: *«Относительно исполнения художественных произведений публика бывает весьма снисходительна. Этому нельзя не удивляться. Не знаю, из равнодушия ли это, или из добродушия, или просто по глупости. Я думаю, что скорее из пренебрежения (не стоит из-за этого горячиться!). И это всегда останется так, пока искусство будет служить только развлечением, удовольствием, времяпрепровождением и не будет восприниматься как нечто, серьезно влияющее на жизнь».*

В основном критические, вместе с тем крайне доброжелательные, мысли Рубинштейна внушают нам надежду на то, что при определённом вложении труда и веры можно выйти на уровень понимания пути, ведущего к совершенству. *«Бывают художники, которые обнаруживают изумительные достижения, даже непогрешимы в своем искусстве, – но влияние которых на публику ничтожно, а иногда и совсем отсутствует. Бывают и такие, чье творчество обладает многими недостатками, но воодушевляет публику. Кажется, будто публика подчиняется влиянию какой-то магнетической силы при виде художественного исполнения. Как будто личность художника при оценке его произведений имеет большое воздействие на эту оценку; будто бы существует какой-то моральный магнетизм!»*

О композиторском творчестве: *«Многие воображают, что мелодия является в голове композитора ex abrupto⁴²⁹, будь он занят даже чем-либо совсем другим. На самом деле это не так: изобретение мелодии (темы, мотива) напоминает собой процесс зажигания спички: от трения зажигательной массы о твердую поверхность вспыхивает пламя, которое, пожирая дерево, превращается в свет. От трения музыкального мышления о волю рождается музыкальная*

⁴²⁶ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988., стр. 154.

⁴²⁷ Самая последняя книга А.Г.Рубинштейна, вышла в свет в Германии на немецком языке лишь после смерти автора.

⁴²⁸ Имеется в виду «художник» в широком смысле слова.

⁴²⁹ Ex abrupto — «внезапно», «экспромтом»

мысль, которая, будучи во всех своих частях взвешена, изменена и обогащена, в конце концов образует из себя тему (мотив)».

О сочинительстве: «Если музыкальные мысли разных композиторов отчасти походят друг на друга, то на это нельзя сейчас же смотреть как на плагиат, в особенности если эти композиторы доказали своими сочинениями, что они, "слава Богу, не нуждаются" в украшении себя чужими перьями. На это надо смотреть как на случайность, как на то, что два человека могут походить друг на друга, вовсе при этом не будучи в родстве. Публика охотно констатирует такие музыкальные сходства, чтобы показать свое музыкальное понимание. Дешевое удовольствие!»

О современной (А.Г.Рубинштейну) музыке: "При просмотре нынешних музыкальных сочинений нельзя не заметить, что, несмотря на все необыкновенные и даже весьма интересные способы писания, в них собственно музыкальная мысль большей частью оказывается совсем обыкновенной, а зачастую даже банальной. Проще говоря, ни что иное, как самое обыкновенное».

О музыкальном восприятии: «Когда я слышу, что о музыкальном произведении или исполнении говорят: "Да, оно хорошо, но оставляет нас холодными, не трогает души", то я спрашиваю: "Вашей души или другой чьей-нибудь?" При этом мне всегда вспоминается один американец, который, прослушав концерт, в котором я играл Баха, Бетховена, Шуберта, Шумана, Шопена и др., подошел ко мне и сказал: "O yes, my boy, you play very well, but why do not you play something for the soul?!"⁴³⁰

«В музыке нельзя ничего доказать – ни прекрасное, ни безобразное. Если кто-нибудь скажет, что Девятая симфония Бетховена – некрасивая музыка, то от него можно отвернуться, но доказать ему, что он говорит глупость, невозможно. Необходимо иметь музыкальное и эстетическое образование, чтобы различать в музыке красивое от некрасивого. Но даже и тогда определение бывает условным, ибо субъективное чувство при этом имеет слишком сильное значение. В этом заключается общность музыки с верой: ведь доказать, что существует Бог – тоже невозможно. Счастливы в обоих случаях те, которые правильно чувствуют».

О сущности музыки: «Хотя много прекрасного уже было сказано и написано про музыку, однако никто еще до сих пор не сумел объяснить ее сущность. Повидимому, это невозможно. И если мы проследим все встречающиеся в музыке аномалии, то мы, в самом деле, придем к такому заключению: это столь неосоздаемое, отвлеченное и высокое искусство, доступное и понятное часто даже ребенку, и иногда непонятное взрослому и образованному человеку; допускающее у ребенка понимание ритма и такта, а у взрослого – неумение отличить такт на 3/4 от такта на 4/4; действующее у некоторых людей на самые сокровенные силы души, у других же вызывающее лишь легкое щебетание в ухе; создающее гениев, которым, однако, недоступны другие поприща интеллекта – удивительное искусство! Столь упоительное и увлекательное и, тем не менее, для большинства даже великих поэтов и философов столь непонятное искусство! (В особенности в инструментальном ее проявлении.)»

О музыкальном языке: «Ошибочно мнение, что музыка – всесветный язык. Она в действительности язык, но чтобы быть понятной и доставлять наслаждение, она, как и всякий язык, должна быть изучена. Существует артистическая и народная музыка. Первая может быть доступна образованному классу всех народов скорее в ее вокальном (опера), чем инструментальном проявлении. Ибо можно хорошо изучить иностранный

⁴³⁰ "О да, мой мальчик, ты играешь очень хорошо, но почему бы тебе не сыграть что-нибудь для души?"

язык, но дух его останется чуждым. А необразованному классу музыка в обоих своих проявлениях будет непонятной. Народная музыка вполне понятна и приятна только соответственному народу – как образованному, так и необразованному классу. Изучение музыкального языка – то же, что и изучение других языков. И кто учится ему в детстве, тот себе его усвоит, а выучить его в позднейшем возрасте едва ли возможно. И как древнееврейский язык или



А.Г.Рубинштейн. Открытка
из коллекции В.Н. Лапина

санскрит – наслаждение для того, кто их понимает и тарабарщина для непонимающего, так и музыка – для непонимающего в лучшем случае является только приятным шумом. Между тем как для того, кто ее понимает, она является божественным языком».

Об исполнении: «Игра на фортепиано – движение пальцев. Исполнение на фортепиано движение души. Теперь чаще всего слышишь первое!»

И, наконец, о себе: «*"Quand je me juge, je suis très sévère; mais quand je me compare, je deviens indulgent"*.⁴³¹ Не знаю, чье это изречение, но при исполнении мною моих произведений оно постоянно приходит мне на ум».

«Смерть наступает у человека часто так внезапно и так неожиданно, что я постоянно ношусь с мыслью: "В будущий момент тебя уже нет!" Отсюда мое прилежание – пожалуй, даже слишком преувеличенное. Я ведь тоже не хотел бы умереть, не сказав кое-чего человечеству».

«Я выступал публично до тех пор, пока чувствовал, что перед публикой играю лучше, чем для себя дома. Но отрекся от публичных исполнений с тех пор, как заметил, что я дома, для себя, играю лучше, чем перед публикой».

Антон Григорьевич Рубинштейн, разумеется, не привлёк бы пристального внимания к своим «мыслям», не будь он широко известен на поприще искусства. Его признание было повсеместным и безоговорочным. Как пишет Л.З. Корабельникова, пианизм Рубинштейна, который был, **наряду с Листом**, величайшим исполнителем своей эпохи, оказал большое влияние на фортепианную музыку Чайковского, а затем и Рахманинова. Петр Ильич Чайковский отметил это в своем "Автобиографическом описании путешествия за границу в 1888 году": А.Г.Рубинштейн "благодаря своему виртуозному гению уже давно проник за границу и приобрел право гражданства на сценах и концертных эстрадах всего мира..."⁴³²

Немаловажно, что исполнительская деятельность Рубинштейна нашла продолжение в его музыкально-общественной и педагогической деятельности: сначала по его инициативе были организованы Музыкальные классы при Императорском русском музыкальном обществе, на основе которых была создана первая в России консерватория (Петербургская). Антон Григорьевич Рубинштейн возглавил консерваторию и стал ее профессором. В 1863 году в классе Антона Григорьевича начал заниматься Чайковский.

«Могучая личность директора консерватории внушала нам, ученикам, безмерную любовь, смешанную с немалою дозой страха», – вспоминает Г.А. Ларош⁴³³ – "огромные

⁴³¹ "Когда я сужу себя, я очень строг, но когда сравниваю, становлюсь снисходительным"

⁴³² Л. З. Корабельникова, сайт о П.И.Чайковском.

⁴³³ Ларош, Герман Августович (1845–1904), русский музыкальный критик; учился в Петербургской консерватории (в том числе у А.Г.Рубинштейна по композиции и инструментовке) и окончил ее в 1866 вместе с П.И.Чайковским

практические знания, огромный кругозор, невероятная для тридцатилетнего человека композиторская опытность... Обилие заданий, интенсивность занятий, требовательность – все это прививало навыки подлинного профессионализма в композиторской работе».

Л.А. Баренбойм, написавший монографию о А.Г. Рубинштейне⁴³⁴, считал, что исполнительское искусство Рубинштейна далеко выходило за рамки обычной, пусть великолепной и впечатляющей, игры на фортепиано. Вспоминая слова самого Рубинштейна, сказанные им еще в первой половине 60-х годов: «Великий артист всегда играет современника... Великий артист делает музыку близкой современнику, знает его волнения», Л.А. Баренбойм делает заключение о том, что Рубинштейн был современным в самом лучшем и высоком смысле этого слова.

Вспомним, что, по мнению А.С. Шведерского⁴³⁵, признаком таланта является **острое ощущение современности**, способность предчувствовать и реализовать то, что ещё только «носится в воздухе», развитое ощущение времени, способность к сочувственному вниманию ко всему происходящему.

Как нам кажется, именно это качество было присуще А.Г. Рубинштейну. Впечатления современников от игры Рубинштейна множественно представлены Л.А. Баренбоймом:

Исполнением Пятого концерта Бетховена Рубинштейн дал Ромену Роллану, как тот писал, самое глубокое за всю его жизнь постижение Бетховена⁴³⁶. По словам Ф. Бузони, одна лишь рубинштейновская интерпретация до-минорного Ноктюрна Шопена научила его большему, чем могли бы научить все педагогические курсы фортепианной игры. Под впечатлением одного из исторических концертов С. Надсон писал: «Рубинштейн действительно бог, когда он за роялем. Это что-то до того грандиозное и величественное, что словами не передать: точно в первый раз Альпы увидел».⁴³⁷ Пианист и теоретик пианизма М. Курбатов признавался, что на концертах Рубинштейна и благодаря этим концертам он находил ответы на волновавшие его проблемы музыкальной эстетики.⁴³⁸ Музыкальный критик и революционный деятель



Надгробие А.Г. Рубинштейна
в г. Санкт-Петербурге

С.П. Казанский пришел к заключению, что концерты Рубинштейна «дают массу материала для выявления отношения музыки к другим искусствам и к жизни, то есть для основного вопроса музыкальной эстетики».⁴³⁹ А.Н. Апухтин придерживался мнения, что ни в одной сфере художественного творчества ему не доводилось за всю его жизнь встречать столь гениальной натуры, как Рубинштейн-пианист. Рахманинов на склоне своих лет заметил: «...Как мало исполнителей, хотя бы приближающихся к великому Рубинштейну».⁴⁴⁰ С.И. Танеев писал А.С. Аренскому: «На меня игра Антона Григорьевича производит совершенно особенное действие... Не могу удержаться, чтобы не сказать, что, слушая игру Антона Григорьевича, я испытываю нечто такое, чего при других обстоятельствах мне никогда не приходилось испытывать: какое-то жгучее чувство красоты, если так

⁴³⁴ Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность, т. 1-2, Л., 1957-62.

⁴³⁵ Шведерский А. С. Можно ли научить тому, чему нельзя научить? В сб. Диагностика и развитие художественной одарённости. СПб., 1992, стр. 67-75.

⁴³⁶ Ромен Роллан. Собр. соч. в 14 томах, т. XIV. М., 1958, с. 588.

⁴³⁷ С. Я. Надсон. Проза. Дневники. Письма. СПб., 1912, с. 612.

⁴³⁸ М. Курбатов. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. М., 1899, с. 4—5.

⁴³⁹ С.П. Казанский. А.Г. Рубинштейн и его исторические концерты («Русская мысль», 1886, кн. II, с. 178).

⁴⁴⁰ С. Рахманинов. Связь музыки с народным творчеством. Сб. «С. Рахманинов. Письма». М., 1955, с. 560.

*можно выразиться, красоты, которая не успокаивает, а скорее раздражает: я чувствую, как одна нота за другой точно меня насквозь прожигает: наслаждение так глубоко, так интенсивно, что оно как бы переходит в страдание».*⁴⁴¹

«Секрет исполнительского гения» Рубинштейна Л.А. Баренбойм видит не в характеристиках отдельных сторон рубинштейновского пианизма, а в личности артиста — «титанической и разносторонней, глубоко мыслящей и остро чувствующей, замкнутой и общительной, решительной и колеблющейся, сосредоточенной и беспокойной, ищущей и заблуждающейся, отзывчивой и вспыльчивой, но всегда правдивой и наделенной великим **даром замечать то, что** под покровом обыденности **ускользало от других**».⁴⁴²

Индивидуальность А.Г. Рубинштейна Б. Асафьев отмечал как «нечто своё», которое «переносилось на весь мир музыки так, что словно она, музыка, становилась лирическим созданием одного поэта, одной всепроникновенной души, хотя и сохраняя особенности быть музыкой Шумана, Шопена и других великих».⁴⁴³

Верность идее, заложенной в сочинении, внимание к авторскому замыслу и одновременно полнейшая артистическая независимость, по мнению Л. Баренбойма, — такова та позиция, на которой стоял Рубинштейн. «В наши дни, — писал Баренбойм, — когда широко распространилось «хорошее», «правильное», «точное» исполнение на фортепиано (но не часто можно встретить творческую интерпретацию), сказанное приобретает значительную актуальность». Думается, сказанное и до сих пор (и в наши дни!) сохраняет свою значимость.

Возвращаясь в рубинштейновскую эпоху, мы вынуждены констатировать факт, что влияние его исполнительского искусства было настолько велико, что «рубинштейновская интерпретация начала представляться единственно возможным «объективным» раскрытием композиторского замысла...».⁴⁴⁴ Неудивительно, что в воспоминаниях Леопольда Ауэра одним из ярких впечатлений стало прощание с Рубинштейном: «Церковь была все время переполнена людьми, приходившими отдать дань уважения человеку, которому Россия была в такой степени обязана развитием своего музыкального искусства как в художественном, так и в научном отношении. В день похорон на Невском проспекте была приостановлена вся деловая жизнь, и тысячи людей следовали за утопавшим в цветах гробом, медленно и торжественно двигавшимся к кладбищу, на котором Антон Рубинштейн покоится теперь недалеко от Чайковского и Бородина»⁴⁴⁵.

Изучение такого явления, каким являлось исполнительское искусство Антона Рубинштейна, стало естественным следствием окончания его эпохи в исполнительстве. Он как бы предрекал это в своих афоризмах: *«Ученые оцениваются, обыкновенно, при жизни, а художники - только после смерти. Потому что только тогда берут на себя труд изучить их творчество полностью».*

*«Я считаю Брамса продолжателем Шумана, себя продолжателем Шуберта и Шопена, а нас обоих завершителями третьей эпохи музыкального искусства»*⁴⁴⁶.

Подобное ощущение завершения в своём творчестве целого периода в исполнительском искусстве испытывал и Г.Венявский. Л.Ауэр описывает эпизод из последних дней жизни великого скрипача:

⁴⁴¹ С.И.Танеев. Материалы и документы, т. I. М., 1952, с. 80—81.

⁴⁴² Все цитаты по: Баренбойм Л. Рубинштейновские традиции и современность. // Музыкальная педагогика и исполнительство. — Л., Музыка, 1974. — 334 с.

⁴⁴³ Б. Асафьев. Антон Григорьевич Рубинштейн. Сб. «Сов. музыка», 1946, № 6, с. 4.

⁴⁴⁴ Баренбойм Л. Рубинштейновские традиции и современность. // Музыкальная педагогика и исполнительство. — Л., Музыка, 1974. — 334 с.

⁴⁴⁵ Ауэр Л. Моя долгая жизнь в музыке. Издательство «Композитор», СПб, 2003.

⁴⁴⁶ А. Г. Рубинштейн. Короб мыслей.

«Я сам был очевидцем этого факта, когда, приехав в Москву, чтобы повидать его после нескольких лет, я отправился к нему с Николаем Рубинштейном в квартиру Надежды Филаретовны Мекк... Она приняла большое участие в Венявском и позаботилась, чтобы он был окружен самым тщательным уходом, которого требовало его состояние. ...Однажды, когда серьезное состояние его здоровья на минуту, казалось, овладело его сознанием, он, как будто бы предчувствуя приближение смерти, сказал:

— Запомните вы оба, что «Венецианский карнавал» умирает вместе со мной»⁴⁴⁷.

Действительно ли наличие ярких исполнителей-художников присуще лишь определённым эпохам в исполнительском искусстве? «Я не знаю, что будет в XXI веке, – писал Е.В. Колобов, размышляя о развитии человеческого общества, – и в искусстве, и вообще, но в итоге своей жизни я стал скорее пессимистом. ... А что касается искусства, то в течение всего XX века из него, к сожалению, уходило, как мне кажется, личностное начало».

Евгений Владимирович Колобов, создатель необыкновенного театра «Новая опера», своим творчеством, прежде всего, опровергает своё суждение. Личностное начало, особенно в таком ярком проявлении, как у Колобова-дирижёра, думается, всегда было (и есть), с одной стороны, явление нечастое, с другой стороны, почти всегда присутствует у ярких индивидуальностей, художников искусства.

Суть в том, что выдающийся исполнитель – почти всегда перерастает рамки чисто исполнительской профессии. Вспомним у Г.Г.Нейгауза:⁴⁴⁸ «Не надо было пытаться сделать из меня пианиста-виртуоза, я был достоин лучшей участи (или худшей, как хотите); как человек я был слишком сложен, чтобы быть виртуозом, как пианист – слишком примитивен». Это позиция человека, ощущающего себя в первую очередь музыкантом: «Иногда я доходил до полной одержимости: не успевал проснуться, как уже слышал **внутри себя** музыку, свою музыку, и так почти весь день».

Личностное начало – это, прежде всего, неординарное художественное мышление, опирающееся на особое, обострённое, чуткое, необычайно рельефное восприятие окружающего мира. Это наличие «сопереживания» всему, что человека окружает.

«Он был Художник во всеобъемлющем смысле этого понятия, – пишет Геннадий Шохман о Колобове-музыканте, – безотносительно к профессии, то есть **человек, способный к сотворению собственных художественных миров**. Захватывающие, уникальные и неповторимые, они творились в данном случае не композитором, *сочиняющим* собственную музыку, а человеком, эту музыку *исполняющим*. В том и есть, может быть, главная загадка Колобова, его особый дар и одновременно его крест: ведь сколько убогих суждений, мелочных придирок и просто элементарного непонимания проистекло именно из-за того, что его пытались втиснуть в прокрустово ложе привычных представлений о роли и месте музыканта-исполнителя. Да не был он исполнителем! И практически никогда, за редкими исключениями, без которых не обходится реальная жизнь, не играл он чужую музыку — только ту, которую захотел и смог сделать *своею*».⁴⁴⁹

«Сами колобовские идеи, – пишет Г. Шохман, – нередко (как в том же «Онегине») могли быть оспорены на уровне словесной дискуссии, но как только начинала звучать музыка в его исполнении — возникало ощущение абсолютной истинности, и никакое другое прочтение казалось невозможным. Помимо редкостной способности по-своему интонировать даже самую «заигранную» мелодию, вкладывая в нее нужный ему смысл, у него был **дар порождать у слушателя иллюзию сиюминутного рождения музыки — здесь и сейчас**. Самое удивительное, что такое отпущение возникало даже у нас, репетировавших и исполнявших с ним эту музыку множество раз. Поэтому **играть с**

⁴⁴⁷ Ауэр Л. Моя долгая жизнь в музыке. Издательство «Композитор», СПб, 2003, стр. 130.

⁴⁴⁸ Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. М., Советский композитор, 1983.

⁴⁴⁹ Шохман Г. Дар и крест Евгения Колобова. «Музыкальная академия», 2011, № 2, стр. 66 – 73.

ним спокойно было совершенно невозможно: чуть раньше или чуть позже, но непременно наступал момент, когда перехватывало дыхание, слезы наворачивались на глаза, и тогда музыкальные «события», образующие любую партитуру, проживались как вполне реальные, без всяких кавычек, события собственной жизни...

Он обладал редчайшим, особенно в наше время, даром и величайшей для художника привилегией: у него был прямой и неограниченный доступ к сердцам людей. И что бы ни писали критики, как бы ни пытались они, иногда и небезосновательно, опровергнуть те или иные его концепции и художественные решения, публика, слушатели были неизменно на его стороне. Потому что музыка, по крайней мере, та, которой дирижировал Колобов (а за другую он просто не брался), всегда обращена в первую очередь к чувству, и никакие рациональные доводы не в силах ему противостоять.

