Тайны гениев

Автор:
Михаил Казиник

Тайны гениев

Михаил Семенович Казиник

В этом издании впервые объединены две книги М. С. Казиника, выдержавшие несколько переизданий. М. Казиник – искусствовед, музыкант, поэт, писатель, автор фильмов, просветитель и один из самых эрудированных людей нашего времени. Книга создана как один из вариантов духовного мышления. Ее задача – напомнить о тех великих сокровищах, которые наполняли душу лучших представителей русского народа. Задача автора – не только найти новых читателей, но и вдохновить их, выявить в них те таланты, о наличии которых многие не подозревают. Эта книга – для всякого, кто хочет проникнуть в мир музыкальных и поэтических тайн, кто желает постоянно обогащать свой мир.

Михаил Казиник

Тайны гениев

Предисловие к пятому изданию

Дорогой читатель!

Со времени выхода первой книги прошло шесть лет. Вторая книга вышла в 2010 году.

Перед тобой – пятое издание, в котором объединены обе книги.

Я очень рад, что мои книги нашли своего читателя. Объединение их в одно издание особенно важно потому, что книги тесно связаны между собой.

Первая – своего рода введение в Дух музыки, поэзии, литературы, социологии, риторики.

Вторая – для тех, кто прочел первую. Это продолжение для углубленного восприятия искусства и музыки как вершины творческого горения, как пищи для человеческого мозга.

Я верю, что человек, который внимательно прочтет обе книги и прослушает ВСЮ музыку на приложенных дисках, обязательно откроет для себя иные измерения и свой собственный творческий потенциал.

Когда я писал эти книги, то испытывал огромную радость и меня наполняло желание приоткрыть мир искусства, риторики, философии, живописи, красоты как можно большему количеству людей.

Я получаю немало писем, которые свидетельствуют о том, что цель книг достигнута. Но еще больше писем от людей, которые не смогли приобрести ни одного издания. Мне рассказывают, что книги ходят по кругу, что каждую книгу передают по меньшей мере несколько раз. В различных городах России люди спрашивают о ней в книжных магазинах. Но книг там нет. Цель этого издания – хотя бы частично удовлетворить спрос читателей.

Название книг звучит несколько вызывающе. Но глубокий читатель понял (и об этом – немало писем), что под гениями имеются в виду не только Создатели творений искусства, но и Воспринимающие их. Человек рожден гениальным, но беда в том, что от этой «болезни» человечество научилось излечивать значительно лучше и эффективнее, чем от всех других.

Поэтому «тайна» гениев – это и наша с вами тайна, тайна возможного конгениального восприятия. Как открыть в себе максимально глубокое восприятие? Как поместить в себя пушкинский «магический кристалл»? Чтобы услышать не отдельные красивые мелодии, не красивые поэтические строки, не очередные сюжетные линии рассказов и романов, а выявить высочайшую

пластику, познать скрытые коды, ощутить дыхание Космоса, дух Божественных озарений.

Когда-то в школе нас научили складывать буквы в слоги, а слоги – в слова. И мы решили, что умеем читать. На самом же деле расстояние от школьного чтения до чтения подлинного – световые годы. Когда малыш демонстрирует вам свое умение считать: один, два, три, четыре… и так до десяти, вы улыбаетесь. Но в глубине души понимаете, каково расстояние от этого «счета» до счета Нильса Бора и Альберта Эйнштейна. Так что научиться читать, писать и считать в детском смысле – только подготовка к подлинному чтению и счету.

Следующий шаг в счете – числа Фибоначчи 1,1,2, 3, 5, 8,13, 21… Начало бесконечного пути к божественной пропорции.

Чтение – от детских считалочек к «Игре в бисер» Германа Гессе.

Музыка – от «Маленьких лебедей» к «Патетической» симфонии Чайковского.

XXI век должен быть веком Личности, Индивидуальности, ибо безликие толпы, или народы, которые «безмолвствуют», мы уже проходили. Искусство и его вершина – музыка гениев – величайшая панацея против духовного рабства.

Михаил Казиник

Стокгольм – Москва

6 июня 2011 г.

Тайны гениев

Моим дорогим родителям

Белле Григорьевне и Семену Михайловичу

с любовью и признательностью,

Автор

Предисловие

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

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

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

А в-третьих, все не так просто.

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

Цель земной культуры – ублажить земные тела, приковать биологическое тело к земле, до предела насытить потребности этого биологического тела, создав

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

Представители же космической культуры – Гении – создают величайшие творения, но они не имеют дело с массами. Они догадываются об основном постулате космического Духа. О том, что Человек – уникален, единичен, неповторим. Поэтому космическая культура всегда обращается к ОДНОМУ человеку, к неповторимой и уникальной личности.

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

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

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

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

А ведь человек рождается гениальным.

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

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

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

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

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

Как раскрыть им, что они теряют?

Как помочь им пройти через систему тайных знаков?

Как преодолеть коды?

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

На Земле нам всем дан шанс. Это – Духовное излучение Вечности.

Той Вечности, от которой мы ежеминутно и ежесекундно отворачиваемся.

Державин:

«Я царь – я раб – я червь – я Бог!»

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

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

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

звездное небо НАД нами

и нравственный закон ВНУТРИ нас.

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

Да или нет?

В большинстве случаев, как показывает опыт, сумеет.

К тому же ему, телу, помогут.

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

Два вступления к книге

Вступление первое. О страшном гноме

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

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

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

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

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

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

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

И тогда понятно, почему КАРТИНКИ заканчиваются БОГАТЫРСКИМИ ВОРОТАМИ.

От Гнома – к Богатырскому!!!

Вот где великая энергия борьбы со злом!

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

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

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

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

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

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

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

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

Несчастный гномик из норы оказался Всемирным исполином истории музыкального искусства.

Интонации Гнома выросли до масштабов пятнадцати симфоний Д. Шостаковича.

Вступление второе. Предмет любви

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ведь искусство по сути своей – это грандиозная энергия любви.

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

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

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

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

Только глубоко постигая искусство, начинаешь постигать:

какова ценность человека,

как велика значимость человеческой жизни,

какой судьбы достойно Человечество,

породившее не только войны, тоталитаризм, нивелирование личности, разрушения,

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

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

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

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

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

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

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

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

– Не проспите Вечность.

– Нет непогрешимых и абсолютных истин в пределах земного существования.

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

Но ведь

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

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

Но когда речь заходит о спорах и несогласиях,

нужно неукоснительно соблюдать одно условие: не нравиться может не человек, излагающий идею, а сама идея.

Этого понимания и сегодня так недостает жителям тоталитарных (или бывших тоталитарных) стран.

Главная мысль звучит для меня так:

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

И второе.

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

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

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

Потому что верю в Вечность.

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

И поэтому произношу слово и ощущаю понятие Вечность, как заклинание, как протест против смерти,

как очень важное определение или понятие, приближающее нас к творениям гениев,

к высшему уровню возможного восприятия нами этих творений.

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

«Бессмертные на время»

В этой книге два главных героя – музыка и слово.

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

Почему именно осмеливаются?

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

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

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

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

Конечно, есть.

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

Всякое слово убивает музыку как Космическую гостью.

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

Или когда я слушаю музыку.

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

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

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

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

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

А я все говорил и говорю на своих концертах.

И буду говорить до конца моих земных дней.

Почему?

Я очень хорошо понимаю Рихтера,

но с его утверждением совершенно не согласен.

Однажды я решил провести в Москве один ужасный эксперимент.

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

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

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

Я даже перевыполнил условия.

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

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

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

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

Итак: великая музыка в великом исполнении.

Что касается третьего слагаемого – «любого человека», то полагаю, что это условие я тоже выполнил «на отлично». Билеты я вручил современной молодежи из московского ГПТУ. Не знаю почему, но был уверен, что ни один из них

НИКОГДА не был на концерте Рихтера и

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

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

При встрече перед концертом я рассказал им о невероятной престижности этого концерта,

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

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

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

В общем, подготовил, как мог.

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

Ни слова. Это – сюрприз.