... Максимальное насыщение каждого звучащего такта образным смыслом и было тем, над чем он готов был работать бесконечно, пока хватало сил, не щадя себя ни на спектаклях либо концертах, ни на репетициях: разницы между ними для него не было...»⁴⁵⁰

Колобов называл дирижёрскую профессию трагической: «если бы по второму разу выбирать жизнь, я бы никогда в дирижеры не пошел, профессию эту ни за что бы не выбрал. Самая тяжелая профессия, на мой взгляд. Вечная зависимость от всех»⁴⁵¹. По мнению близко знавших его музыкантов, Колобова не покидала «заведомая убежденность, что ему никогда не услышать в реальности то, что звучало в его воображении»⁴⁵². Он действительно занимался «озвучиванием» своей внутренне звучащей музыки и был очень редко удовлетворён реальным результатом, хотя оркестр Новой оперы, по мнению подавляющего большинства критиков, играл «выше всяких похвал».

Почти всю свою жизнь Е.Колобов вынужден был бороться за своё право играть музыку так, как он её слышал. Он тщательно обосновывал свою точку зрения, старался донести её до критиков:

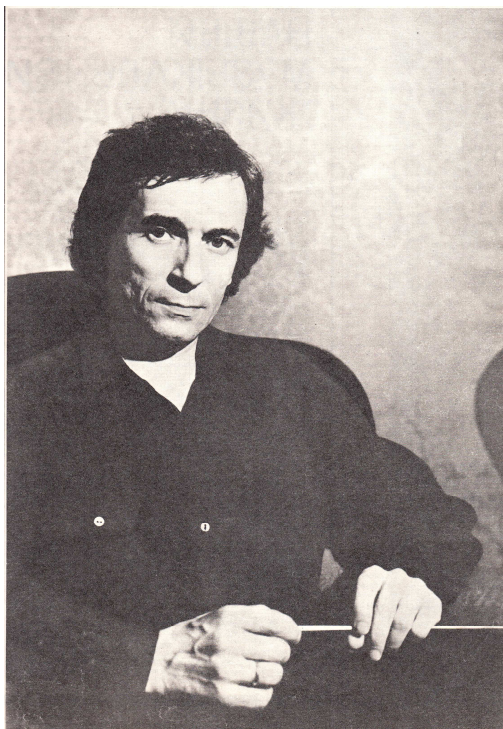


Фото А.Степанова

«...В этом искусство и состоит — в разнообразии смыслов. Я же не изобретаю сокращения и перестановки, они подсказаны мне временем и моим внутренним чувством. Мне интересно, почувствовав композитора, представить, согласился бы он со мной, что, допустим, вот этот фрагмент мешает естественному развитию сценической и музыкальной мысли. Мне интересно выстраивать музыкальную идею по собственным внутренним законам, не отступая при этом от концепции композитора. Думаю, что большинство композиторов со мной бы согласилось.

...Ведь бывает много-много нот, а музыки нет.

Ноты — это не музыка, это — шифр, так же как великая литература — шифр. И каждый отгадывает его в меру возможностей, которые дал

⁴⁵⁰ Шохман Г. Дар и крест Евгения Колобова. «Музыкальная академия», 2011, № 2, стр. 66 – 73.

⁴⁵¹ Астафьев В. П., Колобов Е. В. Созвучие / Вступит. ст. В. С. Непомнящего. — Москва; Иркутск: Издатель Сапронов, 2004. — 304 с.

⁴⁵² Шохман Г. Дар и крест Евгения Колобова. «Музыкальная академия», 2011, № 2, стр. 66 – 73.

Господь и обозначило время.

*...В драматическом спектакле куда легче — там режиссеры целые акты могут убирать или переставлять местами, и им сходит с рук, даже когда это неоправданно. А попробуй я в опере выпустить из той же «Травиаты» или «Онегина» пять тактов — как вы посмели?! Но я знаю, что даже на том свете смогу объяснить Чайковскому, почему я это сделал. И, может, он поймет меня. **Не просто же я что-то отрубил и выбросил, чтобы поскорее закончить спектакль. У меня же в этом идея была.** Это же не просто взять и озвучить ноты. Для меня партитура — это как стихотворный оригинал, который нужно еще перевести на другой язык — язык музыкального спектакля. И перевести его как Колобов. **Содержание то же, но осмысление, переживание и передача его разные.** Это только иные критики возмущаются, что я специально «уродую» Чайковского или того же Верди, подменяя их собой. Пусть, я их не слушаю, потому что знаю — перед Богом я чист и не гордыня вела меня. Просто я так слышу и так чувствую».⁴⁵³*

Творчество Е.Колобова, по мнению исследователей, необходимо воспринимать как один из примеров «авторского подхода к интерпретации произведения». По мнению А.Мельниковой⁴⁵⁴, Колобову была совершенно чужда идея о самоценности текста как такового. «Мне всегда интересны люди, — пишет Е.В.Колобов, — которые слышат свое и помогают мне услышать это. ...Конечно, внесение «себя» в ту музыку, которую я исполняю, для меня не самоцель и никак не может быть самоцелью. Это было бы просто кощунство. Но если я не могу исполнять ее так, как слышу, исполнение теряет для меня смысл. И это обстоятельство всегда для меня на первом плане»⁴⁵⁵.

Создавая собственные редакции произведений, которые избирались им для постановки, Е.В.Колобов неоднократно повторял в интервью, что в самом композиторском тексте много случайного, поэтому он не может претендовать на полное отражение воли автора. Дирижёр один из не многих ставил вопрос об «эффекте случайности», который, по мнению Колобова, может быть очень силен: автор мог что-то недоработать или изменить что-либо под влиянием внешних обстоятельств. Одним из принципов Колобова при подходе к произведению становится очищение авторского текста от подобных «случайностей».⁴⁵⁶

В то же время каждая случайность может быть деталью, которую можно и нужно менять, если этого требует общая идея. Например, нюансы, по мнению Е.В.Колобова, — это штрих вдохновенной творческой минуты в процессе работы. Наполовину в шутку, наполовину всерьёз, Евгений Владимирович отмечает: «Погода была хорошая, и Петр Ильич написал «форте». А был бы дождь — может, написал бы «пиано». «Меня не пугает, — пишет Евгений Владимирович, — что те же нюансы я слышу иначе, чем это написано в партитуре. Нюансы — это же штрих вдохновенной творческой минуты в процессе работы»⁴⁵⁷.

Е.В.Колобов обосновывает свои свободные трактовки основным творческим принципом, который выражается в следующем: «Важно угадать в содержании высшую идею. Даже не угадать, а почувствовать и выразить»⁴⁵⁸.

⁴⁵³ Астафьев В. П., Колобов Е. В. Созвучие / Вступит. ст. В. С. Непомнящего. — Москва; Иркутск: Издатель Сапронов, 2004. — 304 с.

⁴⁵⁴ Мельникова А. Творческий метод Евгения Колобова. Музыкальная академия, № 2, 2009 г., с. 30 – 34.

⁴⁵⁵ Астафьев В. П., Колобов Е. В. Созвучие / Вступит. ст. В. С. Непомнящего. — Москва; Иркутск: Издатель Сапронов, 2004. — 304 с.

⁴⁵⁶ Мельникова А. Творческий метод Евгения Колобова. Музыкальная академия, № 2, 2009 г., с. 30 – 34.

⁴⁵⁷ Астафьев В. П., Колобов Е. В. Созвучие / Вступит. ст. В. С. Непомнящего. — Москва; Иркутск: Издатель Сапронов, 2004. — 304 с.

⁴⁵⁸ Астафьев В. П., Колобов Е. В. Созвучие / Вступит. ст. В. С. Непомнящего. — Москва; Иркутск: Издатель Сапронов, 2004. — 304 с.

Так рождена идея спектакля «О, Моцарт, Моцарт!». Задумав этот спектакль как реквием, Колобов принимает решение соединить оперу Римского-Корсакова и «Реквием» Моцарта, а финал сделать по Пушкину, «у которого Сальери говорит Моцарту при расставании: «До свиданья», а тот ему отвечает: «Прощай». Он будет ТАМ, и он будет вечно жить, а Сальери навсегда останется здесь, в земном прахе...».

Спектакль «Евгений Онегин» задуман Е. Колобовым как трагедия. (Сравните: у Пушкина – роман в стихах, у Чайковского – лирические сцены). А у Колобова – трагедия. Постановщик объясняет свою идею:

«...Почему я заканчиваю «Онегина» словами самого же Онегина: «О смерть, о смерть, иду искать тебя!»? ...А я закончил оперу так, потому что попытался понять, почему у самого Чайковского в первом варианте именно так и было. Так пели и в консерватории. Это потом уже поменяли — не знаю почему, кто ему посоветовал — тогда ведь тоже цензура была. А мне кажется, что не случайно Чайковский заканчивал оперу нотой такой обреченности. Потому что «Онегин» — это трагедия. Поэтому для меня этот спектакль и был спектаклем дуэли. Дуэли Онегина и Ленского, Ленского и Ольги, Онегина и Татьяны, Татьяны и Гремина... А все семь смертей — что, они случайны у Чайковского? Я говорю не о натуральных смертях — там только один Ленский погиб. Но возьмите мать Татьяны и Ольги, ей еще и сорока нет, а она поет (и это первая ария в спектакле!): «Привычка свыше нам дана, замена счастью она...» Это ведь не жизнь уже, когда одна «привычка»... А няня, которую в тринадцать лет выдали в чужую семью за сопливого мальчишку, а Ольга, похоронившая Ленского и себя вместе с ним, а Татьяна и Гремин в несчастном браке и, наконец, сам Онегин, которому остается только пулю в лоб?.. «Онегин» о том, как жизнь колесом роковым проехала по всем героям, всех раздавила! Это же трагедия! Потому и музыка такая». «... А вот Гремин поет свою арию у меня не один — там весь хор, все мужики-генералы один ее куплет вместо него и как бы вместе с ним поют. Потому что это ария трагическая, а не то, что обычно нам исполняют: любви-де все возрасты покорны в том смысле, что я мужик, мол, ничего, любить способен, этаким самодовольный молодящийся бодряк. Но это же трагическая ария, как бы ария Андрея Болконского — зачем я влюбился в эту девочку? Он же человек, прошедший войну, проживший жизнь, он же понимает, что она его не любит. Она ему верна, но она его не любит! Вот какой трагедии действительно все возрасты покорны, вот в чем смысл. Это же крик души, а не самохвальство. Во всяком случае, я так эту музыку слышу. И потому у меня и весь генеральский хор включен в эту трагическую тему. Для меня вообще весь «Онегин» — это трагедия»⁴⁵⁹.

Воплощение художественной идеи – всепоглощающий принцип работы Колобова над музыкой обогащался ещё и требовательностью к самому себе и к тем, с кем ему приходилось работать. Ещё в молодости Евгений Владимирович проповедовал подход к профессии на самом высоком уровне самоотдачи: «...работая над великим наследием, мы должны быть **образованы и честны**. И всегда непременно, стремиться к максимально достойному профессиональному уровню»⁴⁶⁰.

К исполнительскому искусству Евгений Владимирович относился как к постоянному обновлению, созданию неповторимых художественных мгновений, превращению нотных звуков в богатое художественное явление: «Каждый спектакль я дирижирую по-новому, может, мудрее, может, чище. Может, хуже, лучше – это другой вопрос, я же не робот. Я видел много «роботов» за дирижерским пультом, которые озвучивают ноты – а музыки нет. Вместо нее – нотозвучание!»⁴⁶¹

⁴⁵⁹ Астафьев В. П., Колобов Е. В. Созвучие / Вступит. ст. В. С. Непомнящего. — Москва; Иркутск: Издатель Сапронов, 2004. — 304 с.

⁴⁶⁰ Н. Вильнер, Е. Колобов. Пусть главенствует музыка! «Советская музыка», № 7, 1980 г.

⁴⁶¹ Гладышев В. Евгений Колобов: «Каждый раз я должен быть новым». Газета «Пермские новости», № 58, № 67, 1995 г.

«Драматургический взгляд» на музыку диктовал Евгению Владимировичу планы будущих постановок. Абсолютно соответствовала его поиску вокально-хореографическая симфония «Пушкин. Размышления о поэте» для чтеца, солистки, хора и симфонического оркестра (1979, поставлена в Свердловске 14.06.1980 (дир. Е. Колобов, бал. Н. Касаткина, В. Васильев, худ. И. Сумбатишвили). Безусловный «синтетизм» жанра как нельзя лучше подходил и к «предмету» музыкального исследования – всеохватывающей поэзии Пушкина, его трагической судьбы, многозначности пушкинского слова, всепоглощающего преклонения перед первым русским поэтом, и к колобовскому «видению и слышанию» языка музыки как сплава художественного смысла и звуковой выразительности.



Е.Колобов и А.Петров

Несмотря на то, что основное «зримое» содержание представлено с помощью хореографии, весомый компонент пушкинского слова «врезается» в спектакль голосом чтеца, который осознаётся нами как голос самого поэта, пришедшего к нам, как будто, из вечности. Выбрав в качестве центрального образа стихотворение «Странник», Колобов, оставаясь верным своему принципу, «святой обязанности» — «следовать тому, что заложено в музыкальном материале произведений, ко-

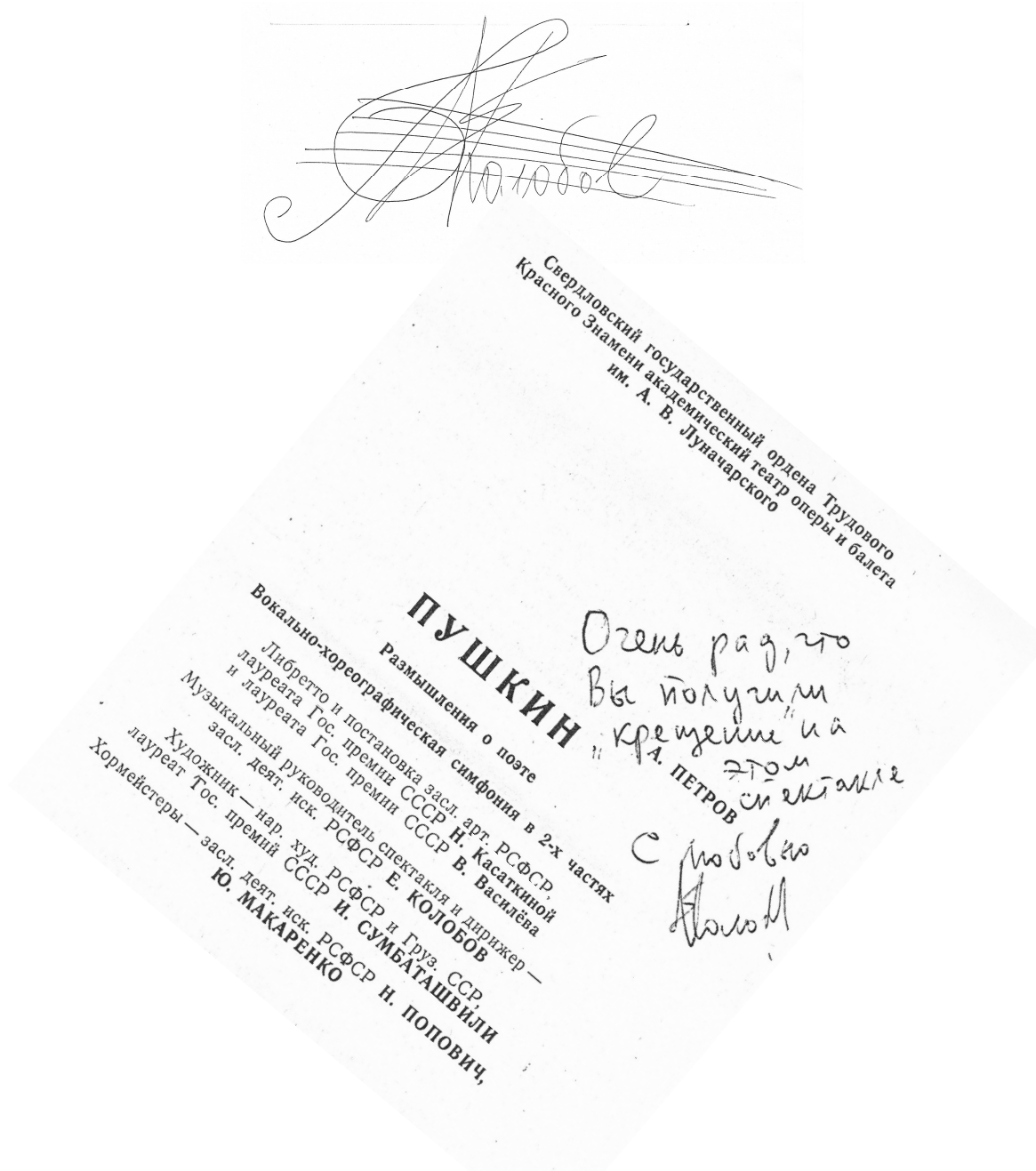
торые мы ставим, безраздельно доверять ему»⁴⁶², подводит содержание спектакля к музыкальной кульминации – фрагменту, названному композитором «Некий свет»:

*«Пошел я вновь бродить, уныньем изнывая
И взоры вкруг себя со страхом обращая,
Как узник, из тюрьмы замысливший побег,
Иль путник, до дождя спешащий на ночлег.
Духовный труженик — влача свою веригу,
Я встретил юношу, читающего книгу.
Он тихо поднял взор — и спросил меня,
О чем, бродя один, так горько плачу я?
И я в ответ ему: «Познай мой жребий злобный:
Я осужден на смерть и позван в суд загробный —
И вот о чем крушусь: к суду я не готов,
И смерть меня страшит».
«Коль жребий твой таков, —
Он возразил, — и ты так жалок в самом деле,
Чего ж ты ждешь? зачем не убежишь отселе?»
И я: «Куда ж бежать? какой мне выбрать путь?»
Тогда: «Не видишь ли, скажи, чего-нибудь», —
Сказал мне юноша, даль указуя перстом.
Я оком стал глядеть болезненно-отверстым,
Как от бельма врачом избавленный слепец.
«Я вижу некий свет», — сказал я наконец.
«Иди ж, — он продолжал, — держись сего ты света;
Пусть будет он тебе единственная мета,
Пока ты тесных врат спасенья не достиг,
Ступай!» — И я бежать пустился в тот же миг».*

⁴⁶² Н. Вильнер, Е. Колобов. Пусть главенствует музыка! «Советская музыка», № 7, 1980 г.

Евгений Владимирович на постановочных репетициях сам вслух читал стихотворения Пушкина, разъясняя своё понимание «смысло-жизненной» их глубины, потому что никакое другое слово, кроме пушкинского, не могло яснее и объёмнее описать и показать всю осмысленность трагизма и «светлой печали», одновременно веры и восхищения, которые ощущались и в музыке, и собственно в выбранных для чтения текстах.

Не раз в интервью Евгений Владимирович говорил о том, что «...В «Моцарте и Сальери» не написано, что Моцарт умирает, а сказано в ремарке: уходит»⁴⁶³. «Такие люди, как Моцарт, – говорил Евгений Владимирович, – устают жить среди обычных людей, поэтому они уходят...». Очевидно, Пушкин, в его понимании, также «ушёл», а, значит, существует в каждом, творящем, кто способен однажды увидеть «некий свет»...



⁴⁶³ Астафьев В. П., Колобов Е. В. Созвучие / Вступ. Сапронов, 2004. — 304 с.

Л. В. С. Непомнящего. — Москва; Иркутск: Издатель

Три новеллы Елизаветы Гладких



Елизавета Гладких

Лауреат Всероссийского и краевых конкурсов.
Студентка Пермского государственного института
искусства и культуры (скрипка).

Песня ветра в траве

В деревушке на берегу моря только и было разговоров, что о танцах, которые устраивает в воскресенье О'Донналл. Урожай давно собран, началась пора праздников и свадеб. О'Донналл решил отпраздновать день своего рождения и теперь объезжал деревню на старой тележке, приглашая на танцы каждого встречного. Он был известен как парень щедрый, поэтому его приглашение с радостью принимали все. Молодежь предвкушала танцы до упаду, а те, кто постарше, надеялись на увлекательную беседу друг с другом за кружкой пенящегося пива.

Тележка О'Донналла остановилась около небольшого бедного дома на окраине деревни, и старая желтая кобыла привычным жестом опустила голову, собирая губами чаклую траву. У ворот сидел парень, ровесник О'Донналла, и точил нож. У его ног в корзине серебрилась недавно пойманная рыба. При каждом движении большой руки темно-рыжая челка парня вздрагивала и падала на белый лоб и серо-зеленые глаза.

– Привет, Патрик, – окликнул его О'Донналл. – Это твой улов?

Патрик взглянул на гостя сквозь упавшую на глаза челку и молча продолжил свое занятие.

– Давно не видел такой большой сельди, – заметил О'Донналл.

– Я знаю, где ее ловить, – ответил Патрик и вновь углубился в свою работу.

О'Донналла, который хорошо знал Патрика, не смутила его неразговорчивость.

– В воскресенье я устраиваю танцы. Придешь?

– Приду, раз приглашаешь, – нехотя ответил Патрик.