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

Итак, эксперимент начался!

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

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

Листы бумаги я храню все эти годы. Все 14 листочков – впечатления, полученные «любыми» людьми на концерте, где самый великий музыкант играл самую великую музыку.

Несколько фрагментов:

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

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

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

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

Грамматический уровень записок оставим на совести всех, начиная от министерства образования и кончая школьными учителями русского языка. Главное же – в другом.

Не было ни одного положительного отзыва. Ни одного!!!

Переписывать все отзывы целиком мне не хочется. Слишком печально.

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

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

И там мы разговаривали.

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

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

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

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

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

Велико искушение дать весь гениальный фрагмент этой беседы.

Но я удерживаюсь.

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

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

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

Мы общались очень долго в этот вечер. Никто из них никуда не спешил. И когда я понял, что никому из них не хочется уходить, то испытал невероятное ощущение радости.

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

Затем мы создали полумрак: погасили свет и зажгли свечи.

А потом в записи великого Святослава Рихтера слушали эту длиннейшую часть – музыку бетховенского прощания с миром.

И произошло чудо.

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

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

А музыка, которую они услышали сегодня, – просто прекрасна.

Что же случилось?

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

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

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

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

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

Поэтическая речь – значительный уход от вербальности,

ибо часто в поэзии слова и понятия не соответствуют логике повседневной речи.

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

Б. Пастернак пишет:

«И вот, бессмертные на время,

Мы клику сосен причтены

И от болезни, эпидемий

И смерти освобождены».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Часть 1

Глава 1 Сонатная форма и «мозговой центр»

Мне доводится проводить множество конференций от Высшей школы бизнеса Скандинавии.

Слушатели этих конференций – руководители всевозможных фирм Швеции, Финляндии, Норвегии, Дании, начиная с таких сверхгигантов, как Eriksson и Fortum, и кончая небольшими фирмами, все сотрудники которых могут поместиться в небольшом конференционном зале. Представьте себе группу в 30–40 человек, которая поселяется в одном из старинных замков Швеции, или в суперсовременном комплексе на горе над норвежской столицей, или среди сказочных озер в бывшем помещечьем доме в Финляндии.

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

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

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

Но третий день конференции всегда мой.

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

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

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

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

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

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

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

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

И я хорошо знаю, почему это так.

Потому что,

во-первых, вся подлинная музыка, о которой мы говорим и которую мы слушаем, – крупнейший источник энергии, питающей мозг, а во-вторых, количество научных открытий в Музыке последних тысячелетий не меньшее, чем в Науке.

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

Это – СОНАТНАЯ ФОРМА.

Сонатная форма – музыкальная форма, в которой написаны несколько

десятков тысяч музыкальных произведений, в том числе:

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

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

все первые части всех симфоний Бетховена, Шуберта, Брамса,

все первые части всех сонат, квартетов, трио, написанных гениями за

многие годы.

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

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

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

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

Реприза.

Но осмелюсь сказать, что знание трех разделов формы романа не столь важно, сколь знание трех разделов в музыкальном произведении.

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

В музыкальном же произведении эти герои предельно абстрактны.

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

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

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

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

Только прошу непосвященных, читая дальше, перетерпеть несколько скучных предложений,

но затем вы получите компенсацию за свои страдания (только обязательно прочитайте и эти предложения, пусть даже массируя сведенные от тоски скулы).

Как я уже сказал, сонатная форма состоит из трех разделов:

Экспозиция, Разработка и Реприза. (Есть еще один раздел – Кода, но об этом – несколько позднее.)

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

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

После того, как мы познакомились с героями, наступает Разработка.

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

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

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

Ее автор – гениальный французский сказочник Шарль Перро.

И называется она «Красная Шапочка».

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

Жила-была Красная Шапочка.

Она в сонатной форме —

Главная партия.

У нее была Бабушка.

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

Побочной партией.

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

Связующая партия

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

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

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

Это и есть —

Заключительная партия

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

Итак, нам ясно, что такое

Экспозиция.

Еще никто никуда не пошел.

Экспонированы планы.

Отчего возникли все проблемы сказки?

Оттого, что Красная Шапочка ДОЛЖНА ПОЙТИ К БАБУШКЕ.

Итак, Бабушка – доминирующий мотив сказки.

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

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

Главная партия пойдет по связующей дорожке к Побочной.

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

А далее следует

Разработка.

То есть нужно привести план похода в исполнение.

Красная Шапочка запланировала все.

Кроме волка.

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

Пойдем дальше.

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

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

(то есть показать доминирующую идею Бабушки).

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

Охотники распарывают волчий живот и освобождают обеих.

Итак, где теперь Главная и Побочная партии?

Ответ:

рядом,

вместе,

или, как говорят на музыкальном языке, в одной тональности.

Это и есть то, что в сонатной форме называется

Репризой.

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

И наконец звучит

Кода

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

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

Вы услышите музыку совсем иначе.

Вначале она будет очень устойчивой, полной решимости (Главная), затем музыка лишится своей устойчивости, начнет петлять, извиваться (Связующая),

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

Она непосредственно переходит в Заключительную (решение принято).

Разработка чем-то похожа на Связующую – та же неустойчивость. Разница лишь в том, что Разработка в отличие от Связующей – уже не проект движения, а его осуществление.

А затем вернется Главная тема всей симфонии.

Это и есть начало

Репризы.

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

Вот и все сложности сонатной формы.

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

Звучит эта формула так:

ЕСЛИ ПОБОЧНАЯ ПАРТИЯ НЕ ДОМИНИРУЕТ – НЕЛЬЗЯ РАЗРАБОТАТЬ.

…И вновь вернемся на конференцию.

При чем тут конференция? И какое значение имеет сонатная форма для ее участников?

А вот какое.

Представим себе конференцию как сонатную форму.

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

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

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

Но процесс активизации идет с трудом.

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

еще сложней.

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

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

На третий день начинаем разговор об искусстве, о музыке.

Звучит скрипка, фортепиано.

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

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

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

И это значит, что

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

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

вся экспозиция, или первый раздел сонатной формы, заканчивается на доминанте.

Часто сонатную форму еще называют

сонатное аллегро.

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

Затем идет следующий раздел сонатного аллегро – РАЗРАБОТКА.

В чем же смысл разработки?

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

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

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

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

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

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

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

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

И к тому же последующие дни – самые результативные.

Почему?

Глава 2 Был ли глухим Бетховен

Бог изощрен, но не злонамерен.

А. Эйнштейн

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

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

Вот она:

«Бог изощрен, но не злонамерен».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Какая трагическая изощренность!

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

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

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

Эту сонату ее автор сочинил будучи абсолютно глухим!

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

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

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

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

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

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

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

Так, может быть, Бетховен не был глух?

Да конечно же, не был.

И все-таки… был.

Просто все здесь зависит от точки отсчета.

В земном понимании, с точки зрения чисто материальных представлений

Людвиг ван Бетховен действительно оглох.

Бетховен стал глух к земной болтовне, к земным мелочам.

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

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

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

«Духовной жаждою томим,

В пустыне мрачной я влачился,

И шестикрылый серафим На перепутье мне явился;

Перстами легкими как сон Моих зениц коснулся он:

Отверзлись вещие зеницы,

Как у испуганной орлицы.

МОИХ УШЕЙ коснулся он,

И их наполнил ШУМ И ЗВОН:

И ВНЯЛ Я НЕБА СОДРОГАНЬЕ,

И ГОРНИЙ АНГЕЛОВ ПОЛЕТ,

И ГАД МОРСКИХ ПОДВОДНЫЙ ХОД,

И ДОЛЬНЕЙ ЛОЗЫ ПРОЗЯБАНЬЕ…»

Не это ли случилось с Бетховеном? Помните?

Он, Бетховен, жаловался на непрерывный ШУМ И ЗВОН в ушах.

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

ВИДИМЫЕ ОБРАЗЫ УСЛЫШАЛ ЗВУКАМИ,

то есть СОДРОГАНЬЕ, ПОЛЕТ, ПОДВОДНЫЕ ДВИЖЕНИЯ, ПРОЦЕСС РОСТА – все это стало МУЗЫКОЙ.