– Будем танцевать, пить пиво, мать зажарит огромного быка. Я и Эйлин пригласил. Она сказала, что очень хочет потанцевать, – без всякой, казалось бы, связи с предыдущими словами заметил О'Донналл.

Патрик снова внимательно посмотрел на приятеля, а потом встал и подошел к тележке.

– Так и сказала? – спросил он, откидывая с лица рыжую челку.

– Так и сказала, клянусь святой Бригитой, – ответил О'Донналл.

Бледное лицо Патрика осветилось широкой улыбкой.

– Я приду, – сказал он.

– Вот и хорошо, – отозвался О’Донналл, собирая вожжи. – Славно повеселимся. Вперед, старушка!

Кобыла покорно подняла голову и нехотя двинулась вперед.

Начинался декабрь. Густая трава потускнела и приобрела сероватый оттенок, а далекие горы целыми днями скрывались за пеленой тумана, которую не мог развеять даже сильный пронизывающий ветер, дувший с моря. Небо постоянно хмурилось, ледяной дождь сменялся мокрым снегом. Как ярко и уютно светились в такие дни окна небольших деревенских домов, где семьи собирались у очага, хозяйки старались удивить своих домочадцев вкусной едой, хозяева отдыхали после уборки урожая, а для юношей и девушек начиналась пора свадеб, танцев и веселья.

В воскресенье в большом доме О’Донналла собралась почти вся деревня. Виновник торжества радушно встречал гостей во дворе, украшенном гирляндами из плюща, и провожал в дом, откуда слышались смех и звуки музыки. Брат О’Донналла стоял рядом с ним и подавал прибывшим гостям кружки с пивом, которые те осушали с благодарностью и пожеланиями добра гостеприимному хозяину. О’Донналл с веселой почтительностью кланялся старикам, пришедшим выпить пива и посплетничать, добродушно подтрунивал над местными красавицами, которые зябко кутались от осеннего холода в теплые плащи, подшитые мехом, по-дружески крепко пожимал руки парням, не делая различий между теми, кто приезжал на крепких мохноногих лошадаках, и теми, кто приходил пешком. Среди последних был и Патрик, чьи обычно бледные щеки порозовели от долгой ходьбы.

– Привет, Патрик, – приветствовал О’Донналл друга, пожимая ему руку. – Я рад, что ты пришел.

– Поздравляю тебя с днем рождения, – сказал Патрик. – Счастья твоему дому, а тебе – удачи. Да будет над тобой Господне благословение.

О’Донналл молча наклонил голову в ответ на поздравление друга. В этот момент во дворе появилась высокая девушка в темно-синем плаще и меховой шапочке на русых волосах. Она остановилась позади Патрика, бросив на него насмешливый взгляд, и громко проговорила:

– Да благословит тебя святой Патрик, О’Донналл.

Патрик вздрогнул от неожиданности и повернулся к девушке, которая теперь даже не смотрела в его сторону.

– Благодарю тебя за доброе пожелание, Эйлин, – ответил О’Донналл, как и полагалось учтивому хозяину. – Он уже благословил меня дружбой с тем, кто носит его имя.

Эйлин обернулась к Патрику, словно только что заметила его.

– А, Патрик. Я не ожидала увидеть тебя здесь, ведь обычно тебя на танцах и не встретишь.

– Я пришел поздравить своего друга, Эйлин, – ответил Патрик, выпрямляясь под насмешливым взглядом девушки. – У меня много дел и без того, чтобы каждую неделю торчать на танцах, словно какой-нибудь волынщик.

Услышав эти слова, Эйлин покраснела и удалилась в дом, оскорбленно вскинув голову.

– Неужели тебя задела слова девушки? – удивился О’Донналл. – Хотя вижу, что словам Эйлин ты придаешь больше значения, чем всем остальным.

– Вовсе нет, – уныло ответил Патрик, глядя вслед Эйлин.

– Иди и пригласи ее на танец, – посоветовал О’Донналл. – Может быть, тогда она посмотрит на тебя ласковей.

– Вряд ли, – покачал головой Патрик. – Но все же попробую.

Юноша оставил друга и вслед за Эйлин вошел в дом.

– И чем ей не нравится Патрик? – спросила одна из стоявших рядом с О’Донналлом девушек. – Он хороший парень, трудолюбивый, добрый. Беден, правда, а Эйлин, видно, нужен богач.

– Никто ей не нужен, – заметила ее подруга. – Ей просто хочется, чтобы все по ней с ума сходили.

– Если хотите знать, – сказала третья девушка, – ей нравится Тимоти, волынщик. Только из-за него она и пришла на танцы.

О’Донналл, слышавший разговор девушек, от души пожалел своего друга, который уже давно не смотрел ни на кого, кроме насмешливой Эйлин.

В доме уже всю веселились гости, играла музыка. Гости постарше сидели за столами, расставленными вдоль стен, и слушали, как старый Шон О’Донналл рассуждает о политике. Матушка О’Донналл в пестрой шали и разноцветных юбках разносила блюда с жарким и огромные кружки пива, из которых белыми хлопьями выплескивалась пена. Четыре брата О’Донналла присоединились к бурным спорам стариков о судьбе Ирландии, а их жены, собравшись в пеструю стайку, обсуждали наряды и рецепты травяных настоев. Пятеро сестер О’Донналла помогали матушке разносить подносы с едой и весело перебрасывались шутками с гостями. Мужья сестер, которые были моложе братьев О’Донналла, в дальнем углу обсуждали рыбалку и охоту. Самая младшая сестра О’Донналла Кэтлин следила за веселыми играми маленьких племянников. Если кто-нибудь из детей начинал драться или капризничать, Кэтлин подзывала его к себе, ласково уговаривала, давала со стола что-нибудь сладкое и отпускала обратно. Даже сам О’Донналл не помнил, сколько же у него племянников, хотя точно знал, что больше двадцати. Сейчас к ним присоединились дети других гостей, и все они бегали и кричали. Управиться с такой оравой было нелегко, и О’Донналл удивлялся пронизательности своей сестры, потому что сам он никак не мог определить, когда они кончают играть и начинают драться.

Несмотря на множество гостей, посреди просторной комнаты оставалось свободное место для танцев. У стены сидели деревенские музыканты. Здесь был старый Нед-флейтист, который мог развеселить своей игрой даже самого загрустившего слушателя, потому что извлекал из своей флейты все звуки, кроме тех, какие из нее положено извлекать; был арфист Фингал, который происходил из рода древних певцов-филидов, и гордился этим, хоть был ужасно беден; был барабанщик, имя которого никто не мог запомнить, да и сам он давно его забыл; и, конечно, Красавчик Тимоти – тот самый волынщик Тимоти, высокий широкоплечий парень, который мог заставить любую волынку заиграть так, что ноги слушателей сами пускались в пляс. Кроме этого удивительного мастерства, которое он унаследовал от своих отца и деда, тоже волынщиков, Тимоти был знаменит своими шутками. Он мог шутить не переставая и по любому поводу, и нетрудно понять, почему все девушки считали Тимоти лучшим парнем в деревне, почему все с радостью приглашали его на свои праздники и почему Эйлин, покоренная его волынкой и шутками, совсем перестала обращать внимание на Патрика.

Патрик не осмелился подойти к Эйлин, которая вполголоса разговаривала с Тимоти, ласково ему улыбаясь, и стоял у стены, хмуро уставившись в пол. О’Донналл давно заметил, что Патрик не похож на других парней. Его не интересовали споры о судьбах Ирландии и Англии, разговоры о мотыгах и пшенице. Патрик любил проводить время в одиночестве, любил сидеть на берегу моря или бродить по окрестным холмам, запорошенным снегом. О’Донналл знал это и мог понять, почему Эйлин предпочла его другу общество веселого волынщика.

Наконец именинника окружили девушки с просьбой разрешить начать танцы. По знаку О’Донналла музыканты заиграли веселый рил, и все пустились в пляс. Эйлин пригласили мгновенно, и она легко скользила, почти не касаясь пола, бросая задорные взгляды на Тимоти, который изо всех сил старался переиграть старого Неда. После

каждой следующей кружки пива Нед начинал играть все громче, а пил он в каждую паузу, поэтому заглушить его флейту было нелегким делом.

Рил сменялся рилом, а Патрик все стоял у стены. Со свойственным ему ирландским упрямством он решил, что будет танцевать только с Эйлин, а та еще не пропустила ни единого танца. Русые косы девушки растрепались, щеки разругались, и она стала такой хорошенькой, что Тимоти не вытерпел, велел друзьям сыграть один рил без него, и пригласил Эйлин на танец. Патрик помрачнел: Эйлин никогда не улыбалась ему так, как улыбается сейчас этому волынщику. Неожиданно перед ним появилась Кэтлин, младшая сестра О'Донналла.

– Я хочу танцевать, – заявила она.

– Я не танцую, – ответил Патрик. – Пригласи кого-нибудь другого.

– Хочу танцевать с тобой, – девчонке тоже было свойственно ирландское упрямство.

Патрик промолчал и еще сильнее нахмурился.

– Ты моему брату друг? – спросила девочка.

– Друг, – нехотя ответил Патрик.

– Значит, и мне друг?

– И тебе.

– Почему же ты не хочешь со мной танцевать?

Патрик опять не ответил, только отвел глаза. Его сердце ныло от обиды, нанесенной ему Эйлин.

– Понимаешь, – объяснила Кэтлин, – я тоже хочу танцевать, но все говорят мне, что я маленькая. Мама велела мне танцевать с кем-нибудь из братьев, но ты же понимаешь, что это неинтересно.

Большие темные глаза девочки требовательно смотрели на Патрика, и он неожиданно согласился. Обрадованная Кэтлин схватила его за руку и потащила за собой в круг танцующих. Несмотря на то, что Патрик танцевал редко, танцором он слыл неплохим. Кэтлин и он являли собой такую живописную и красивую пару, что затмили собой даже Эйлин и Тимоти. Черные кудряшки Кэт выбились из прически, темные глаза сияли, а темно-рыжая челка Патрика все время падала ему на глаза, из которых понемногу начали исчезать грусть и обида.

– Ты хорошо танцуешь, – запыхавшись, проговорила Кэт, когда кончился танец, – куда лучше этого длинного волынщика, он ужасно неуклюжий.

Эти слова несколько утешили Патрика.

В это время к ним подошла матушка О'Донналл, шурша разноцветными юбками.

– Несносная девчонка, – сказала она Кэт. – Как тебе не стыдно! Думаешь, Патрику очень хочется с тобой танцевать?

– Что вы, миссис О'Донналл, – поторопился заметить Патрик. – Я уж решил сегодня вовсе не танцевать, но с Кэтлин сплясал с удовольствием, и могу поклясться святым Патриком, что она танцует лучше всех.

Кэт и ее матушка просияли, но, к несчастью, эти слова услышала проходившая мимо Эйлин. Красавица остановилась совсем недалеко от Патрика и налила себе немного вина из кувшина, стоявшего на столике. За ней тенью следовал Тимоти, который в тот день довольно нерадиво относился к своим обязанностям музыканта.

– Эйлин-арун⁴⁶⁴, – проговорил он, – станцуешь со мной еще один рил? Кроме тебя, мне ни с кем и танцевать не хочется.

– Конечно, Тимоти, – громко ответила Эйлин, полуобернувшись к Патрику. – Не всем же танцевать с маленькими девчонками.

Тимоти взял Эйлин под руку и повел ее к танцевальной площадке.

Серо-зеленые глаза Патрика снова померкли.

⁴⁶⁴ Дорогая (ирл.)

– Дорогая миссис О’Донналл, – обратился он к хозяйке. – Чудный был вечер, но, боюсь, что мне пора идти.

– Так рано, Патрик? – изумилась добродушная хозяйка. – Еще даже не стемнело!

– И ты не послушал мою песню, – добавила Кэт. – Я ведь выучила новую песню, и хочу ее спеть.

– Хорошо, песню я послушаю, – уступил Патрик.

Кэтлин, проворно пробравшись между гостей, подбежала к брату, потянула его за рукав и что-то прошептала на ухо. О’Донналл кивнул и хлопнул в ладоши, прося внимания. Шум стих.

– Дорогие гости, – громко объявил он. – Моя младшая сестренка Кэтлин выучила новую песню и хочет спеть ее для вас.

Эти слова были встречены гулом одобрения: слушать песни ирландцы всегда любили. Брат поставил Кэтлин на стол и подал ей маленькую арфу, на которой девочка научилась играть у старого Фингала. Гости устроились поудобнее, оперлись подбородками на руки и устремили глаза на маленькую певицу, которая сосредоточенно нахмурилась и положила пальцы на струны. Патрик незаметно отошел к двери, чтобы потом быстро уйти, и прислонился к широкому косяку. Кэт нежно тронула струны и запела старинную балладу. Странно было слышать из уст девочки «Песню старухи» о женщине из рода фениев⁴⁶⁵, которая пережила всех, кого знала и любила.

Патрик, склонив голову, слушал чистый и глубокий голос Кэтлин. Мелодия песни, неторопливая и бесконечная, напоминала ему волны ветра, колышущие высокие травы на полях Ирландии. Перед его мысленным взором вставали серо-голубые просторы равнин, сливающиеся с темным морем и вечно хмурым небом, пустынные побережья с вылизанными прибоем камнями, скалистые холмы, укутанные белесым влажным туманом. Словно призрак, возникал перед ним облик Эйлин с длинными русыми косами и задумчивым взглядом светлых глаз, отражающих серо-голубую даль. Затем ее облик рассеивался, и Патрик вновь видел бескрайние равнины, над которыми пел ветер.

«Все, кого любила я, умерли странниками в чужой земле», – пела Кэтлин. Патрик ясно увидел перед собой эту старуху, живое воплощение одиночества и бесприютности. Ветер шевелил ее ветхие одежды и седые волосы. Почему она осталась одна? Ответ на этот вопрос знают только ветер, море и земля.

Кэтлин кончила петь. В комнате стояла тишина. Дрова в большом камине трещали, словно шепотом повторяли слова песни.

Наконец, тишину нарушил чей-то вздох, все разом заговорили, дружно выпили за здоровье звонкоголосой Кэт, и веселье продолжилось своим чередом. Кэтлин соскочила со стола, выбралась из тесного круга гостей, ловко увернувшись от похвал и поздравлений, и подбежала к Патрику.

– Тебе понравилось? – спросила она.

– Очень понравилось, – серьезно ответил Патрик. – Я унесу твою песню с собой.

– Все-таки уходишь? – голосок Кэт стал жалобным.

– Мне пора, – кивнул Патрик, который не мог больше смотреть, как прекрасная Эйлин улыбается другому. Ему хотелось, чтобы песня Кэт осталась единственным воспоминанием об этом вечере.

Патрик вышел из гостеприимного дома О’Донналла и погрузился в сумеречную зябкую сырость. Но домой он не спешил. Эта серо-зеленая вечерняя мгла таила в себе извечную грусть и в то же время умиротворенность. В душе Патрика все еще звучала печальная песня Кэт. Он побрел в сторону моря, прислушиваясь к однообразному и глухому шуму, похожему на гул ветра в травах – к шуму отдаленного прибоя.

⁴⁶⁵ Потомки легендарных воителей древней Ирландии, дружины эпического героя Финна Мак Кумала

Когда Патрик вышел к гавани, то увидел, что у причала стоит корабль, показавшийся парню кораблем-призраком из старых легенд: сумерки запутались в парусах и снастях, и на палубе не горел ни один фонарь. Люди, возившиеся на причале, тоже казались безмолвными призраками – ветер уносил их голоса в другую сторону.

Патрик сел на камень и задумался. Ему было грустно и одиноко. Неужели нужно быть музыкантом, чтобы понравиться девушке? Но он беден, и у него не хватит денег на волынку, к тому же теперь ее гнусавый звук до конца жизни будет напоминать Патрику о длинном волынщике. Нужно забыть Эйлин. Но как это сделать? Каждая песня ветра в траве будет напоминать о ней...

Внезапно за его спиной раздался странный звук, напоминающий человеческий стон или голос измученного сердца. Патрик испуганно оглянулся и увидел матроса, который, прижав к плечу необычный деревянный ящик с натянутыми на него струнами, пытался провести по ним странной длинной тростью. Отвечая на изумленный взгляд Патрика, матрос с усмешкой сказал:

– Подумать только, целый корабль вот таких вещей! Да ни один здравомыслящий человек в руки это не возьмет, вот что я тебе скажу! Какая тут может быть музыка!

– Что это? – спросил Патрик, чувствуя, что у него почему-то забилось сердце.

– Скрипка, – голосом, полным презрения, ответил матрос. – Как будто не хватает нам волынок и арф! Да на этом даже рил не сыграешь!

– Можно посмотреть? – спросил Патрик, подходя к матросу.

– Забирай насовсем, – человек протянул скрипку Патрику и вытер руки о куртку. – Чем играть на этакой штуковине, я лучше найду на берегу ракушку и буду в нее дуть, вот что я тебе скажу.

Матрос неровной покачивающейся походкой направился в деревню.

– Подожди, – окликнул его Патрик. – Кто-нибудь умеет на ней играть?

– Ни один здравомыслящий человек, – издали крикнул матрос. – Не место этой штуковине в старой доброй Ирландии, вот что я тебе скажу. Только выживший из ума старый пьяница О’Магони и умеет на ней пиликать.

Матрос скрылся в сумерках, а Патрик остался на берегу, сжимая в руках скрипку. Она показалась ему хрупкой и изящной, словно застенчивая девушка. Переливчатые деревянные деки напоминали своим цветом русые волосы Эйлин. Да и сама скрипка была похожа на Эйлин, но не насмешливую и уверенную, а на задумчивую. Эйлин из его снов, с глазами, напоминающими своим цветом даль полей, уходящую в небо. В скрипке было что-то природное, естественное, дикое. Гладкий завиток головки казался изгибом морской раковины, над которой тысячами работали соленые волны, а потом, окончив работу, играли, пока не оставили ее на прибрежном песке, а в линиях корпуса таилась та неуловимая поэзия, которая отличает изящные очертания легкого корабля. В скрипке жили песни волн, звучащие в морских просторах, жила песня ветра в траве.

Удивленный и взволнованный своей находкой, Патрик не сразу обратил внимание на то, что ветер усиливается, что сумеречное небо затянули тяжелые низкие тучи, что прибой захлестывает пеной причал, а трава на равнинах клонится к земле. Бережно завернув скрипку в свою куртку, Патрик широкими шагами направился к дому старого О’Магони, чувствуя, что не может ждать до утра. Ему хотелось сейчас же начать учиться игре на скрипке. Между тем непогода все усиливалась. Ветер яростными порывами едва не сбивал Патрика с ног, трепал его рыжие волосы, гудел в ушах. Упрямо наклонив голову и сжимая в руках свое сокровище, Патрик шел к заветной цели, к ветхому дому старого О’Магони, огонек в окне которого уже показался в темноте осенней ночи. И тут хлынул ледяной дождь. Его капли холодными остриями царапали лицо и руки, но Патрик не обращал на это внимания. Дом О’Магони был все ближе, и наконец Патрик постучал в покосившуюся, но еще крепкую дверь.

Старый О’Магони отворил дверь, впустил позднего гостя и со свойственной ему невозмутимостью смотрел, как посреди комнаты, освещенной только огнем в камине,

Патрик отряхивается от воды. Тусклые глаза старика прояснились только тогда, когда Патрик развернул куртку и достал из нее скрипку.

– Зачем ты принес ее сюда? – голосом, похожим на карканье ворона, спросил старик.

– Я хочу научиться на ней играть, – ответил Патрик.

Они стояли и в упор смотрели друг на друга: старик, который несколько не удивился, впустив ночью к себе в дом промокшего незнакомца со скрипкой, и парень, который ночью пришел в дом к незнакомому старику, чтобы научиться играть на инструменте, увиденном им сегодня впервые в жизни. Их глаза, одинакового серо-зеленого цвета, как у многих ирландцев, умели выражать взглядом одновременно всё и ничего. О’Магони спокойно покуривал трубку и разглядывал бледное лицо Патрика, покрытое каплями дождя.

– Это трудно, – полувопросительно заметил старик.

Патрик не ответил, словно не расслышал этих слов.

Тогда О’Магони подошел к Патрику и велел:

– Покажи мне свою руку.

Патрик протянул ему свою замерзшую, онемевшую от ледяного дождя руку. О’Магони наклонился над ней с видом цыганки-гадалки.

– Идет, – наконец проговорил старик, прищурившись и пуская к потолку колечки дыма из трубки.

– Хочу научиться до Дня святого Патрика, – сказал Патрик.

В тусклых глазах старика мелькнуло что-то, похожее на веселые искорки.

– Это уж как получится, – прокаркал он, отвернувшись и глядя в камин.

Только сейчас Патрик вспомнил об одной немаловажной вещи.

– Мне нечем платить за уроки, – как любой ирландец, он произнес эти слова со скрытым вызовом.

О’Магони медленно обернулся.

– Нечем за уроки платить, а собрался жениться, – хмыкнул он.

Патрик сначала оторопел, а потом рассердился. Какое имеет право этот старик лезть в его дела, да еще смеяться над ним? Патрику мучительно захотелось развернуться и уйти, хлопнув дверью, но тепло желтого дерева под рукой заставило его передумать. Если он уйдет туда, в ночь, ему не видать больше ни скрипки, ни Эйлин. Патрик опустил голову и опять почувствовал себя глубоко несчастным.

О’Магони молча наблюдал за юношей, покуривая трубку.

– Как зовут? – наконец спросил он.

– Патрик Эохайд О’Лери, – ответил юноша.

О’Магони снова отвернулся от Патрика и помешал кочергой угли в камине.

– Переночуй здесь, Патрик Эохайд, – сказал он. – Завтра с утра начнем.

Патрик замер, не смея поверить своим ушам. Неужели все так просто, и не нужно будет долго упрашивать упрямого старика? Неужели завтра утром он прикоснется к скрипке, уже не как вежливый незнакомец, а как ласковый друг? Неужели струны будут послушны его пальцам?

Лежа на чердаке без сна и слушая шум дождя, Патрик рисовал в своих мечтах счастливые картины. В день святого Патрика, когда в воздухе упоительно запахнет свежей землей и клевером, он будет играть на скрипке рилы, все будут слушать и удивляться, а Эйлин впервые внимательно взглянет на него своими серо-голубыми глазами, взглянет сначала с недоверием, потом с интересом, а потом, может быть, и с нежностью...

Патрик проснулся еще до рассвета и сразу спустился вниз. Серые лучи нехотя встающего солнца уже проникли в дом старика О’Магони, тесный и пыльный, но имеющий свою душу и свою историю. Когда-то давным-давно О’Магони был матросом на корабле, который ходил в дальние земли. Именно оттуда, из заморских краев, и

привез он скрипку, на которой научился играть. Скрипка не принесла счастья своему владельцу: соседи подняли его на смех и начали упрекать за то, что он с утра до вечера терзает им уши своей музыкой. О'Магони пришлось построить себе домик вдали от деревни, поближе к морскому берегу. Он был одинок, у него остались только скрипка и воспоминания о смелой юности, проведенной в странствиях. Сидя у окна и глядя на море, которое стало ему единственной родиной, старик играл на скрипке и вспоминал свои приключения и своих друзей. Он тосковал от одиночества, хотя ни за что не признался бы себе в этом. Люди не понимали О'Магони с его скрипкой и вечной задумчивостью. Они не понимали, почему так печален его вечно устремленный вдаль взгляд. Прожив всю жизнь на земле, они так и не поняли, что для старика воспоминания о море неразделимы с мечтами о несбывшемся, и окрестили О'Магони пьяницей и чудаком. За несколько лет до прихода к нему Патрика у О'Магони случилось несчастье – его скрипка разбилась. Лишившись своего последнего утешения, старик почти перестал общаться с людьми. Что заставило его пустить к себе Патрика, он и сам не знал. Должно быть, то непонятное чувство, которое заставляет моряка угадывать приближение шторма и время прилива.

Дом О'Магони был полон странных вещей. Здесь были старые карты, модели кораблей в бутылках, на стене висели штурвал и неисправный компас; в углу, нахохлившись, стояло чучело пеликана, а на камине помещалась целая коллекция морских звезд и ракушек. Когда Патрик вошел в комнату, О'Магони держал в руках его скрипку и разглядывал ее, как разглядывают друга, с которым не виделись много лет.

- Доброе утро, – несколько робко поприветствовал его Патрик.
- Завтракать нечем, – ответил старик. – Ты правда хочешь на ней играть?
- Хочу, – твердо ответил Патрик.
- Только из-за девушки? – О'Магони поднял на него глаза.

Патрик задумался. Ощувив вчера в руках теплое дерево скрипки, он словно пообещал себе научиться играть на ней. Возможно, он все равно бы захотел извлечь из нее хотя бы несколько звуков, даже если бы и не было в его жизни Эйлин.

- Не только, – признался он старику.

О'Магони поднял скрипку к плечу и заиграл. Это была песня «Бриджит О'Малли», которую играли на каждом празднике и пели в каждом доме, но теперь в ней появилось что-то удивительно новое: скрипка звучала словно нежный, чуть надтреснутый женский голос, поющий о страданиях человеческого сердца, и казалось, если внимательно прислушаться к нему, можно даже различить слова. Куда там волынке и трубе! Повинуясь старым рукам моряка, скрипка пела и страдала, но в ее страданиях было что-то светлое и задумчивое. Звуки трепетали и переливались, будто слезы в голубых девичьих глазах.

Патрик стоял как громом пораженный. Простой деревянный корпус скрипки таил в себе живую душу, а руки старика – животворную силу. Услышанное окончательно убедило Патрика в том, что он хочет играть на скрипке, и теперь никому не удалось бы переубедить его.

Потянулись дни учебы. Патрик остался жить у старика, и лишь изредка забегал в свой дом, чтобы повидаться с родными. Учеба давалась гораздо сложнее, чем он представлял себе. Целых две недели О'Магони учил юношу держать в руках скрипку и смычок. Старик сидел у камина и курил трубку, наблюдая за тщетными попытками Патрика провести смычком по струне, а тот, сжав зубы в молчаливом ирландском упрямстве, способном свернуть горы, час за часом проделывал одно и то же движение. К концу дня Патрик начинал ненавидеть весь мир и старика О'Магони в придачу, но его удерживала мысль об Эйлин и дне святого Патрика. Старик же, как нарочно, испытывал терпение юноши своим непоколебимым спокойствием и кажущимся безразличием. Когда через шесть часов бесполезных занятий Патрик готов был навсегда сбежать из этого дома и покончить со скрипкой, О'Магони вынимал изо рта трубку и говорил:

– Сходи на берег, проветришься, а потом еще позанимаешься. – Или: – На кухне лежит холодный окорок, можешь пообедать.

Патрик убегал к морю, где в немом отчаянии смотрел на неутомимо бегущие к берегу волны, а затем возвращался к старику, брал скрипку и снова начинал свои занятия. В деревне на Патрика начали неодобрительно коситься и шептаться за его спиной, а Эйлин при встрече делала вид, что не замечает юношу.

Накануне Рождества землю устал чистый белоснежный покров, сияющий разноцветными искорками. В праздник Патрик со стариком отправились в церковь. Слушая величественную проповедь священника и глядя на Эйлин, склонившую над молитвенником свою русую головку, Патрик обратился с горячей молитвой к своему покровителю, святому Патрику.

– Помоги мне научиться играть на скрипке, – молился юноша, – помоги мне, и если я смогу сыграть на празднике в честь дня святого Патрика, то пожертвую в церковь большой кусок самого лучшего зеленого шелка.

На следующее утро отчаявшийся уже Патрик к своему великому изумлению извлек, наконец, из скрипки длинную и ровную ноту. Старик О'Магони достал изо рта трубку, посмотрел на ученика и сказал, как будто ничего не произошло:

– А теперь поставь на струну один палец.

Снова потянулись недели занятий. У Патрика очень болели пальцы левой руки, но вдохновленный своей первой удачей, он не думал об этом. Старик О'Магони указывал ученику на недостатки и помогал исправлять их, а по вечерам играл на скрипке сам. Он по-своему привязался и привык к Патрику.

Однажды вечером в начале февраля Патрик в одиночестве сидел со скрипкой у камина и тихонько наигрывал свои ежедневные упражнения. О'Магони ушел в гости к старому приятелю, а после обеда разыгралась такая метель, что он, видно, решил остаться там на ночь. Патрик сидел в темноте, водил по скрипке смычком и, глядя на угольки в камине, думал об Эйлин. Сейчас он думал о ней не с болью и обидой, а ласково и светло, как среди зимы думают о букете ландышей. Неожиданно скрипка под пальцами пропела мелодию, которая показалась Патрику знакомой. Он повторил ее еще раз и понял: это была «Песня старухи». Патрик попытался сыграть ее до конца, и это ему удалось. Он сидел у потухающего камина и все играл и играл «Песню старухи». Скрипка нежно и вполголоса пела, отзываясь на каждое движение его рук и души.

Так Патрик поднялся на еще одну недоступную прежде ступеньку мастерства. Утомительные упражнения остались позади: теперь дом О'Магони целыми днями звенел, словно пчелиный улей, от всевозможных риков, песен и медленных мелодий, просторных и бесконечных, как равнины Ирландии. У юноши оказался хороший слух, а его длинные гибкие пальцы стали проворными от непрерывных упражнений. Все звуки мира он воспринимал теперь ушами музыканта, все настроения и мысли он мог превратить в звуки.

И вот наступил день, которого юноша так ждал. Начался этот день весьма обычно: Патрик сидел у окна и, наблюдая за восходом набиравшего весеннюю силу солнца, наигрывал английскую джигу, которой научил его старик, бывавший в Англии. Старик О'Магони подошел к ученику и проговорил, словно разговаривая сам с собой:

– Сегодня уже десятое марта.

Патрик промолчал.

– Через неделю день святого Патрика, – О'Магони пристально посмотрел на юношу.

Патрик опустил скрипку. Почти полгода он с трепетом и надеждой ждал этого дня, и вот до него осталась всего неделя. Он поднял глаза на учителя, и О'Магони заметил в серо-зеленых глазах своего ученика растерянность и тревогу.

– Я думаю, ты вполне смог бы сыграть в харчевне пару риков, чтобы понять, способен ли ты играть для людей, – заметил О'Магони.

- Когда? – от волнения бледные щеки Патрика порозовели.
- Сегодня, – невозмутимо закуривая трубку, ответил старик.
- Сегодня? – Патрик вскочил со стула. – Я не смогу.
- Не можешь сегодня, значит, и через неделю не сможешь, – заключил О’Магони.

Патрик вдруг понял, что ужасно боится. Боится не того, что он плохо сыграет, а того, что его и скрипку поднимут на смех, и тогда он уже никогда не сможет взглянуть в глаза Эйлин.

- Боишься? – неожиданно спросил О’Магони, хитро глядя на юношу.
- Нет, конечно, – оскорбленно вскинул подбородок Патрик.
- Пойдешь сегодня в харчевню и не струсешь?
- Пойду, клянусь святым Патриком!

Неожиданно старик положил руку на плечо Патрика и сказал:

– Ты хороший парень, Патрик, и замечательный музыкант. Я рад, что смог научить тебя тому, что умел, а тому, чего не умел я, ты научился сам. Ты лучший и, возможно, единственный скрипач в Ирландии. Конечно, тебе придется пройти через насмешки, но я обещаю тебе, что когда-нибудь скрипка заставит и трубу, и арфу, и волынку признать свое бессилие. Я счастлив, что ты учился у меня, хотя, признаться, жалею, что учился ты лишь ради белокурой вертихвостки.

Патрику не понравилось, как отозвался учитель об Эйлин, но его бесконечно растрогали слова старика.

– Учитель, – проговорил он, – теперь я стал совсем другим человеком. Я смог услышать звуки, на которые раньше не обращал внимания, я увидел весь мир другими глазами. Я могу оставить память о себе в людских сердцах, а не к этому ли стремится каждый человек? Да благословит вас Господь, учитель, да будет ваша жизнь счастливой!

- Иди, Патрик Эохайд, – проговорил О’Магони. – Иди.
- Прощайте, учитель.

Патрик положил скрипку в небольшой холщовый мешок, перекинул его через плечо, и, еще раз взглянув на старика, вышел из дома и зашагал по тропинке к деревушке. О’Магони смотрел ему вслед, покуривая трубку и пуская к потолку колечки дыма.

В харчевне, где собрались отдохнуть после дневных трудов фермеры, хозяйка миссис Фергюсон рассказывала гостям страшные вещи:

– Представляете, – говорила она, поправляя на голове чепец с оборками, – сегодня утром я ходила в гости к бедняжке миссис МакМюррей, у которой, как вы знаете, в прошлом году умер муж, да будет ему земля пухом, и проходила как раз мимо дома сумасшедшего старика О’Магони. И скажу я вам, такое там услышала, что пустилась бежать без оглядки, и никогда больше, клянусь всеми святыми, не пойду я по той тропинке.

– Что ж ты услышала, сестрица? – спросил ее старый фермер, который за соседним столом потягивал эль.

– И не спрашивайте меня, люди добрые, – покачала головой миссис Фергюсон, не скрывая, как ей хочется рассказать об этом. – Такое услышала, что до конца своей жизни не забуду.

– Должно быть, старик пел матросские песни, не предназначенные для женских ушей, – предположил незнакомый миссис Фергюсон парень с озорно блестящими серо-зелеными глазами и длинной темно-рыжей челкой, падавшей на глаза.

– Матросские песни я бы еще стерпела, – возразила миссис Фергюсон. – Мне показалось, что в его дом слетелись все ведьмы и призраки умерших без покаяния. Дом ходил ходуном от песен, которые пели нечеловеческие голоса, словно издеваясь над нашими ирландскими обычаями, потом закаркали какие-то чудовищные птицы, а под конец хрипло и громко прокричал петух, и все стихло.

Достойная миссис Фергюсон замолчала, наслаждаясь произведенным впечатлением. Фермеры, сидевшие в харчевне, переглядывались друг с другом.

– И что же ты думаешь об этом, сестрица? – осведомился старый фермер.

– А думаю я вот что: старик знает с нечистой силой, – торжественно изрекла миссис Фергюсон.

Парень с рыжей челкой весело фыркнул в кулак, что заставило миссис повнимательнее приглядеться к нему.

– Кто ты такой будешь, сынок? – спросила она. – Из наших мест или странник?

– Я здешний, но давно здесь не бывал, – честно ответил парень. – Я Патрик Эохайд О'Лери, сын старого Эохайда О'Лери по прозвищу Рыжий.

– Знала я твоего отца, – ответила миссис Фергюсон, которой понравился вежливый ответ Патрика. – Хороший был человек, хотя волосы на голове у него словно горели ярким пламенем. Повезло тебе, что ты не такой рыжий. Что это у тебя в мешке, сынок?

– Скрипка, – ответил Патрик, осторожно кладя руку на лежавший рядом мешок.

– Что? – не поняла миссис.

– Слышал я о скрипке, – проговорил старый фермер. – Мне брат мой рассказывал, что сейчас в Лондоне живет. Говорит, когда на ней играют джигу, ноги сами в пляс пускаются, да только, скажем, если какую ирландскую песню на ней сыграть, ничего не получится.

– У меня получится, – уверенно проговорил Патрик.

– Мой брат всегда говорит правду, – нахмурился фермер. – Если сказал, что не получится, то уж так оно и есть.

Вместо ответа Патрик развязал мешок и достал скрипку.

– Спорим на кружку эля, – сказал он фермеру, – что я сыграю «Бриджит О'Малли» не хуже, чем длинный Тимоти на своей волынке.

– Готов поспорить хоть на бочку эля, – откликнулся фермер.

Спорщиков обступили люди. Даже миссис Фергюсон подошла поближе, чтобы ничего не пропустить.

Патрик поднял скрипку и заиграл. Сначала он видел на лицах, окруживших его, недоверчивые улыбки, которые потом исчезли, сменившись недоумением, изумлением, а затем сладкой легкой задумчивостью, с какой ирландцы всегда слушают свои песни. Ни единый звук не нарушил бесконечную мелодию песни о юноше, у которого умерла невеста. Слов не было, но каждый звук был полон тоской и любовью юноши, которую не уменьшила даже смерть.

Патрик снял с плеча скрипку и обвел неподвижных слушателей мягкими серо-зелеными глазами.

– Клянусь святым Колумом, – проговорил старый фермер, – провалиться мне на этом месте, длинный Тимоти никогда не сможет так сыграть на своей волынке. Кружка эля твоя, парень.

– Кто бы подумал, что на этой деревяшке со струнами можно так сыграть? – растерянно добавил другой фермер.

В тишине раздался всхлип. Плакала миссис Фергюсон.

– Ну что с тобой, сестрица? – спросил фермер.

– Эту песню пел мне мой покойный муж, – объяснила миссис, – после того, как я отказалась выйти за него. Он приходил под мое окно каждый вечер и пел эту песню, и через неделю я согласилась стать его женой.

Патрик со светлой улыбкой смотрел на людей, которым понравилась его игра. Значит, он учился не напрасно. Его сердце забилося, когда он подумал об Эйлин. Что она скажет?

– А теперь сыграй-ка нам рил, парень, – велел фермер и, встав из-за стола, подал руку миссис Фергюсон.

Патрик заиграл рил, и вскоре вся харчевня кружилась и прыгала под веселый ритм. Когда запыхавшиеся танцоры сели, или, вернее, упали на свои места, Патрик снова заиграл песню, а один из молодых фермеров, Томас О'Нил, у которого был звонкий, чистый голос, принялся подпевать. Сначала по просьбе миссис Фергюсон они спели ее любимую песню:

Как много ягнят на зеленых холмах,
И много клубники у моря растет,
И много клубники у моря растет,
И много судов в океане.

Вот едет невеста, она всех милей,
Она едет первая, гости за ней,
И я за ней в церковь с печалью в душе -
Выходит она за другого.

А потом по просьбе старого фермера:

Это правда, что женщины хуже мужчин?
Правда-правда, фол-тидди фол-лей,
Правда-правда, фол-тидди фол-лол,
Фол-ди-дол, лол-ди-дол, лол-ди-лей.⁴⁶⁶

Когда большие часы в углу харчевни пробили десять часов вечера, старый фермер с сожалением поднялся.

– Пора домой, – проговорил он. – Жаль мне уходить отсюда, но делать нечего. Жена просила не задерживаться допоздна.

– И мне пора, – отозвался другой фермер. – Спасибо тебе, парень, давно я так не веселился.

Патрик кивнул в ответ. Ему и самому давно не было так весело и радостно.

Потихоньку разошлись все гости. Миссис Фергюсон гасила свечи, а служанка убирала со столов пустые кружки. К Патрику подошел Томас О'Нил и сел рядом. Юноши переглянулись и улыбнулись друг другу. Томас был невысоким белобрысым пареньком, чей голос звучал чисто и звонко, словно пение малиновки, но почему-то никто и никогда не принимал Томаса всерьез – ни девушки, ни друзья. К счастью для него, он прекрасно обходился без друзей и девушек.

– Тебе понравилась скрипка? – спросил у Томаса Патрик, укладывая свой инструмент в мешок.

– Это что-то необыкновенное, – немного хрипло ответил тот.

– Почему хрипишь? Простудился?

– Попробуй-ка столько петь, – улыбнулся Томас. – Мой голос устал и теперь отказывается разговаривать.

– А мои пальцы отказываются завязать узел на веревке. Но все равно: давно мне не было так хорошо. Почему я только сегодня услышал, как ты поешь?

– Я пою нечасто, – ответил Томас. – Я всю жизнь был фермером, как все мои родственники, а пою только для удовольствия.

К Патрику подошла миссис Фергюсон и грузно опустилась на скамью.

– Через неделю день святого Патрика, – сказала она. – Хочешь поиграть у меня в харчевне? И ты, Томас, приходи. Если выручка будет хорошая, я с вами поделюсь, а эль и пиво для таких музыкантов у меня всегда найдется.

⁴⁶⁶ Подлинные ирландские баллады 19-го века в переводе Е. Аксельрод и А. Сергеева.

Патрик не верил своим ушам. То, о чем он мечтал, сбывается так просто, что ему ничего не надо для этого делать. Он взглянул на Томаса.

– Я еще не знаю, – ответил тот.

– А я согласен, – поспешно сказал Патрик.

– Вот и славно, – воскликнула миссис Фергюсон. – И вот что я вам скажу, мальчики: если вам дорога жизнь, не ходите по тропинке мимо дома старого О’Магони. Он с нечистой силой знается, не иначе.

В день святого Патрика в Ирландии окончательно воцарилась весна. В воздухе пахло землей, вчерашним дождем и свежей зеленью, луга пестрели облаками хрупких первых цветов, птицы звонко щебетали, и в зеленоватых глазах ирландцев блестели солнечные искорки. В этот день Патрик проснулся с бьющимся сердцем: сегодня решится его судьба. Если Эйлин только взглянет на него, значит, он не напрасно провел почти полгода в добровольном затворничестве со скрипкой в руках.

Когда Патрик с приколотой к груди веточкой трилистника вошел в харчевню миссис Фергюсон, Томаса еще не было. Скрипача радостно поприветствовали и потребовали сыграть рил. Патрик взобрался на стол, чтобы его не сбили с ног резвые танцоры, и заиграл самый быстрый из всех знакомых ему рилов.

Играя танец за танцем, он заметил, что харчевня, полупустая утром, наполняется людьми. Люди в одеждах, украшенных трилистником, стояли в дверях, у стен, заглядывали снаружи в окна и с изумлением слушали скрипку. В перерывах между танцами Патрику танцоры подносили кружку эля и наперебой кричали:

– Сыграй «Цветы яблони»!

– Нет, лучше «Горы Килгари»!

– Не слушай их, парень! Сыграй «Фрегат фениев»!

Патрик смеялся и играл все, что просили. Скрипка заставляла людей танцевать и радоваться, а сам он чувствовал себя волшебником, исполняющим желания людей. Вскоре харчевня переполнилась, люди начали толкаться, чтобы получше разглядеть удивительного музыканта.

– Пойдем на улицу, парень! – крикнул кто-то. – Пойдем, попляшем на свежем воздухе!

Это предложение дружно поддержали, и Патрика почти на руках вынесли на улицу.