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

ЧЕМ ХУЖЕ БЕТХОВЕН СЛЫШАЛ, ТЕМ ГЛУБЖЕ И ЗНАЧИТЕЛЬНЕЕ БЫЛА СОЗДАВАЕМАЯ ИМ МУЗЫКА.

Но, пожалуй, впереди – самый главный вывод, который поможет вытащить человека из депрессии.

Пусть он прозвучит вначале несколько банально:

НЕТ ПРЕДЕЛА ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ВОЗМОЖНОСТЯМ.

Бетховенская трагедия глухоты в исторической перспективе оказалась великим творческим стимулом.

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

Что было бы, если бы Бетховен не оглох?

Могу смело предоставить вам список имен композиторов, в числе которых находилось бы имя не глухого Бетховена (исходя из уровня музыки, написанной им до появления первых признаков глухоты):

Керубини, Клементи, Кунау, Сальери, Мегюль, Госсек, Диттерсдорф и т. д.

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

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

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

что Сальери был замечательнейший педагог,

а Бетховен – столь же блестящий ученик.

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

Ну что ж, порассуждав подобным образом…

вернемся на конференцию и…

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

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

Во-вторых, потому что наш разговор касался, казалось бы, неразрешимой проблемы (глухота – не плюс для возможности сочинять музыку), но которая разрешается самым невероятным образом: если человек талантлив (а руководители крупнейших предприятий разных стран не могут не быть

талантливыми), то проблемы и сложности – это не более и не менее, как мощнейший катализатор деятельности таланта.

Я называю этот эффект – эффектом Бетховена.

Применяя этот эффект к участникам нашей конференции, можно сказать, что проблемы плохой конъюнктуры могут только раззадорить талант.

И в-третьих, мы слушали музыку.

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

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

Это не было целью.

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

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

А посему четвертый день конференции – день преодоления слабой конъюнктуры.

Как Бетховен, преодолевший глухоту.

Теперь ясно, что это такое:

ДОМИНИРУЮЩАЯ ПОБОЧНАЯ ПАРТИЯ,

или, как говорят музыканты,

ПОБОЧНАЯ ПАРТИЯ В ДОМИНАНТЕ?

Глава 3 А как же крестьяне?

Перечитал написаное и даже вздрогнул:

Бетховен, шефы мировых фирм, кроветворность – какие вселенские дали!

Мы, кажется, взлетели туда, откуда Земля не больше, чем шарик для игры в пинг-понг, и мне явно пора поменять стиль.

И даже получен сигнал – шепнуло что-то снизу, и почуялся запах свежевспаханой земли:

«А как же крестьяне? У которых – ни фирм, ни смокингов, ни замков?»

О нынешних русских крестьянах не берусь говорить, не задумываясь, – давно с ними не общался, а вот

о крестьянах, живших в Германии XVII–XVIII веков, попробую.

Мы, которые не крестьяне, любим порассуждать о Бахе – о его величии, о его сверхгениальности, о его глубине, о его философичности. И все правда:

и глубина, и философичность, сколько ни рассуждай – никогда не нарассуждаешься вдосталь.

Он, Бах, всегда будет глубже всех рассуждений.

Вот только вопрос один, непрошеный, мешает осознать всю баховскую глубину:

он, Иоганн Себастьян, для кого писал свою музыку?

Для философов?

Для астрофизиков?

Для теологов?

Для искусствоведов?

Увы!!! Нет, нет и нет!!!

Бах писал эту Надмирно-Вселенскую музыку

для своих прихожан.

Для жителей маленьких затхлых провинций.

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

Начиная от вымышленного (Иоганном Вольфгангом Гете) Мефистофеля и кончая вполне реальным Робертом Шуманом и столь же реальным Эрнстом Теодором

Амадеем Гофманом.

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

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

Да, конечно же, для них, родимых!

Для них,

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

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

Музыку И. С. Баха.

А другой музыки не было:

Телеманн-то ведь от должности кантора церкви Святого Фомы отказался!

А если бы не отказался – была бы музыка попроще.

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

И даже, судя по всему, обрадовался.

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

А как же в этом случае быть с глубиной?

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

Во всяком случае, жалоб от большинства прихожан нет.

Отдельные недовольства, правда, были.

Со стороны церковного начальства, например.

Но массовых не было.

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

Его обязательно бы съели.

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

Но ведь этого не произошло!

Значит, музыка Баха им нравилась!

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

А как шли к Баху бюргеры с крестьянами 300 лет назад?

Медленно или последовательно?

(Перехожу к другому стилю:

…меня вдохновляет Шекспир с его невероятными переходами от скабрезно-прозаических шуток к высокой поэзии,

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

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

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

Наконец долгожданный праздник наступал.

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

Подъезжая к церкви, они видели ее могучую устремленность в небо. Затем они входили в церковь – этот невероятно-огромный дом, в котором никто не живет.

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

И в этот момент они поднимались

над бытом,

над крестьянством,

над суетным распорядком,

над бюргерством,

над Золотым горшком.

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

Они попадали в область свертывания Вечности

(образ Николая Кузанского – гениального философа и математика, стоящего у первого портала, у истоков мышления Ренессанса. Ему посвящена отдельная глава книги).

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

Это одна из очень глубоких мыслей в истории мировой философии.

Но вот они, крестьяне и бюргеры, ничего подобного сформулировать не могли,

ибо не читали Кузанского и вообще не были знакомы ни с философией Возрождения и ни с какой другой философией вообще.

Но они что-то чувствовали вместе с Бахом,

ибо Бах своей музыкой говорил им об их человеческих и Духовных корнях.

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

И Бах в своей непонятности и, одновременно, доступности (он – там, высоко, у органа, он играет в нашей церкви) был равен Богу

(там, впереди – Его, Господа, изображение на кресте).

Крестьяне не могли жаловаться на Баха (за то, что его музыка не вполне ясна),

как и не могли жаловаться на Бога (за то, что Его деятельность не всегда логична):

в прошлом году из-за засухи весь урожай погиб – еле выжили),

ибо они, крестьяне сами – часть Бога и Баха, урожая и засухи…

(Меняю регистр…)

И это значит, что тот самый Бах, музыка которого сегодня – одна

из абсолютных вершин проявлений человеческого духа, планетарной

мысли,

в те времена и для тех членов его прихода был постоянным участником их жизни.

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

И здесь есть немало причин для серьезных рассуждений.

Например,

прогрессирует или регрессирует человеческая Духовность?

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

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

Глава 4 Первый разговор о Моцарте (Моцарт и Смерть)

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

Из письма Моцарта к отцу

Моцарт (за фортепиано):

Представь себе… кого бы?

Ну, хоть меня – немного помоложе;

Влюбленного – не слишком, а слегка —

С красоткой, или с другом – хоть с тобой,

Я весел… Вдруг: виденье гробовое,

Незапный мрак иль что-нибудь такое…

А. С. Пушкин. Моцарт и Сальери

Пушкин, разумеется, не читал ни письма Моцарта к отцу, фрагмент из которого я процитировал в первом эпиграфе к этой главе, и никаких писем Моцарта вообще, ибо они тогда не были изданы.

В те годы еще никто не говорил о музыке Моцарта иначе, чем сказал о ней русский критик Улыбышев: «Вечный свет музыки, имя тебе – Моцарт!»

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

Правда, можно задать еще тысячи подобного рода вопросов относительно пушкинского знания.

Откуда, например, он знал о том, что «гений – парадоксов друг»?

Ведь это же тема докторской диссертации середины XX века!

«О, сколько нам открытий чудных

Готовят просвещенья дух,

И опыт, сын ошибок трудных,

И гений, парадоксов друг,

И случай, бог-изобретатель…»

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

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

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

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

Не было тогда и свободной печати, которая когда-нибудь понадобится сугубо для того, чтобы влезать в чужие спальни, да еще подсчитывать рейтинги

шутовствующих политиков или поп-идолов демократично-оболваненной толпы:

«…Я не ропщу о том, что отказали боги

Мне в сладкой участи оспоривать налоги

Или мешать царям друг с другом воевать.