На невысоком холме за деревушкой собрались на праздничные гулянья жители. Там были сооружены беседки, увитые плющом, на ветвях деревьев висели разноцветные фонарики, которые еще пока не горели. Вокруг холма расположились яркие палатки, где продавали эль и пиво, горячие пирожки, пряники и сладости, игрушки для детей, красивые ткани и узорные платки. Между палатками прохаживались веселые и смеющиеся мужчины и женщины в нарядных одеждах, юноши, расположенные хорошенько повеселиться, девушки, румяные от удовольствия, в разноцветных юбках и свободных плащах, дети, прыгающие вокруг взрослых с надеждой выпросить подарок и пугающиеся веселых толстых лепреконов и драконов с крыльями из бумаги, которые неожиданно выпрыгивали из палаток. Везде виднелся зеленый трилистник, символ святого Патрика и старой Ирландии. Трилистник зеленел на шляпах мужчин, на корсажах женщин и в косах девушек.

В дальней палатке играли уже знакомые нам старый Фингал, Нед-флейтист и длинный Тимоти, поэтому Патрика привели на самый холм, в беседку из плюща. Быстрее, чем Патрик дошел от харчевни до холма, донеслась до празднующих молва о скрипаче, и Патрика ждали с нетерпением. И он опять заиграл, и играл все подряд, перемежая рилы песнями, чтобы танцоры могли отдохнуть: и «Цветы яблони», и «Бриджит О’Малли», и «Холмы Коннемары», и «Дочери Эрина», и «Поминки по Финнегану». Вскоре появился Томас О’Нил, и его звонкий голос стал вторить скрипке.

Над холмом медленно сгущались прозрачные сумерки недолгого еще весеннего дня. Небесная даль нежно желтела, а даль земную вечер раскрасил в грустно-лиловые, мечтательно-голубые и загадочно-синие цвета. С лугов веяли сладкие ароматы цветущих трав и весенних цветов, влажных от вечерней росы. В беседках и на деревьях зажглись фонарики. Тогда Патрик заиграл свою любимую «Песню старухи». В этой старой, как мир, песне жили просторы старой доброй Ирландии, в чуть надтреснутом голосе скрипки было слышно, как пробегают волны ветра по высокой серо-зеленой траве, в которой где-то далеко звенит кузнечик. В песне ощущались запахи свежего хлеба и поросших водорослями прибрежных камней, слышались человеческий голос и клекот диких птиц, шум морского прибоя и тишина ветра, напоенного ароматом вереска. Взгляд серо-голубых глаз сливался с простором равнин, человеческие слезы – с кристально-чистым горным ручьем, а одиночество человека, который счастлив сам собой и Божьим миром – с безбрежностью океана, который дышит свежестью и рождает новые ветры, полные новых песен.

Окружившие Патрика люди молчали, внимая его скрипке. Патрик, играя, обводил взглядом их лица, незнакомые ему, но такие родные в их светлой задумчивости, когда его взгляд натолкнулся на белевшее в сумерках лицо Эйлин. Патрик играл и смотрел на Эйлин, и никогда девушка не казалась ему такой прекрасной, как сейчас. Ее лицо белело в сумерках, словно ночной цветок, а огромные серо-голубые глаза казались каплями росы, отражающими небо. Они смотрели прямо на Патрика, с выражением удивленным, задумчивым и ласковым. Да, Эйлин смотрела на Патрика, хотя неподалеку от нее стоял длинный Тимоти – смотрела на Патрика и не отводила глаз. Патрик тоже смотрел на Эйлин, и мелодия скрипки протянулась от него к ней, словно тонкий мост из серебристых нитей над темной рекой, словно радужный пристальный луч от одной звезды до другой. Небо темнело, с полей веяло благоуханной ночной прохладой, с неба в океан падали звезды, оставляя за собой светлые полосы, словно следы от слез. Песня скрипки поднималась от деревянной трепетной деки в ночное небо, откуда люди, живущие на земле, кажутся совсем маленькими, как нам кажутся маленькими блестящие в небе звезды...

Патрик проснулся, когда небо на востоке только начало бледнеть. Душу его охватило огромное невыразимое счастье, светлое и спокойное, как океан. Рядом на низком столике лежала скрипка, словно вынесенная прибоем ракушка. За окном вдалеке пел соловей.

Патрик вспомнил о своем обете, и решил отправиться в церковь. Он шел по пустынным улочкам деревни, вслушиваясь в звенящую тишину рассвета. Над домами словно еще витали сны, и каждый сон казался удивительной мелодией. Патрик слышал сны молодых девушек, звенящие переборами арфы, сны мужчин и мальчиков, звучавшие отдаленными зовами труб, сны матерей, похожие на ласковые колыбельные, сны маленьких девочек, чистые и непонятные, как звуки дудочек из тростника. Но скрипка не звучала ни в одном из снов – только в душе Патрика, идущего мимо спящих домов.

Церковь была еще закрыта. Тогда он сел у подножия стоявшего у ворот каменного креста, который называли «Крестом святого Патрика». Крест, вписанный в круг, обозначавший солнце, был покрыт удивительно тонкой резьбой, похожей на старые желтоватые кружева, и сейчас по ним скользили робкие розоватые лучи рассвета, предшествующие появлению солнца. За каменной оградой, в кустах шиповника на старом маленьком кладбище пела малиновка. Мир был объят покоем, величественным и неподвижным, готовым отступить под натиском первых солнечных лучей.

Вскоре церковный сторож открыл двери, и Патрик, как в детстве, робея, вошел внутрь. В холодной полутьме неясно светились на каменном полу разноцветные блики от витражных окон. Патрик склонился перед статуей святого Патрика, своего

покровителя, и положил к ее подножию большой отрезок зеленого шелка, переливающегося, как вода в лесном озере. Юноша, крепко сжав руки, горячо благодарил святого за помощь, глядя на изваянный из мрамора лик, который в полутьме церкви совсем не был похож на каменный и казался живым и бледным.

Церковный сторож, проходя по церкви, с любопытством смотрел на юношу, стоящего на коленях перед статуей святого Патрика. Юноша опустил голову так, что темно-рыжая челка почти совсем скрыла его лоб и глаза. Он, казалось, прислушивался к чему-то, а святой, глядя на него сверху, будто что-то тихо говорил ему.

Патрик же действительно услышал голос, повторявший его собственные мысли, такие неожиданные, что он прислушивался к ним с изумлением и трепетом:

«Святой Патрик дал тебе в руки скрипку. Он помог тебе научиться на ней играть. Он научил тебя радовать людей и заставлять их задуматься. Он сделал тебя творцом, свободным, как певчая птица. Ради чего? Подумай, ради чего?»

– Ради чего? – прошептал в смятении Патрик, вглядываясь в мраморный лик святого Патрика. – Скажи мне, прошу тебя.

В эту минуту ярко вспыхнули и обрели форму и цвет блики витражных окон на полу. Казалось, посреди церкви расцвели огромные диковинные цветы. Это за стенами, над зелеными равнинами, начиная новый день, взошло солнце, Патрик, высоко подняв голову, смотрел вверх, на витражные окна, за которыми ангелами металась ласточки, и вслушивался в мелодию утра, пытаясь услышать повеление. И когда лучи солнца коснулись лица Патрика, заставив его волосы вспыхнуть медным пламенем, он его услышал.

Эйлин стояла на холме, в тени беседки, обвитой плющом, и вглядывалась в лица проходивших мимо людей. Празднование дня святого Патрика редко обходилось одним днем, поэтому сегодня ожидалось продолжение веселья.

– Что-то Эйлин сегодня взволнована, – заметила одна из девушек, проходивших мимо.

– И Красавчика Тимоти нигде не видно, – добавила вторая.

Эйлин и правда волновалась. Ее голубые глаза с нетерпеливым ожиданием перескакивали с одного лица на другое, а руки теребили концы темно-голубого платка, брошенного на плечи. На ее лице вспыхивала и исчезала робкая улыбка, словно предчувствие счастья. Эйлин была очень хороша сегодня, хотя единственным украшением ее была веточка трилистника, приколотая к русой косе.

– Кого ждешь, красавица? – обратилась к ней миссис Фергюсон, которая приходилась Эйлин какой-то очень дальней родственницей. – Уж не Красавчика ли Тимоти?

– Нет, тетушка, – ответила девушка. – Мне до смерти надоела волынка.

– И волынщик, – закончила за нее миссис Фергюсон. – Волынка – дело прошлое, я с тобой согласна, вот скрипка – это дело другое.

Эйлин не ответила, но слегка покраснела.

– Неправду говорите, уважаемая миссис Фергюсон, – вмешался старый Нед-флейтист, который вертелся неподалеку. – Ну какое будущее может быть у этого куса дерева с четырьмя струнами? Это увлечение быстро пройдет, а волынка, флейта и арфа вечны, как сама Ирландия.

– Не скажите, сосед, – возразила миссис Фергюсон. – пусть они и вечны, но почему бы скрипке тоже не стать вечной?

– Не будет этого никогда, – изрек старый Нед. – Волынке и флейте сотни лет, на них еще наши славные предки играли.

– А на скрипке играют предки наших потомков! – не совсем понятно воскликнула миссис Фергюсон.

Нед не нашел, что возразить, и присоединился к Фингалу и Тимоти, которые пили в харчевне за долгую жизнь волынки и за скорое исчезновение скрипки.

Налетел теплый пахнувший травами ветер, зашевелил волосы людей и донес до их слуха звонкую и легкую скрипичную мелодию «Бриджит О'Малли». Эйлин вздрогнула и обернулась на звук, с нетерпением отыскивая глазами невидимого скрипача. Обернулась и миссис Фергюсон, и все, кто ждал появления Патрика со скрипкой. Его еще не было видно, но скрипка пела беззаботно и светло, как будто в ее звуке смешались песни жаворонка и счастливого человека. Песня пахла вереском, цветочным медом и теплыми волнами моря.

– Смотрите, вот он! – крикнул кто-то.

Патрик шел по дороге, выходящей вдаль, среди высоких трав, которые волновал ветер. За его плечами висел полупустой мешок. Патрик уходил налегке, унося из родных мест только скрипку и знакомые с детства песни. Темно-рыжая челка вздрагивала в такт широким шагам. Патрик играл на скрипке, и в музыке не было слышно ни сожаления, ни грусти, только беззаботность спокойного и счастливого человека.

Патрик скрылся из глаз провожавших его людей, исчез за высокой стеной травы, там, куда убегала желтая лента дороги. Лишь мелодия скрипки еще витала в воздухе, как легкокрылый мотылек. Потом исчезла и она, и в теплом весеннем воздухе теперь звучала только песня ветра в высокой траве.

Скрипка Джеймса

Море было беспокойно. Медленные серые валы качали на своих спинах маленькую шхуну, а до низкого пасмурного неба, казалось, можно было достать с марсовой площадки. Все вокруг было серым, и лишь суетливые чайки нарушали однообразие своим белоснежным оперением. Шхуна поскрипывала, словно жалуясь на что-то, но никто не внимал ее стонам: матросы занимались своими делами, а капитан обедал в каюте. На палубе находились лишь двое: шкипер у штурвала, куривший трубку, и мальчик четырнадцати лет, стоявший у борта и во все глаза вглядывавшийся в морской простор. Он был бледен, потому что в тех местах, где он рос, солнце очень редко проглядывает сквозь пелену туч. У мальчика были кудрявые темные волосы и задумчивые глаза цвета лесного ручья.

– Не устал еще стоять здесь, сынок? – хриплым голосом осведомился шкипер.

– Нет, сэр, – вежливо отозвался мальчик. – Я люблю смотреть на море. Когда мы доберемся до Англии, сэр?

– К утру, если погода не испортится, – задумчиво заметил шкипер, вглядываясь в небо. – По дому-то не скучаешь?

– Немного, сэр, – ответил мальчик. Он не любил разговаривать.

Мальчика звали Джеймс. Он был родом из маленькой бедной ирландской деревушки, где все жители приходились друг другу дальними родственниками, и где все мальчики, когда вырастали, становились рыбаками и фермерами. Изредка кто-нибудь из мальчиков уезжал в чужие края и через несколько лет возвращался пастором или доктором, но Джеймс всегда знал, что станет скрипачом. Да и все в деревне знали это – с того момента, когда семилетним мальчиком он впервые взял в руки скрипку.

С восьми лет маленький Джемми уже начал играть на всех деревенских праздниках, и маленькая скрипка, вырезанная из древесины ели и клена, в руках мальчугана становилась орудием волшебства. Простые мелодии, вылетающие из-под его пальцев, заставляли усталых танцевать, скучающих – смеяться, утирали слезы несчастным, дарили радость одиноким и исцеляли больных. Соседи очень любили Джеймса, всегда серьезного и доброжелательного. Никто и слышать не хотел, чтобы

Джеймс уехал на поиски другой, счастливой или богатой жизни, как о том мечтал отец мальчика. Изменилось все неожиданно.

Обычно, когда кто-нибудь в деревне тяжело заболел, родственники больного звали доктора, священника и Джеймса. Доктор, веселый толстый человек, ничего не смысливший в медицине, шутил, что скрипка Джеймса может поднять на ноги даже умирающего. Так и было: несколько мелодий, сыгранных мальчиком, заменяли больному тарелку куриного бульона и месячную дозу рыбьего жира: в распоряжении доктора были только эти проверенные временем чудодейственные средства.

В тот раз заболел мистер Браун, один из самых удачливых фермеров. Вызванный его женой доктор поставил свой диагноз: лихорадка.

– И это сейчас, когда пора сеять пшеницу, – раздраженно посетовал мистер Браун.

– Что же делать, друг мой, – сочувственно отозвался доктор и философски добавил, – лихорадка не спрашивает нас, когда нам удобнее ею заболеть. Я приложу все свои старания...

– Уж постарайтесь, доктор, – не совсем вежливо перебил его мистер Браун. – А я постараюсь, чтобы за ваши старания у вас появился толстый поросенок.

Доктор просиял и хотел было уже приступить к своим обязанностям, когда в дверь робко постучали.

– Что там такое? – несколько нервно спросил больной. – Извините, доктор: я не спал уже несколько ночей.

Дверь медленно отворилась, и в комнату вошел Джеймс с футляром под мышкой. На лице мальчика застыло подобающее случаю печальное и торжественное выражение.

– Добрый день, мистер Браун, – поздоровался он.

– А, это ты, мальчик, – проворчал больной. – Не знаю, зачем Мэри позвала тебя. Я сейчас совсем не расположен слушать скрипку.

– Если вы хотите знать, что я пропишу вам... – начал доктор.

– Для этого обычно и приглашают докторов, – заметил мистер Браун довольно язвительно, но доктор не обратил внимания на грубость пациента:

– Я пропишу вам кровопускание, холодный компресс на лоб и полный покой... а также «Мою буренку», «Разговор с рыцарем эльфов» и «Прощай, Нэнси».

Мистер Браун презрительно фыркнул, но покорился – с врачами спорить не принято. Пока доктор готовил свой ланцет, Джеймс достал из футляра скрипку и настроил ее. Стараясь не смотреть, как доктор делает больному кровопускание, мальчик играл необходимые для лечения песни, а «Прощай, Нэнси» ему пришлось повторить дважды, пока доктор бинтовал руку мистера Брауна и давал наставления его жене.

Внимание Джеймса привлекла дочка мистера Брауна, двенадцатилетняя Роза. Она сидела на лестнице, ведущей на второй этаж, и сквозь перила внимательно наблюдала за доктором, отцом и мальчиком. Это была молчаливая худая девочка с острыми коленками и локтями. Сквозь длинную, как у пони, челку ярко сверкали два круглых черных глаза. Джеймсу часто казалось, что Роза – не дочь мистера Брауна, а подкидыш фэйри, потому что у обыкновенных людей не бывает таких черных глаз. Может быть, потому, что Роза была из фэйри, она так слушала музыку: склонив голову набок и думая о чем-то своем, о чем даже не догадывались язвительный мистер Браун и его нерешительная жена – в этом Джеймс мог бы поклясться.

Как только смолкла последняя нота, Роза встала и бесшумно исчезла, а Джеймс оглянулся на больного. К изумлению мальчика, тот крепко спал, посапывая во сне и подетски подложив под щеку руку.

– Он спит, – шепотом заметил мальчик, дернув доктора за полу камзола.

– Слава Богу, – с облегчением вздохнула миссис Браун. – Он не мог заснуть со вторника, а сегодня уже пятница.

– Что я говорил, – подмигнул Джеймсу доктор. – Мое лекарство никогда меня не подводило. Идите домой, коллега, уже поздно.

Когда Джеймс, плотнее закутавшись в плащ, вышел в промозглые весенние сумерки, его догнала миссис Браун и сунула ему в руки сверток.

– Там десяток яиц и кусок колбасы, – проговорила она. – Да благословит тебя Бог.

И мальчик, радуясь, что заработал ужин для своих многочисленных братьев и сестер, побежал домой.

Через неделю после этого случая миссис Браун навестила отца и мать Джеймса и пробыла у них довольно долго. Проводив гостью, отец вышел во двор и сел рядом с мальчиком, который в это время любовался закатом.

– Знаешь, Джемми, зачем она приходила? – спросил отец, задумчиво глядя куда-то вдаль.

Джеймс покачал головой.

– Она предложила отправить тебя учиться. Сказала, что соседи помогут нам, если не хватит денег. Ты можешь поехать в Лондон и поступить в консерваторию.

Голос отца ничего не выражал, но Джеймс знал, что тот давно мечтает об этом.

– А как же вы? – нерешительно спросил Джеймс.

– Билл в этом году хочет жениться и обзавестись фермой. Джон – хороший рыболов, а Дженет неплохо вяжет. Как-нибудь проживем.

Джеймс думал недолго. Он засмеялся и обнял отца.

– Тогда я поеду в консерваторию.

– Вот и славно, – спокойно отозвался отец и отправился по своим делам.

Все в деревушке были рады за Джеймса, кроме доктора, которого новость повергла в глубочайшее уныние.

– Теперь у меня не будет самого сильнодействующего лекарства. Смертность в деревне повысится, и моя врачебная совесть будет неспокойна.

– Я уезжаю всего на пять лет, – утешал его Джеймс. – Я обещаю навещать вас каждое лето, и моя скрипка будет в вашем распоряжении.

Поэтому-то в это утро Джеймс и стоял на палубе шхуны, любуясь Ирландским морем. Когда в его глазах зарябило от пляски волн, он отошел от борта, достал из футляра скрипку и начал наигрывать какой-то бесконечный напев, который сам собой рождался под его смычком. Над шхуной сгустились сумерки, укрывая скрипача и его скрипку и оставляя только напев, напоминающий о мрачных древних преданиях, связанных с морскими призраками, утонувшими кораблями и вечным прибоем.

Шкипер был суеверным человеком, поэтому от тоскливых звуков скрипки по его спине начали бегать холодные мурашки.

– Эй, парень, – слабым голосом окликнул он Джеймса. – Сыграл бы ты что-нибудь повеселее.

Джеймс с готовностью перешел на рилы и горнпайпы⁴⁶⁷. Заслышав веселые звуки, на верхнюю палубу поднялось несколько матросов.

– У вас тут что, праздник? – осведомился рыжий веснушчатый юнга.

– Да вот, Джеймс на своей скрипке пикирует, – объяснил шкипер.

Вскоре на палубе собрались матросы, обрадованные неожиданной возможностью потанцевать. Джеймс играл все быстрее и быстрее, матросы прыгали все выше и выше, но веселье неожиданно прервалось появлением капитана.

– За работу! – рявкнул он, обводя гневным взглядом резвящуюся команду.

– Он не любит танцы? – шепотом осведомился Джеймс у юнги.

– Он англичанин, – так же шепотом ответил тот.

– И что? – не понял Джеймс.

– Скоро узнаешь, – пообещал юнга.

Джеймс с сожалением смотрел на капитана. Человек, который не любит плясать! Должно быть, он болен. Неожиданно мальчика осенило: ведь англичане танцуют не под

⁴⁶⁷ Быстрый ирландский танец с четким пунктирным ритмом.

рилы, а под джиги! Он робко начал наигрывать джигу, внимательно следя за капитаном. Тот, наконец, прислушался к звукам скрипки.

– Чтоб меня рыбы сожрали, ведь это настоящая английская джига! А ну, парень, играй громче.

Джеймс заиграл громче. Капитан слушал с явным одобрением, щелкая пальцами в такт, а затем спросил:

– «Пьяного матроса» знаешь?

– Нет, сэр, – ответил Джеймс, стараясь говорить так же четко и громко, как матросы. – Но я быстро учу, сэр.

«Пьяный матрос» оказался гораздо проще, чем «Прощай, Нэнси», и Джеймс услаждал слух капитана его любимой песней до тех пор, пока на палубу не спустилась ночь. А на следующее утро мальчика разбудил крик:

– Англия! На горизонте Англия!

За несколько месяцев Джеймс так привык к Англии, что чувствовал себя свободно и легко, хотя еще не очень хорошо понимал английскую речь. Конечно, жизнь в центре шумного города сильно отличалась от жизни в маленькой деревушке, но в этих различиях Джеймс находил много нового и интересного. Он полюбил в свободные минуты гулять по лондонским улицам, разглядывая экипажи, лошадей, великолепные особняки, дам и джентльменов в красивых нарядах. Изредка, когда ему случалось совершать долгие прогулки, он видел бедные кварталы, шумные рынки и людей, отдаленно напоминавших его соотечественников. Среди лондонцев встречались важные доктора в пенсне, похожие на доктора из его родной деревни, торговки в чепцах, напоминающие миссис Браун, голодные ребятишки, такие же проворные, как братья и сестры Джеймса. В узких улочках пахло капустой и сыром, а с крыш и водосточных труб постоянно капала вода, потому что здесь целыми днями шел дождь.

Джеймсу нравилось, что по утрам улицы застилает туман, сквозь который с трудом пробивается свет газовых фонарей. Когда мальчик выходил из дома, зажав под мышкой футляр со скрипкой, то погружался в эту бледно-молочную влажность, которая пахла морем, и плыл в ней до самой консерватории. Ее большое серое здание, наполненное по-утреннему робкими и хрипыми звуками, медленно появлялось из белой пелены и надвигалось на Джеймса со всей неумолимостью судьбы.

Профессор Гарланд, у которого начал учиться Джеймс, считался в то время одним из лучших профессоров Англии. Сначала он не хотел брать в свой класс маленького ирландца, но затем решил устроить ему прослушивание. Джеймс хорошо запомнил тот день, когда он предстал перед профессором, высоким худощавым джентльменом в очках, и его коллегой-пианистом.

– Ну что ж, юноша, – сухо заметил профессор, постукивая по столу длинными нервными пальцами, – мы готовы выслушать вас.

Джеймс несколько не волновался, и это несколько удивило почтенного мистера Гарланда. Обычно молодые люди, приезжавшие со всех концов Англии, Шотландии, Ирландии и Уэльса и спорившие за честь поступить в его класс, очень нервничали, играя перед ним. Профессор привык к дрожащим влажным рукам, бледным лицам, ужасу в глазах, а этот деревенский мальчик спокоен, как будто собирается выступить перед своими односельчанами на празднике урожая. Джеймс не видел оснований для волнения: со свойственной юности уверенностью он считал, что если человек хочет учиться, то обязательно найдет себе учителя. На двух профессоров он смотрел как на людей, пришедших порадоваться его музыке. Опытным глазом Джеймс разглядел в них болезни, которые с его помощью раньше успешно лечил доктор.

«У профессора Гарланда, должно быть, часто бывают мигрени, – думал мальчик, – а его коллега, наверное, страдает болями в желудке и приступами черной меланхолии.

Что бы сказал мой доктор, окажись он здесь? Он сказал бы, что «Лондондерри» для первого и «Дружок Вилли» для второго пришлись бы очень кстати».

Поставив таким образом диагноз, Джеймс приступил к лечению. Двое музыкантов слушали его, вполголоса переговариваясь.

– Удивительно, коллега, – говорил пианист профессору Гарланду. – Я давно не слышал такого чистого и в то же время богатого тона. Вы говорили, что этого юного дикаря никогда не учили?

– Он сам так сказал мне. То есть его учил какой-то там О’Нил, но вы же понимаете, что это не образование.

– Тогда ваш ирландец – настоящая находка. Это алмаз, из которого вы, коллега, с вашим преподавательским талантом сделаете бриллиант.

– Не знаю, не знаю, – бормотал профессор больше себе, чем собеседнику. – Но, возможно, стоит попытаться. Мой юный друг, – обратился он к Джеймсу, жестом останавливая его игру. – Что вы играете кроме этих ваших песен и рифмов?

– Ничего, сэр, пока ничего, – учтиво ответил тот.

– Пока? – на худом лице профессора мелькнуло что-то вроде улыбки. – Хорошо, жду вас завтра в десять часов. Постарайтесь не опаздывать.

Таким образом Джеймс был зачислен в класс к профессору Гарланду.

Учеба давалась старательному мальчику легко. Нотную грамоту он освоил быстро и воздал должное выдумке хитроумного Гвидо Д’Ареццо. Теперь, если бы ему понадобилось выучить «Пьяного матроса», ему не пришлось бы вслушиваться в фальшивое пение капитана. Что же касается аппликатуры и штрихов, Джеймс не смог согласиться с тем, что это хорошая идея. Однажды в ноябре, показывая профессору разбор нового этюда, Джеймс выложил все, что думал об этом.

– Для многих это подходит, сэр, – горячо доказывал мальчик, – но для меня – не очень. Я могу придумать аппликатуру удобнее, а штрихи – выразительнее. Вот, например, здесь.

И Джеймс сыграл несколько тактов, поменяв не только штрихи и аппликатуру, но и оттенки.

– Мой юный друг, – заговорил профессор, – очень хорошо, что вы размышляете над произведением, но в таких вопросах нужно полагаться на композитора. Он знал, что хотел написать, поверьте мне.

– Разве главное то, что он написал, а не то, что я хочу сыграть? – изумился Джеймс.

– Прошу вас, Джеймс, следуйте указаниям в нотах. По крайней мере, до тех пор, пока не станете зрелым музыкантом, способным мыслить творчески.

На этом разговор с профессором был закончен. Джеймс, вздохнув, ушел, а профессор взял свою скрипку, поставил перед собой ноты этюда и сыграл оба варианта: композитора и Джеймса.

– Поразительно, – пробормотал он. – Это просто поразительно.

С тех пор каждый лист нотного текста стал для Джеймса чем-то вроде огороженного двора для прогулок узников. Мальчик привык играть все время по-разному, исходя из собственного настроения и нужд слушателя. Играть всегда одинаково один и тот же этюд было для него мучительно. Композитор же, как нарочно, расставил по своему усмотрению не только штрихи и аппликатуру, но и оттенки, и паузы, и даже форшлаг!

Однажды вечером Джеймс занимался в своей комнате, которую снимал у одной старушки. Жилье с ним делил студент-правовед по имени Дэвид. В тот вечер Дэвид сидел, ссутулившись, у окна и при свете заходящего солнца читал один из своих толстых пыльных учебников. Он был хилым юношей, который постоянно простужался, но Джеймс нашел в нем верного друга и умного собеседника.

– В который раз ты играешь этот этюд, – проговорил Дэвид, поднимая на скрипача усталые глаза, – и каждый раз я с трудом узнаю его. Сначала в нем звучала бешеная скачка, потом – ритм аллеманды, а теперь и вообще какой-то плач фениев.

– Какая разница, – печально отозвался Джеймс, опуская скрипку. – Я не должен так играть. Это против правил.

– Чепуха, – пренебрежительно отозвался Дэвид. – В английском судопроизводстве еще могут быть правила, но в музыке...

– Эти композиторы думают только о себе, – сердито сказал Джеймс. – Знаешь, в нашей деревне был такой случай: у одной молодой фермерши умер муж. Она снова собралась замуж, за того парня, который ей нравился. Перед смертью ее покойный муж разрешил ей выйти замуж за того, кого хочется, но при этом взял с нее обещание, что она выберет себе мужа старше сорока лет, но младше шестидесяти, у которого будет большая ферма, стадо овец, лошадь и ежегодный доход. В нашей деревне такой человек был только один. Вот тебе и свобода выбора! Мне кажется, композиторы поступают точно так же.

– Не расстраивайся, – сказал Дэвид. – Пойдем прогуляемся, я покажу тебе Вестминстерское аббатство. От него так же веет древностью, как от твоих ирландских мелодий.

Кроме Дэвида, друзей у Джеймса не было. Как он ни старался, ни один из студентов-музыкантов не стал ему другом. Все смотрели на ирландца сверху вниз, посмеивались над его ошибками и не всегда правильным английским выговором. Одни не обращали на него внимания, другие его дразнили. Главный солист класса Энтони Джонсон просто не замечал Джеймса. Только лишь трубач из Шотландии, Ангус МакДоннах, относился к Джеймсу спокойно, но рослый горец был слишком взрослым, чтобы стать ему другом. Особенно доставалось Джеймсу от одного виолончелиста, побывавшего в Ирландии.

– Эй, скрипач, давно ли ты фидл на скрипку сменил? Да и сменил-то зря: фидл бы больше подошел твоей простонародной игре. Теперь я понимаю, почему в Англии, когда хотят сказать «мрачное лицо», говорят «лицо, длинное, как фидл», – иронизировал он.

– А что такое фидл? – спрашивал валторнист, вечно что-то жующий.

– Ирландская скрипка, похожая на грушу, – отвечал кто-нибудь, и все покатывались со смеху, словно услышав новую остроумную шутку.

Джеймс не обращал на них внимания, тем более что Ангус, большой авторитет среди товарищей, всегда за него заступался.

Дэвид показывал Джеймсу свои любимые места в Лондоне. Так ирландец познакомился с громадным Тауэром, с собором святого Павла, с набережной Темзы и колонной Нельсона. Больше всего Джеймсу нравилось сидеть у Темзы и вдыхать запах воды, напоминающий ему о доме. Приближалось Рождество, и Джеймс начал тосковать по Ирландии.

Однажды утром в консерватории, пока в классе никого не было, и свет еще не зажгли, Джеймс встал у окна и, глядя на расползающийся по улицам туман, заиграл «Дочь эмигранта». Только сейчас, когда рассеялось его восхищение лондонскими улицами и особняками, он понял, как скучает по зеленым просторам родного Эрина. Джеймс играл так, как привык играть дома: не думая о штрихах и оттенках, делая паузы и форшлаги там, где хочется. Душа его пела в унисон со скрипкой.

Неожиданно скрипнула дверь. Джеймс обернулся. Перед ним стоял Энтони, светловолосый виртуоз с надменным взглядом бесцветных глаз. Сейчас его глаза были широко раскрыты и внимательно изучали ирландца.

– Ты забыл, чему тебя учил профессор, – Энтони первым нарушил молчание. – Тебя посвящают в тайны величайшего в мире искусства, а ты все не можешь забыть свою деревенскую манеру.

– Мне такая манера тоже нравится, – почти дружелюбно ответил Джеймс. – Почему я не могу играть и по-своему, и так, как учит профессор?

– Если бы я делал все так, как хочу, то никогда не стал бы первым скрипачом класса, – высокомерно объяснил Энтони.

– Разве мы играем на скрипке для того, чтобы быть лучше кого-то? – спросил Джеймс.

– Ты или глуп, или прикидываешься, – прищурился Энтони. – Зачем ты приехал из своей деревни? Неужели я поверю, что ты приехал учиться? Учиться ты как раз и не хочешь. Тебе нужны почести, слава! Но пока я первый скрипач, тебе им не стать!

Джеймс растерялся, но тут же овладел собой:

– Судя по твоему лицу, тебе сейчас не помешает «Певчая птичка» и «Скажу маме».

– Что? – не понял Энтони.

– Мой доктор сказал бы, что у тебя больная печень: ты что-то пожелтел, – объяснил Джеймс и быстро вышел из класса.

Джеймс никак не мог понять разницу между лондонской зимой и лондонской весной. Ему казалось, что весной становится даже холоднее. Рождество давно миновало. Родители не смогли навестить Джеймса, но прислали ему в подарок посылку с большим жареным окороком и выпечкой, поэтому Джеймс и Дэвид отлично провели праздники. В консерватории все обстояло по-прежнему. Однокурсники все так же не обращали на него внимания, Энтони все так же презрительно шурился, глядя на Джеймса и вспоминая последнюю встречу.

Джеймс продолжал знакомиться с классическим скрипичным репертуаром, но ему мало что нравилось. Гендель казался ему тяжеловесным, Моцарт – слишком воздушным, Виотти утомлял своей яркостью, а Паганини ставил в тупик силой и страстностью. Единственным другом Джеймса стал Бах, который при всех достоинствах не стеснял исполнителя своими прихотями: никаких штрихов, совсем немного оттенков и полная свобода думать во время игры о чем-то своем.

– Знаешь, – говорил Джеймс Дэвиду, – Бах напоминает мне одного органиста из нашей церкви. Однажды ему сказали, что мистер Дорриган не ходит в церковь потому, что считает церковную музыку слишком скучной. Тогда наш органист взял и сочинил хорал на тему «Веселого мельника». Старая миссис О'Лири потом ужасно возмущалась и говорила, что это – неуважение к церкви, но ничего не могла поделать: ведь это был настоящий хорал! Мне кажется, Бах поступает точно так же.

Джеймс уже почти привык к нотам, итальянским терминам и медлительному аккомпаниатору, который мертвым грузом тянул его ко дну. Только одно омрачало жизнь юного скрипача – необходимость играть гаммы.

Профессор однажды сказал:

– Чтобы стать настоящим виртуозом, нужно каждый день по несколько часов играть гаммы. Это – лестница к успеху, который непременно ждет тебя, мой мальчик.

Профессор уже называл ученика «мой мальчик». Такой чести, кроме Джеймса, удостаивался лишь Энтони.

С тех пор гаммы, как маленькие, но злобные крылатые драконы, кружили вокруг скрипача. Бедняга Дэвид, зажав уши, отправлялся читать свои учебники в кухню. Хозяйка укоризненно качала головой, а глаза хозяйской кошки Китти становились совсем безумными. Однажды после занятий Джеймс глянул на себя в зеркало и понял, что еще немного – и его глаза станут такими же, как у Китти. Тогда он отправился к профессору: тот разрешил Джеймсу приходить к себе домой в любое время дня.

– Я не могу больше, сэр, – горячо сказал ему мальчик. – Гаммы и этюды – это не музыка. Я словно хожу вокруг пня.

– Терпение, мой мальчик, – проговорил профессор. – Ты на верном пути. Еще немного усердных занятий, и ты будешь готов выступить на ежегодном концерте консерватории, который состоится в мае.

В глубокой задумчивости Джеймс вышел из дома профессора и отправился домой. Какая-то мысль не давала ему покоя. Он пытался облечь ее в слова, но не мог найти их.

В комнате у окна, ссутулившись над книгой и обмотав большое горло шарфом, сидел снова простудившийся Дэвид. Он обернулся и поприветствовал друга.

– Ты какой-то скучный сегодня, – прохрипел он.

– Мелкие неприятности, – неохотно ответил Джеймс. Не говорить же, что уже много месяцев он шел по тропинке, огороженной высокими стенами, а сегодня понял, что она никуда не ведет.

Джеймс сел на кровать, посмотрел в окно, за которым быстро темнело, и неожиданно сказал:

– Знаешь, в Ирландии, живет одна девочка по имени Роза. У нее такие черные глаза, что мне иногда кажется, будто она – одна из фэйри.

– Кто такие фэйри? – спросил Дэвид. – Я ничего про них не слышал.

– В Лондоне их и нет, – усмехнулся Джеймс. – Это волшебный народ, который живет на зеленых лугах Ирландии. Говорят, что иногда фэйри подбрасывают своих детей людям, и мне кажется, что Роза – одна из них. Что бы она сказала, услышав, как я сейчас играю?

– На мой взгляд, ты совсем неплохо играешь, – сказал Дэвид.

– Это не музыка, – покачал головой Джеймс. – Весенний луг и гербарий не похожи друг на друга. Одни и те же цветы, но между ними нет ничего общего.

Настал май, и влажный лондонский воздух потеплел. Сквозь облака изредка робко проглядывало солнце. Чернота газонов сменилась яркой зеленью первой травы. Джеймс жалел эту траву: она совсем не походила на высокие вольные травы его родины, которые росли весело и быстро, к тому же хозяева этих газонов сразу начинали ровнять ее равнять и подстригать. Но мальчик уже понял, что здесь, в Англии, все равняют по линейке: и траву, и дороги, и даже сонаты. Джеймс готовил к концерту две части старинной сонаты и добросовестно учил их. Если бы Дэвид разбудил его ночью и спросил, какой нюанс стоит в пятнадцатом такте первой части, он бы немедленно ответил: *piano*, потом *crescendo* во второй части такта. Профессор был доволен тем, как занимается его ученик, и часто ставил его в пример остальным.

Чем ближе становился концерт, тем больше волновались его участники. С раннего утра и до позднего вечера консерватория оглашалась звуками музыки: студенты занимались в классах, на лестницах, в коридорах, на чердаке, где хранились старые инструменты, и даже в подвале, где помещалась нотная библиотека. Одни бледнели и говорили, что ничего не смогут сыграть, другие храбрились, хотя и у них на душе скребли кошки. Но Джеймс, думая о приближавшемся концерте, оставался совершенно спокойным, и на него сыпались все новые насмешки:

– Посмотрите-ка на нашего гениального скрипача, – говорил что-нибудь, когда Джеймс шел по коридору. – Для него такой пустяковый концерт ничего не значит.

– А зачем ему волноваться? Он и так уверен, что ничего не сыграет, – ядовито отзывался другой.

Ангусу теперь некогда было заступаться за Джеймса: он целыми днями занимался на чердаке. Медный чистый звук трубы, вырываясь из слуховых окон, взмывал над черепичными крышами Лондона. Когда по утрам Джеймс подходил к консерватории, ему казалось, что в тумане трубят рога фэйри, напоминая ему об Ирландии и Розе.

В день концерта даже Дэвид был потрясен невозмутимостью Джеймса.

– Может быть, тебе стоит чуточку поволноваться? – спрашивал он у друга. – Ведь это твой первый концерт. В зале будет сидеть тысяча слушателей. Неужели тебе не страшно?

– Слушатели не станут меня бить, даже если я ошибусь, – заметил Джеймс и поправил бабочку, глядя на свое отражение в кофейнике. – Тем более что ошибаться я и не собираюсь.

– А я буду очень за тебя переживать. Буду сидеть в зале и дрожать, – пообещал Дэвид.

Когда друзья подходили к консерватории, над крышами опять запела труба.

– Слышишь? – улыбнулся Джеймс. – Это звуки Волшебной страны.

– И что это значит? Фэйри хотят что-то тебе сказать? – Дэвид уже успел разузнать все о фэйри и их обычаях.

– Они обещают помочь мне на концерте. Они очаруют слушателей, и тем покажется, что я играл лучше всех.

Джеймс и Дэвид весело рассмеялись, заслужив злой взгляд Энтони, который стоял на крыльце.

– Эй, фидл, – окликнул тот Джеймса. – Знаешь, что ребята заключили пари? Пирс, Уэстер и Ангус поставили по десять шиллингов на то, что ты ни разу не ошибешься.

– Если так, то я тоже поставлю, – сказал Дэвид. – Могу поставить даже двадцать шиллингов.

– Проиграешь, – пообещал Энтони.

В консерваторских коридорах вдруг стало многолюдно: церемонно приветствуя друг друга, прогуливались дамы в изысканных нарядах, джентльмены с моноклями, старички и старушки, любящие музыку. Проводив Дэвида в зал, Джеймс поднялся в классы. Музыканты готовились к выступлению: одни растирали руки шерстяными шарфами, другие в сотый раз повторяли один и тот же пассаж, третьи натирали смычки канифолью. К Джеймсу подошел его аккомпаниатор:

– Мы выступаем третьим номером. Перед нами арфистка и баритон. Если не хочешь разыгрываться, пойдем за кулисы.

Только сейчас Джеймс почувствовал волнение, но выросло оно не из страха, а из предвкушения торжественности и важности момента. Наверное, то же самое ощущали древние герои – фении – когда им приходилось откладывать в сторону оружие и соревноваться в сочинении стихов и песен. Отец говорил, что их род ведет свое начало от одного из таких фениев, и Джеймс всегда этим гордился. Сейчас, на сцене лондонской консерватории, он должен поддержать славу своего рода.

– Хочешь взглянуть? – окликнул его аккомпаниатор, когда они стояли около приоткрытой двери, ведущей на сцену.

Джеймс осторожно выглянул: зал был полон. Под потолком сияла большая хрустальная люстра, непривычно ярко освещая всегда строгий и темный зал. Джеймс разглядывал слушателей и думал:

– Наверняка, дамы обсуждают наряды и драгоценности, а джентльмены толкуют о гольфе и славном прошлом консерватории. Никто из них ничего не знает о фениях и Ирландии! Сами завоевали половину моего острова, а ничего о нас не знают! Они никогда не слышали ни о короле Бране, ни о святом Патрике!

Джеймс размышлял об этом, пока играла арфистка, а когда заканчивал свою арию баритон, мальчик пришел к мысли, что он должен попробовать рассказать обо всем слушателям своей игрой.

– Ты готов? – спросил аккомпаниатор, и Джеймсу бросилась в глаза его рука, нервно теребившая уголок нотной страницы.

– Помнешь ноты, – сказал он. – Да, я готов.

Путь на сцену оказался длинным и медленным, как дорога в гору. Джеймс уже не различал лиц слушателей, да и хрустальные огоньки люстры слились в один сияющий шар. Скрипач даже не оглянулся на аккомпаниатора: он знал, что тот уже сидит за роялем и расправляет на пюпитре ноты. Вот пианист опустил руки на клавиши и заиграл вступление. Джеймс положил на плечо скрипку – и началось волшебство, которое обещали мальчику фэйри.

Скрипач забыл, что он стоит на сцене консерватории перед тысячей слушателей. Ему казалось, что он находится на вершине самого высокого утеса, нависшего над серыми волнами Ирландского моря. Далеко внизу простирались равнины, покрытые бархатом серебристых трав. Бледное солнце ненадолго вырвалось из плена облаков, и его яркий свет, отражаясь от ребристой поверхности моря, ослепил Джеймса. В лицо ему дул сильный свежий морской ветер, теребивший волосы и одежду. Мальчик закрыл глаза, и ему казалось, что он летит, подхваченный светом и морским ветром. Чарующие звуки скрипки, казалось, были напоены запахом трав. Они рассказывали слушателям о необъятных просторах, о темных глубоких пещерах, где в старину находили прибежище мудрые друиды; о каменных утесах, на которых жили фении, сильные люди с глазами, похожими на звезды; о древних молчаливых лесах, пронизанных лучами света, где таился Волшебный народ; о маленьких деревнях с улыбчивыми и гостеприимными жителями. У прозрачных холодных ручьев собирались на водопой пятнистые олени, на деревьях зрели дикие яблоки, а маленькие румяные девочки собирали в свои фартуки спелые лесные орехи. Если под каменным резным крестом у дороги появлялся усталый путник, который следовал за перелетными птицами в дальние страны, он всегда находил приют и ночлег в ближней деревушке, а на следующее утро продолжал свой путь, слагая новые песни про Зеленый Эрин.

Сегодня в старинной сонате, словно в книге, украшенной витиеватыми кельтскими орнаментами, жили фермеры, воины, друиды, короли и певцы. Плакала Дейрдре, чья красота напоминала поэтам о звездном сиянии, вслушивался в сказания поэтов король Бран с волосами чернее воронова крыла, а волшебник и арфист Талиесин замедлял звуками своей арфы ход времен и движение светил. Где-то в волшебном лесу трубили рога фэйри, пробуждая в душах смертных желание навсегда уйти в страну, откуда нет возврата, в страну, где из земли бьют кристальные родники, а по вечерам мерцают в траве светлячки.

Музыка кончилась. Туман рассеялся, и Джеймс словно вернулся в зал лондонской консерватории, зал, который сейчас аплодировал ему, мальчику в черном фраке со скрипкой в руках. Джеймс неловко поклонился и торопливо ушел со сцены.

Один джентльмен спросил другого:

– Что он играл?

– Да ведь это та самая соната, которую всегда играют студенты Гарланда, – ответил другой.

– Неужели? Она звучала как-то необычно.

– Возможно, потому, что мальчик – ирландец.

– Наверное. Эти ирландцы все делают по-своему.

В коридоре Джеймса ждал профессор Гарланд.

– Поздравляю тебя, мой мальчик, – профессор сиял. – Теперь ты знаменитость. Может быть, кто-нибудь из богатых джентльменов захочет помочь тебе материально, тогда в следующем году тебе будет гораздо легче учиться.

Джеймс не понимал, о чем говорит профессор. Он все еще был в Волшебной стране.

– Вам понравилось, как я играл?

– Конечно, мой мальчик. Ты играл лучше, чем на последнем уроке, хотя в пятой цифре забыл сделать *crescendo*. Я волновался за двойные ноты, но ты справился с ними довольно успешно. Соната тебе удалась. Правда, Энтони играл ее в прошлом году более продуманно и классически, но тебе еще рано равняться с Энтони. Он выше всяких

похвал. В следующем году мы еще поработаем с тобой над старинными сонатами. А теперь убери скрипку в футляр и приходи послушать Энтони, тебе это будет полезно.

Профессор ушел, а Джеймс остался стоять в коридоре. Ему стало так тоскливо и скучно, как не было еще никогда в жизни. Профессор не услышал рог фэйри, не услышал далекий зов Волшебной страны. Он слышал только двойные ноты.

– Эй, фидл, – зло сказал кто-то у него за спиной. Это был Энтони со скрипкой в руках. – Думаешь, если ты не наврал в сонате, то сразу стал великим скрипачом? Не задирай нос. После моего каприса Паганини никто и не вспомнит, что ты выступал.

Джеймс, не говоря ни слова, повернулся и пошел в класс. Там он бережно уложил скрипку в футляр, накинул на плечи пальто. Может быть, все-таки послушать Энтони, как советовал профессор? Нет, только не сейчас. Джеймс толкнул дверь консерватории и оказался на улице, в гуще белесого тумана. Туман молчал, умолкли и фэйри, словно обиделись на Джеймса. Так в безмолвии Джеймс и шел по улице, и во всем Лондоне не было более одинокого и несчастного человека.

Этой ночью Джеймс не мог заснуть. Тихо, чтобы не скрипнул пол, он подошел к столу, на котором лежала скрипка, взял ее в руки и еле слышно заиграл самую древнюю из всех ирландских песен. Она сотни раз меняла свое название и свои слова, потеряла свою скорбь и стала бесстрастной, лишь немного грустной. Столько сердец плакало под ее звуки, что в ней уже не осталось боли. Столько глаз закрылось под ее напев, что она уже не замечала смерти. Столько рук соединилось под ее покровом, что она стала бесконечно одинокой. Склонив голову, Джеймс играл так, как он когда-то умел, и как его никогда не учили.

В дверях замер Дэвид, боясь хоть одним движением нарушить древнее волшебство. Но песня кончилась, непреклонно и бесповоротно.

– Мне кажется, что ты сам тоже из фэйри, – негромко сказал Дэвид.

– Это не я, это музыка, – ответил Джеймс. Он сел на кровать, и его глаза неожиданно вспыхнули. – Я не понимаю, Дэвид, не понимаю... Сотни лет музыка была той осью, на которой держался мир. Тот, кто понимал музыку, понимал все: устройство мира, тайны природы, волшебство, язык животных, сердца людей. В музыке скрывалось столько знания, столько причастности ко всем тайнам этого мира, что, казалось, стоит только прислушаться, и ты узнаешь, отчего растет трава, отчего светят звезды и отчего солон морская вода. Музыка была дана для того, чтобы люди на земле вспоминали о рае. Разве это не так? Слушая музыку и следуя движениям своего сердца, мы могли бы достичь неизведанного и многое понять! А что было сегодня на концерте? Тысячи чужих друг другу людей пришли послушать музыку, которую слушали разумом, а не сердцем! Я играл то, чего никто не услышал! Зачем же я это играл? Сзади в меня упирались злые взгляды тех, кто боялся, что я буду лучше них, а из зала смотрели любопытствующие или равнодушные глаза, для которых я был всего лишь новеньким учеником профессора. Я полгода играл гаммы, чтобы подняться по лестнице к тому, чего нет! Зачем мне такой успех, от которого пустеет сердце? Зачем музыка, если я ничего не могу понять?

Джеймс был несчастен. Его мир рушился. Дэвид сел рядом и обнял друга за плечи.

– Ты сам говорил, что музыка – это тропинка. Ты зашел в тупик, но пойми: чтобы выйти из тупика, нужно пойти вспять, вернуться на прежний путь и начать все сначала. Нам не хватает невежества, чтобы понять то, что сокрыто от нас в нашем совершенстве. Не думай о них, об их музыке: у тебя есть своя, настоящая музыка! У тебя она есть!

Дэвид уже ушел, а Джеймс все еще сидел и размышлял. Он снова и снова вспоминал слова друга: пойти вспять... вернуться на прежний путь... вернуться...

Джеймс с футляром в руках медленно шел по песчаному берегу. Его ноги еще неверно ступали по земле, голова немного кружилась, но это не мешало ему, высоко

подняв голову, любоваться закатным небом и чайками, парящими над морем. В деревне зажигались огоньки, где-то далеко блеяли овцы.

Впереди на берегу показался маленький яркий костер, около которого на бревне сидели три темные фигуры. Джеймс поспешил к ним, надеясь встретить друзей. Когда под его шагами хрустел песок, они обернулись, и мальчик увидел толстого доктора, голубые глаза его маленькой дочки и черные глаза Розы.

– Добрый вечер, – поздоровался он, как будто они расстались только вчера.

Розы молча подвинулась, освобождая место у костра. Она всегда молчала, и это очень нравилось Джеймсу.

– Ну что, доктор, – сказал Джеймс, присаживаясь на бревно, – как поживает миссис О’Нил? Ее все так же беспокоит ревматизм?

– «Дружок Вилли» и «Красотка из Балиндерри» – и все будет в порядке, – жизнерадостно отозвался доктор.

Чудесный скрипач

Мойра сидела у круглого чердачного окна и смотрела, как вьется за окном метель. Она любила смотреть на лиловые снежные вихри и слушать их вой за стенами теплого дома, чего ее братья – Шон, Томас, Уильям и Колум – терпеть не могли, ведь, если бы не метель, они бы весь день пропадали на просторных укрытых снегом полях, в старом лесу и на берегу застывшей речки, играя в снежки и катаясь по льду на самодельных коньках. К тому же, в соседней деревне была ярмарка, а метель помешала им отправиться туда вместе с родителями. Мойра отнеслась к этому спокойно, потому что была довольно разумной десятилетней девочкой, а вот ее старшие братья с досады целый день ссорились: особенно не в духе был Шон, которому отец пообещал купить на ярмарке настоящие коньки, в подарок на Рождество. Поэтому Мойра предпочла сидеть в одиночестве, чтобы тоже случайно с кем-нибудь не поссориться.

Мойра любила сидеть на чердаке: там было таинственно и уютно. По стенам висели пучки сухих трав, связки лука и чеснока. Из маленького окошка открывался чудесный вид: за высоким забором, которым был огорожен большой чистый двор, расстилались бескрайние зимние поля, а на горизонте тускло темнели горы, которые сейчас и вовсе скрылись за низкими тяжелыми тучами, засыпавшими снегом ирландскую деревушку.

Вскоре на чердаке стало холодно, и Мойра решила спуститься вниз, к большому камину. Там, завернувшись в плед, сидел ее дедушка и курил трубку. Мойре он казался похожим на старого Финна, о котором рассказывали древние ирландские легенды: широкие плечи, сурово сдвинутые брови, длинные седые усы и волосы, заплетенные на висках в косички. Мойра примостилась рядом на низкой скамеечке, уткнулась подбородком в ладони и устремила взгляд на красные угли. Вскоре холод заставил собраться возле камина всех обитателей дома: Шон чинил старое седло, Томас делал вид, что читает книгу, по которой учился, а близнецы Уильям и Колум улеглись на полу рядом со своей собакой.

– Хоть бы завтра прояснило, – вздохнул Томас, отчаявшись сосредоточиться над книгой.

– Ярмарку мы все равно пропустили, – хмуро откликнулся Шон. – А я-то уже похвастался друзьям, что отец купит мне коньки.

– Он обязательно купит, – попыталась утешить брата Мойра. – Только в следующий раз.

– А следующий раз будет через месяц, к тому времени уже и снег растает, – заметил Шон. – Ты девчонка, тебе все равно этого не понять.

Когда тебе десять лет, а кроме тебя в семье одни мальчишки, старшему из которых уже шестнадцать, часто приходится выслушивать такие нелепые обвинения, поэтому Мойра не обиделась.

– Надоело, – воскликнул Томас и захлопнул книгу. – Я не могу это читать. Ужасно скучно, ничего не понимаю. Хорошо тебе, дедушка, ты не учился в школе.

– Не учился, – задумчиво отозвался дедушка. – Но это не значит, что я не учил себя сам. Я всегда любил читать книги, хотя в наши дни их было очень трудно достать. Но ты прав, Томас: в такой день, как этот, книги на ум не идут. Спой нам старую добрую песню, Мойра, а мы послушаем.

Мойру никогда не надо было упрашивать петь. Отец прозвал ее певчей птичкой, потому что у девочки был звонкий чистый голосок. Глядя, как языки огня лижут толстые поленья в камине, Мойра запела «Прекрасный Лимерик». Слушая ее пение, мальчишки вскоре пришли в более спокойное расположение духа, а дедушка, не скрывая удовольствия, курил трубку и пускал к потолку колечки дыма.

– Интересно, – задумчиво проговорил Уильям, мечтательный тринадцатилетний паренек, когда Мойра закончила петь, – кто придумывает все эти песни?

– Народ, – ответил Томас, вспомнив, что говорил школьный учитель.

– Народ не может придумать песню, – с сомнением возразил Колум. – Помните, мы пытались все вместе сочинить балладу на мамин день рождения? У нас ничего не вышло, потому что Мойра хотела, чтобы влюбленные погибли, а Уилл настаивал, чтобы конец был счастливым.

– К тому же хитрый Томас сказал, что будет сочинять только первую и третью строчки, а мы никак не могли придумать к ним рифмы, – добавил Шон.

– Ну, может быть, не народ, – нехотя признал Томас. – Сочиняет какой-нибудь поэт, а его имя потом забывают.

– Если бы у нас в деревне кто-нибудь сложил песню, – заметил Шон, прокалывая шилом старую кожу седла, – мы бы этого никогда не забыли.

– Вот ты уже и забыл, – поддел его Томас. – Старый О’Донахью прошлым летом сочинил песню про корову миссис Белл.

– А помните, что случилось в прошлом году на празднике Самэйн? – спросила Мойра. – О’Донахью чуть не побил соседского Нейла за то, что тот пел его песню про корову, перевирая слова.

– Ну да, – захихикал Шон. – Вместо слова «корова» он везде вставил имя своей девчонки.

– Стихи сочинять проще, чем мелодию, – заметила Мойра. – Когда песня надоедает, слова меняют, а мелодия остается.

– Мой дед рассказывал мне, – медленно сказал дедушка, – откуда взялись мелодии наших песен.

– Откуда? Расскажи, дедушка, – попросила Мойра.

– Люди подслушали их у Туата де Данан⁴⁶⁸.

– У фэйри? Разве они поют наши песни? – изумилась Мойра.

– Тогда это были их песни.

– Фэйри пели про буренок и крепкий эль? – усомнился Томас.

– У этих песен были другие слова, но ни один человек не смог научиться языку фэйри, хотя язык этот изумительно красив и имеет магическую силу. Вот и пришлось ирландцам сочинять свои слова к чудесным мелодиям.

– Наш учитель говорит, что никаких фэйри не существует, – сказал Томас. – Он говорит, что это сказки, и нет ни Волшебной страны, ни Волшебного народа.

468

Так называют ирландцы Волшебный народ (в переводе - народ богини Дану)

– Твой учитель англичанин, верно? – усмехнулся дедушка. – Ирландцу нельзя не верить в фэйри. Не знаю, есть ли они сейчас, но в старину они жили на свете так же, как и фении, и Кухулин, и Дейрдре. Или ты и в них не веришь?

– Верю, – согласился Томас. – Про них издавна слагали легенды. Но кто докажет, что таинственные и невидимые фэйри существуют на самом деле?

Мойра с мольбой устремила глаза на дедушку. Как можно не верить в фэйри? Конечно, Томас умный, он учится в школе и сам собирается стать учителем, но насчет Волшебного народа он заблуждается. Мойра верила в Волшебный народ так же, как верила в то, что земля круглая, и очень хотела, чтобы дедушка рассеял заблуждение брата.

Дедушка вздохнул, закурил трубку, устроился поудобнее в кресле и начал рассказывать:

– Давным-давно, в столь древние времена, что с тех пор Ирландия не раз меняла свой облик, на нашу зеленую землю пришли Туата де Данан. Это было племя волшебных воинов, и прибыли они с далекого заколдованного острова на краю земли. Они покорили дикое племя, населявшее до них Ирландию, и счастливо зажили на завоеванной земле. Это были непобедимые воины, талантливые поэты, искусные музыканты, отличающиеся своей красотой, не знающие, что такое боль, грусть и смерть. Вся их жизнь проходила в празднествах и развлечениях, им не надо было заботиться о своей безопасности, потому что они обладали волшебными талисманами. Но однажды, хотя никто не знает, как, земли Туата завоевали смертные. Волшебный народ нашел убежище в лесах, озерах и пещерах, оградив свой мир непроницаемой для смертных стеной. Несмотря на это, любопытство постоянно толкало и смертных, и фэйри увидеть друг друга, и эти встречи происходили чаще всего во владениях Волшебного народа.

– Как бы я хотела повстречаться с фэйри, хоть с самым маленьким, – вздохнула Мойра.

– Это опасно, – заметил дедушка. – Они капризны, непостоянны, и любят морочить смертным головы. Ненависть к нам борется в них с природным любопытством и добротой. К тому же, я не знаю, бывают ли они маленькими. Говорят, когда фэйри рождаются на свет, они уже мудры, словно старцы, но при этом вечно юны и прекрасны.

– Может быть, я и верю в фэйри, – сказал Томас, – но мистер Эллиот никогда не признает, что на свете есть такие существа.

– Твой мистер Эллиот не верит даже в святую Бригиту, – презрительно проговорил Шон, терпеливо чинивший седло. – Он англичанин и сухарь.

– Не говори так, – заступился за учителя Томас. – Он не виноват, что родился в Англии, так же как мы не виноваты, что мы ирландцы.

– Расскажу-ка я вам еще одну историю, – сказал дедушка. – Уилл, подкинь дров в камин. В такой вечер хочется, чтобы было тепло. А ты, Мойра, поставь на огонь чайник: ваши родители вернутся поздно, не будем их дожидаться и попьем горячего чая.

Мойра с трудом повесила на крюк тяжелый медный чайник, в котором отразилось высоко взметнувшееся пламя, а Колум принес с кухни блюдо с булочками.

– А твоя история, дедушка? – спросила девочка, усаживаясь возле старика.

– Когда я был ребенком, то жил не в Ирландии, а на острове Мэн, что находится в Ирландском море, – начал дедушка.

– Мэн похож на Ирландию? – простодушно спросил Уильям.

– Не перебивай дедушку, – одернул его Шон.

Дедушка улыбнулся и ответил:

– Мэн очень похож на Ирландию. Там все, как у нас: маленькие фермы, зеленые поля, быстрые мутные речки. Мы с братьями целыми днями пропадали в полях, играли, плавали наперегонки, скакали на лошадях, или просто лежали на траве и смотрели в небо.

– А сколько у тебя было братьев? – спросила Мойра.

– Шестеро, и все сорванцы, каких мало, – усмехнулся дедушка. – Но самыми лучшими моими друзьями были Джемми, который умел играть на губной гармошке, и Пэтси, хотя он и пугал меня, рассказывая по ночам страшные истории.

– Наш дядя Патрик? – изумилась Мойра. Дедушкин брат Патрик, который часто приезжал к ним в гости, был таким добрым и так баловал Мойру, что она не могла представить себе его пугающим брата страшными историями.

– Да-да, – ответил дедушка. – Зато когда у него появились дети, он стал лучшим сказочником из всех, кого я знаю. Так вот. Мой отец содержал в городе Дуглас постоянный двор, на котором редко кто останавливался. Но в один ненастный зимний вечер...

Дедушка остановился, словно прислушиваясь к завываниям метели за прочными стенами дома, похожего на маленькую крепость. Его серые глаза ясно видели картину, которую услужливо показывала ему память.

Тот вечер действительно был ненастным. Все дороги замело сугробами, в которых вязли ноги озябшей лошади, а метель швыряла в лицо горсти ледяных колючих игл. Ветер завывал в ушах, словно голодный волк, и мистер Смит чувствовал себя раздосадованным. Если бы он не был англичанином, то сказал бы, что он замерз, зол и глубоко несчастен, но, будучи англичанином, он не позволял себе признаться в этом. Англичанин ехал на лошади по острову Мэн, надвинув на глаза шляпу и подняв воротник, в поисках постоянного двора. В голове его, словно ключья тумана на ветру, проносились невеселые мысли, и лицо мистера Смита слегка кривилось, то ли от летящего в глаза снега, то ли от этих мыслей.

Все его злоключения начались с того, что ему, настоящему лондонцу и деловому человеку, пришлось отправиться по делам службы в дикое, далекое от цивилизации место, называвшееся Ирландией и посему населенное ирландцами. Добираться до острова надо было на корабле, таком ветхом, что он мог в любую минуту развалиться на куски. К тому же поднялись волны, и мистер Смит был вынужден все путешествие пролежать на койке, глядя в потолок. По прибытии в Ирландию то самое дело, которое заставило его покинуть Англию, и которое ему пришлось вести с совершенно неделовыми людьми, слишком плотная еда и отвратительные гостиницы вывели мистера Смита из обычного душевного равновесия. В довершение всех неприятностей он получил распоряжение заехать по делам службы на остров Мэн, что находится недалеко от Ирландии. И вот теперь на этом острове он попал в страшную снежную бурю, и это за три дня до Рождества! Мистер Смит вспомнил о доброй хлопотливой миссис Смит и румяной пятилетней мисс Смит, которая очень расстроится, если папа не вернется домой к празднику. «Все это очень досадно», – думал мистер Смит.

Когда из снежной завесы неожиданно вынырнула вывеска постоянного двора, мистер Смит был очень близок к тому, чтобы испытать чувства, именуемые радостью и облегчением. Замерзшей рукой он постучал в крепкую, увитую скелетом плюща дверь. Когда она отворилась, на несчастного путешественника пахнуло теплом, запахом поленьев и мясного пирога. Полная черноволосая женщина в вышитом фартуке засуетилась вокруг него, помогая освободиться от тяжелого намокшего пальто и отдавая окружающим приказы не хуже командира перед решающим сражением.

– Бриджит, поставь на огонь чайник. Мэри, неси с кухни ужин. Джек, сбегай в конюшню, скажи отцу, что у нас гость. Пэтси, займись лошадкой джентльмена, бедное животное совсем продрогло. Нет, Энн, простыни в другом шкафу. Джемми, сынок, дай же наконец отдохнуть губной гармошке!

Только сейчас, освободившись от клетчатого шарфа, пальто и шляпы, мистер Смит увидел, что вокруг него снует не меньше дюжины детей. Старшей девочке было около семнадцати, а самый маленький ребенок не установленного пола мирно спал в люльке. «Дети!» – с ужасом подумал мистер Смит. Провести ночь на острове Мэн, в доме, полном детей! Стараясь не встречаться с любопытным взглядом двадцати четырех круглых

черных глаз, англичанин устроился у огромного камина. Если бы он не был англичанином и деловым человеком, мы бы сказали, что он был счастлив оказаться в уютном кресле у огня после ужасного путешествия сквозь метель.

Когда подошло время ужина, детей, к облегчению мистера Смита, отослали из комнаты. Щедрую трапезу с ним разделяли только мистер и миссис Фэллон. Должно быть, простая опрятная комнатка впервые видела такого важного гостя. Длинное бледное лицо мистера Смита ничего не выражало, в то время как его холеные руки аккуратно разрезали на маленькие кусочки ножку какой-то жирной птицы. Мистер и миссис Фэллон смотрели на его манипуляции с ножом и вилкой с почтением, но в их черных глазах мелькали искорки добродушного смеха.

– Так вы, значит, сэр, по делам приехали? – вежливо осведомился мистер Фэллон.

– Да, по служебным делам. Я должен нанести визит некоему мистеру Дину, – коротко ответил мистер Смит.

– Мистер Дин – важный человек, – подтвердил хозяин. – О чем его ни спроси, все знает.

– Вы с ним знакомы?

– Как же, сэр, он Тома, моего старшего, крестил.

– В таком случае, не будете ли вы любезны сказать, как до него добраться?

– Тут недалеко, сэр. Как выедете из города да пересечете поле старого О'Хини, увидите речку. Переедете через нее по мосту, а там уж недалеко будет.

– Только будьте осторожны, сэр, у речки, – вдруг заговорила миссис Фэллон. – Там, говорят, в такую погоду часто фэйри шалят.

Если бы мистер Смит не был англичанином, он бы обязательно поперхнулся вином, так его удивили и позабавили слова миссис Фэллон.

– Простите, мэм? – переспросил он.

– Фэйри, сэр, – повторила хозяйка, не зная, пояснять ли гостю смысл этого слова.

Мистер Смит позволил себе снисходительно улыбнуться:

– Вряд ли они существуют, мэм.

– У вас в Англии, сэр, может, и не существуют, но здесь...

Мистер Смит учился в Оксфорде и точно знал, что никаких фэйри в природе нет, поэтому постарался вежливо свести разговор к другой теме.

– С вашего позволения, – сказал он, встав из-за стола, – я поднимусь в свою комнату. Благодарю вас за ужин.

– Если мы вам не нужны, сэр, – проговорил мистер Фэллон, – то сходим в кабачок неподалеку. Дети уже спят.

«Удивительная страна, – думал мистер Смит, лежа в благоухающей сухими цветами кровати под обширным лоскутным одеялом и слушая вой метели. – Всегда пренеприятная погода, на каждой двери висят связки чеснока, здесь верят в фэйри и ходят в кабачки вместе с женами. О Англия! Кажется, что ты на другом краю земли!» С этой грустной мыслью, означавшей тоску по оставленной родине, в которой мистер Смит, будучи англичанином, не мог себе признаться, он и уснул.

На следующий день метель улеглась. Воздух потеплел и стал влажным. Низкие серые тучи почти цеплялись за голые ветви деревьев, и на белом ноздреватом снегу оставляли свои следы ярко-черные грачи. Мистер Смит проснулся поздно и некоторое время лежал, не решаясь встать с кровати. В маленькой комнатке было тепло и уютно, а снизу доносились запахи хлеба и молока. Мистер Смит наконец оделся и спустился вниз, где тут же попал в руки миссис Фэллон. Он еще ни разу не начинал день со столь обильного завтрака. Овсянка, яйца, ветчина, сыр, горячий хлеб с маслом и вареньем, молоко и шоколадный кекс – все было таким вкусным, что мистер Смит просто не мог отказаться. Когда завтрак был окончен, миссис Фэллон заявила, что не может отпустить гостя в столь дальнее путешествие, если тот не пообедаст. Мистер Смит подчинился и

сел к окну писать в Лондон отчет о своих делах. Перо скрипя скользило по бумаге, а взгляд мистера Смита часто отвлекался от строгих рядов сухих деловых слов, написанных безукоризненным почерком, и устремлялся за окно. Белый ровный простор вызывал в нем странное чувство, не поддававшееся классификации. От долины, покрытой влажным туманом, веяло унылостью, и в то же время необъятной свободой. Мистер Смит почесал пером кончик носа и вдруг подумал, что хорошо бы, пожалуй, стать птицей и полететь над этим простором. Через секунду он устыдился этой мысли и с головой ушел в написание отчета, стараясь не обращать внимания на предпраздничную суету вокруг. Младшее поколение было увлечено созданием гирлянд из остролиста, миссис и мистер Фэллон занимались тщательным осмотром принесенной мясником индейки, а маленький Роберт безутешно плакал по поводу своего бесследно исчезнувшего рождественского чулка. Это вновь заставило мистера Смита вспомнить о приближающемся Рождестве и о маленькой мисс Смит, которая с нетерпением ждет подарков от папы, уехавшего в далекую Ирландию. «Как все же досадно!» – подумал он.

После обеда, в четыре часа пополудни, мистер Смит пустился в путь. Его провожали всей семьей, желали удачи и махали вслед руками. Только в глазах миссис Фэллон таилась тревога: ее постоялец пренебрежительно отказался положить в карман головку чеснока, а потом еще и громко сказал, что фэйри не существует. Ох, не к добру это! Ведь переправа – заколдованное место, и, говорят, миссис О'Хини своими глазами видела там одного из фэйри: он сидел на перилах моста и показывал ей язык. И миссис Фэллон вздохнула, с тревогой глядя вслед худой фигуре верхом на тонконогой породистой лошади.

Когда мистер Смит, успешно уладив все свои дела, выехал от мистера Дина, из тяжелой темной тучи снова повалил снег. Большие снежные хлопья таяли на горячей спине лошади. Начало темнеть, и на вершинах обнаженных деревьев пронзительно кричали птицы. Мистер Смит задумался, как лучше назвать настроение, царившее в природе: сначала он подумал, что это уныние, а потом решил, что бесстрашие, ведь все кругом мертво – и деревья, и земля, и плетеные изгороди. Но когда путешественник въехал под высокую сень леса, он понял, что ошибся: здесь царила своя, непонятная ему жизнь, стояла тишина, но тишина живая, настораживающая. Если бы мистер Смит не был англичанином, он бы вздрогнул, когда с одной из заснеженных ветвей с оглушительным треском крыльев сорвалась ослепительно-яркая сорока. Темнело, бесшумно падал снег, и ни один звук не нарушал очарованной тишины леса – только стук подков его лошади по замерзшей земле. Было даже странно подумать, что на свете существуют шумные улицы Лондона, полные экипажей, джентльменов с зонтами и дам в шляпках, украшенных цветами, фруктами и перьями. Большая снежинка упала на рукав мистера Смита и превратилась в капельку, а он, не зная, как выразить странное мягкое и в то же время настороженное чувство, завладевшее его сердцем, сказал вслух: «Как забавно!».

Уже почти совсем стемнело, когда мистер Смит подъехал к реке, чьи черные воды масляно блестели в сумраке, как и три часа назад, когда англичанин направлялся к мистеру Дину. Неожиданно мистер Смит почувствовал на себе чей-то взгляд. Разумеется, у реки в этот час не было никого, кому было бы дело до неизвестного всадника, поэтому мистер Смит велел себе не волноваться и направил лошадь к мосту. Тут его ждало разочарование: мост был сломан. Три часа назад копыта его лошади гулко простучали по нему, а теперь вместо среднего пролета чернела пустота. Интересно, кому понадобилось ломать единственный мост? Мистер Смит почувствовал, что его настроение начинает быстро портиться. «Во всем виновата миссис Фэллон со своим обедом!» – мелькнула у него мысль, недостойная джентльмена. Вспомнив об обеде, он вдруг понял, что мечтает о куриной ножке и глотке теплого вина, а вместо этого стоит ночью на берегу реки и не знает, как попасть на другую сторону. Выход был один:

переправиться через реку вброд. Вздыхнув, англичанин направил лошадь в черную маслянистую воду.

От горячих боков лошади поднимался пар, белые хлопья снега, минуя защищенное шляпой лицо мистера Смита, исчезали в черноте воды. Берег за спиной мистера Смита удалялся, а берег, на который он смотрел, берег, увенчанный огромным старым дубом, корни которого касались воды, медленно приближался. Когда позади осталась половина пути, и мистер Смит уже начал верить, что все кончится хорошо, его лошадь вдруг стала как вкопанная, и сколько он ее не понукал, животное не двигалось с места, лишь косило глазами, недовольно фыркало и поводило ушами, будто испугавшись чего-то. И тогда в душе мистера Смита зашевелилось отчаяние. Где-то посреди острова Мэн, вдали от родного Лондона, где так редко идет снег и по ночам горят газовые фонари, сидел он на лошади, застывшей, словно статуя, на середине ледяной реки, вокруг царили холод и мрак, а его на его шляпе медленно вырастал снежный сугроб. Руки англичанина окоченели, потому что где-то по дороге он обронил свои перчатки, и все явственнее ощущалась потребность в кубке горячего вина и плотном ужине. Поистине, это был самый ужасный момент в жизни мистера Смита.

И тут мистер Смит почувствовал, что происходит что-то необыкновенное. Просидев около четверти часа посреди реки и безуспешно пытаясь сдвинуть с места лошадь, мистер Смит вдруг услышал отзвук какой-то мелодии, словно повторяемой лесным эхом. Он встrepенулcя и стал прислушиваться. Может быть, кто-нибудь из местных жителей спешит ему на помощь? Мелодия становилась все громче, но мистер Смит не мог бы сказать, что она приближается. Музыка металась по лесу, словно мотылек, и звучала то слева, то справа. Неожиданно во мраке леса забрезжил свет, похожий на лунный. Мистер Смит поднял голову к небу, но луны не увидел – оно по-прежнему чернело в просветах между ветвями и сыпало на лес снежные хлопья. При более внимательном рассмотрении свет оказался не похожим на лунный: он был более живой, более теплый, словно пламя свечи. Свет, казалось, исходили сами серые и шершавые стволы деревьев. Узкие лучи вырывались из-под коры древнего дуба на другом берегу реки, обволакивая его сиянием, с каждой минутой становившимся все ярче, и вместе с этим непонятным светом из-под коры вдруг ясно и мощно полилась чудесная мелодия.

Мистер Смит был так поражен, что утратил способность рассуждать. Он понимал, что звучит скрипка, потому что часто вместе с женой посещал концерты, но там, в концертных залах Лондона, звуки скрипки словно закутывались в равнодушие и скуку, а здесь поющая скрипка была такой юной, что казалась вовсе не скрипкой. Она играла так, как будто корпус ее создан из цветочной пыльцы и солнечного света, струны сплетены из струек ручейков, а смычок – из осенней паутины и соловьиных перьев. Мистер Смит мог бы поклясться, что звук скрипки пахнет вереском, хотя все оксфордское образование восставало против этой нелепой мысли.

Что же играла скрипка? Мелодия, рожденная волшебными струнами, создавалась вне мажора и минора, вне тональности, вне стиля и направления. Она была сродни песне ветра, шепоту снега, аромату хвои и мандаринов. Чудесная музыка, словно ключ, открыла тайник души мистера Смита и проникла туда, как проникают весной в землю корни цветов. Как оживает земля весной, так встrepенулacь душа мистера Смита, в существовании которой он, как англичанин, не смел себе признаться. Он сидел на лошади посреди реки и восторженными детскими глазами смотрел, как из темных лабиринтов леса летят к сияющему дубу блуждающие огоньки. Они пролетали совсем низко над рекой, которая ловила и дробила их зеленоватый дрожащий свет в своих маслянистых водах.

Он созерцания огоньков мистера Смита оторвал взгляд, который он почувствовал на себе еще раньше. Обернувшись, он увидел смотревшие прямо на него глаза цвета заиндеветшей листвы, цвета воды из чистого лесного родника. Их взор был ясным,

ярким и строгим, и в то же время в нем сквозили насмешка, ласка и бесстрашие. Эти глаза принадлежали ослепительно белому узкому лицу, обрамленному серебристыми кудрями, на которых лежал венок из остролиста. Остальное терялось в сиянии, и были видны лишь белые руки с длинными пальцами, сжимавшие скрипку. Этот кто-то, стоявший у подножия дуба, казался цветком из снега – тонким, белым и искрящимся. Что-то в его облике наводило на мысль о стреле – упруго-стройной и звенящей. Острый взгляд и мелодия скрипки, словно такая стрела, пронзили душу мистера Смита. На лице англичанина играла улыбка, какой улыбаются те, кто до нелепости искренно верит в чудо: маленькие мальчики, находящие под рождественской елкой полк солдатиков в алых мундирах, или юные девушки, которым дарят огромные букеты благоухающих роз.

Скрипка пела все тише и вместе с тем все выразительнее. Тонкие белые пальцы неведомого скрипача, скользящие по серебристым блестящим струнам, словно касались сердца мистера Смита. Маленький блуждающий огонек пролетел перед самым лицом музыканта, и тот неожиданно улыбнулся. Маленькое узкое лицо осталось серьезным, но глаза вспыхнули мириадами ликующе-насмешливых искорок, похожих на игру рыбок в глубоких лесных омутах. Беззвучному смеху глаз скрипка ответила золотистой улыбкой бархатных низких нот. Дерзкий блуждающий огонек сел на медовую деку, и скрипка, словно почувствовав легкую щекотку, зазвенела отзвуками хрустальных колокольчиков. Невесомый смычок скользил по лунным лучам струн, и отсветы мягкого света, исходящего от удивительного скрипача, ласкали грубые стволы замерзших деревьев.

Мистер Смит очнулся лишь тогда, когда что-то холодное и острое царапнуло его по щеке. Это был сорвавшийся с ветки заиндевелый сухой лист. Англичанин огляделся и увидел вокруг лишь молчаливый и темный ночной лес. Пропали блуждающие огоньки, старый дуб перестал светиться, исчезло бледное лицо чудесного музыканта, лишь медленно кружился в воздухе снег, падая в черную маслянистую воду. Внезапно мистер Смит, все еще не очнувшийся от волшебства, ощутил сразу две вещи: холод, поднимавшийся по его телу от мокрых сапог к замерзшему носу, и голод. Лошадь медленно переступила ногами, и ледяные брызги заставили мистера Смита зябко вздрогнуть. Как долго он просидел на лошади посреди реки? Минуту или несколько часов? Он натянул поводья – послушная на этот раз хозяину лошадь покорно вышла из реки. Выехав на берег, мистер Смит на мгновение задержался у старого дуба. Ни одного следа не было на снегу, обступившем мощный старый ствол, никто не тревожил белую бахрому инея на мощных ветвях, кроме сороки, с любопытством смотревшей на англичанина черным блестящим глазом.

Вечером за ужином, завернувшись в теплый плед, мистер Смит поведал мистеру и миссис Фэллон о том, что приключилось с ним на переправе. Достойный джентльмен был растерян, как никогда в жизни. Опасаясь насмешки, он изложил все сжато и сбивчиво, но мистер и миссис Фэллон и не думали смеяться. Они переглянулись, и мистер Фэллон сказал:

– Это был Хом Мор, сэр. Его еще называют Чудесный скрипач.

– Он фэйри? – осведомился мистер Смит.

– Да, сэр, – кивнул мистер Фэллон. – Один из самых добродушных. Вы сказали, что не верите в Волшебный народ, но он всего лишь оставил вас на час в холодной воде, а не уронил вас с лошади и не заставил заблудиться в лесу.

– Да, все могло быть и хуже, – с истинно английским оптимизмом признал мистер Смит.

– Вам повезло, сэр, – тихо проговорила миссис Фэллон. – Вы слышали, как он играет.

– Верно, – снова согласился англичанин.

Он воспользовался паузой в разговоре, чтобы поднести к губам кубок крепкого сидра, но вдруг едва не поперхнулся: где-то совсем рядом с ним мягкий девичий голосок рассеянно напевал ту самую песню, которую играл Чудесный скрипач. Конечно, на волшебную мелодию песня была похожа только отдаленно: вместе с удивительным звуком скрипки исчезло и хрустальное эхо, которым отзывался зачарованный лес на игру музыканта. Музыка, сделавшись в сто раз проще, стала из сияющей волшебной мелодии простой человеческой песней, напеваемой теплым милым голосом рыжеволосой девушки, дочери Фэллонов.

– Это же играл скрипач! – воскликнул пораженный мистер Смит.

– Все наши песни – их музыка, – улыбнулась миссис Фэллон. – Наши предки, подслушав украдкой дивные мелодии фэйри, навеки сохранили их в своем сердце. Сам воздух, которым мы дышим, проникнут их музыкой, и леса на нашей земле растут под пение их скрипок.

Мистер Смит задумчиво устремил взгляд за окно, где медленно падал снег. Золотисто-зеленый огонек музыки фэйри теплился в его сердце, словно маленькая свеча, забытая в весеннем лесу. Конечно, мистер Смит был англичанином, но мы вполне можем сказать, что сейчас он чувствовал себя счастливым.

– Кстати, мистер Смит, – отвлекла его миссис Фэллон. – Сегодня приходил мой кузен, капитан шхуны. Он сказал, что завтра утром снимается с якоря и идет в Лондон по делам. Если пожелаете, он подвезет вас.

Мистер Смит с радостью принял это любезное предложение и утром, в канун Рождества, уже находился в своем доме в Лондоне. Он никому не рассказал о своем приключении, да и рассказ этот в Лондоне прозвучал бы просто нелепо. Но постепенно мистер Смит стал замечать за собой, что он все чаще думает и делает нелепые и непонятные для англичанина вещи, и началось это в канун Рождества, когда он положил под елку маленькую скрипочку для мисс Смит.

Дедушка замолчал и взглянул на детей, которые сидели у камина. Пляска огненных языков заставляла тени забавно бегать по их сосредоточенным лицам.

– Какая интересная история! – проговорила Мойра. – Неужели это было на самом деле?

– Было, – кивнул дедушка. – Когда я был в Лондоне последний раз, я встретил мисс Смит. Она выросла и стала очаровательной девушкой, прекрасно играет на скрипке, и у нее много учеников.

– И она, конечно, верит в фэйри, – то ли сказал, то ли спросил Колум.

– Верит. Я слышал, как она играет. В ее скрипке живет их волшебная музыка.

– Этот Хом Мор обитает только на острове Мэн? – спросил Уильям.

– И там, и везде, – таинственно сказал дедушка. – Он и его скрипка собирают нити всех мелодий мира, сплетают их в ткань песен и дарят людям.

– Каких мелодий мира? – не поняла Мойра.

– Мелодии падающего снега, – начал перечислять дедушка, – весеннего дождя, танца созвездий, шепота листвы, пения кукушки, журчания ручьев. Все это есть в наших песнях.

– А еще мелодия закипевшего чайника, – добавил Колум.

– И мелодия лошадиной скачки, – проговорил Шон.

– И мелодия старых книг, – мечтательно отозвался Томас.

– И мелодия зимнего вечера, – еле слышно сказала Мойра.

Раздался громкий стук в дверь – с ярмарки вернулись родители. Дети вскочили, бросились к ним, огонь разгорелся ярче, громче засвистел чайник. Старый дом оживился, слышались смех и разговоры. А за окном мерно падающий снег укутывал долины Ирландии, и притихшие заснеженные леса внимали волшебной скрипке Чудесного скрипача.

Об авторах

Ивонина Людмила Фёдоровна

Заслуженная артистка РФ (1998 г.), доцент (2010 г.)

Выпускница Уральской консерватории (класс Засл. артиста России, проф. Мирчина Л.М.). Более 30 лет работает в оркестре оперного театра, из них почти три десятилетия в качестве солиста-концертмейстера в оркестре Пермского театра оперы и балета им. П.И. Чайковского. На протяжении 30 лет преподаёт в различных звеньях музыкального образования. Более 30 лет занимается методико-исследовательской деятельностью.

С 2003 г. – заведующая кафедрой оркестровых струнных и духовых инструментов Пермского государственного института искусства и культуры.



Имеет более 20 опубликованных работ. Из них:

Птица Превера. Детское творчество: школа выживания: Педагогические очерки / Л.Ф. Ивонина. – 2-е изд. – Пермь, 2003. – 120 с.

Абсолютный слух как психолого-педагогическая проблема. Методический очерк: методическое пособие для студентов и преподавателей средних и высших музыкальных учебных заведений, педагогов музыкальных школ и школ искусств. Перм. гос. ин-т искусства и культуры. – Пермь, 2007. – 84 с.

Педагог и ученик: поиск взаимопонимания. Методические размышления и рекомендации / Л.Ф.Ивонина, – 2-е изд. – Пермь, 2007. – 50 с.

О субъективном и объективном в исполнительском искусстве: Хрестоматия по музыкальной педагогике и исполнительству в 2 ч. – Пермь, ПГИИК, 2007. – 195 с. (I часть), 324 с. (II часть).