И мало горя мне, свободно ли печать

Морочит олухов иль чуткая цензура

В журнальных замыслах стесняет балагура…»

(Из Пиндемонти)

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

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

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

Вот, к примеру, уникальный знак.

Почему последняя часть последней симфонии Моцарта «Юпитер» начинается с четырех простейших звуков: до-ре-фа-ми?

Это что, случайный выбор?

Нет!

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

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

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

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

То ли один из вариантов вагнеровских лейтмотивов там, где гибнут боги,

то ли сцена ковки дьявольских пуль из романтической и несколько жутковатой оперы Вебера «Волшебный стрелок»,

то ли знание ребенка Моцарта о краткости предстоящей ему жизни.

Перенесение мотива из первой симфонии в последнюю – акт для творца не простой:

необходимо какое-то особое знание, чувствование или предчувствие.

Когда же Моцарт испытал ощущение приближающейся смерти?

Может быть, страх смерти пришел к нему,

когда он получил заказ написать Реквием,

или на полтора года раньше,

когда он создавал Сорок первую (последнюю) симфонию – «Юпитер»?

Или еще раньше,

когда он сочинял свой оперный реквием – «Дон Жуан»?

ДУМАЮ, НАМНОГО РАНЬШЕ.

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

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

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

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

А затем Моцарт использует все свои силы, чтобы избежать Смерти, чтобы отшутиться, отвлечься, облегченно вздохнуть.

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

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

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

Чем слабее здоровье Моцарта, тем интенсивнее его музыкальные Приношения.

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

Финал симфонии «Юпитер» воспринимается как опыт построения в музыке параллельных миров

или хотя бы прояснение идеи Божественного Бессмертия.

Отвлечение (о смерти)

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

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

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

И осознать это дано только человеку.

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

Как собратьев по Разуму.

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

И в этом невыносимом знании – наша трагедия.

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

Первое – это религия.

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

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

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

Второй вариант защиты —

умение забывать о смерти в процессе жизни (хотя, скажем точнее, не столько забывать, сколько вытеснять в подсознание).

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

Но что же это значит – НЕТ? Где он?

Помните как мы, еще совсем маленькие, ночью, даже после очень веселого дня, получив предсонный поцелуй и оставшись одни в комнате, покрывались потом

при появлении мысли о смерти? С ней было никак невозможно совладать.

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

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

Вернемся к Моцарту

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

И вся музыка Моцарта – это феноменальный отсвет его Детства.

(Да и детства как состояния гениальности Человека вообще.)

Приведу несколько примеров.

Первый

Абсолютное большинство мелодий Моцарта двойственно. Одну и ту же мелодию можно воспринять как смех и слезы одновременно или поочередно в разные моменты слушания.

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

О первой мелодии Сороковой симфонии Моцарта можно сказать,

что мелодия эта имеет

запах весны

или привкус смерти,

что она по-детски трогательна

или обладает мудростью подведения жизненного итога.

Но таких мелодий у Моцарта множество.

Объяснение этого эффекта моцартовской музыки лежит в структурах поведения ребенка.

И поэтому я хочу привести несколько примеров теснейшей связи музыки Моцарта и особенностей поведения маленького ребенка.

Второй

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

Сколько взрослому нужно времени, чтобы безмятежно играющий малыш заплакал?

Пять секунд!

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

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

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

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

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

Радостный, улыбающийся малыш бежит в прихожую надевать ботиночки.

Но посмотрите в этот момент на малыша:

на его улыбающемся лице – невысохшие слезы.

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

У маленького ребенка смех и слезы всегда рядом.

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

Третий

Гавот-рондо из балета «Безделушки».

В крохотном Гавоте, который звучит всего полторы минуты, Моцарт использует семь (!!!) различных мелодий.

Возникает совершенно взрослый вопрос: ЗАЧЕМ?

Зачем такое расточительство?

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

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

Вполне понятно:

или написать целую сонату, распределив эти мелодии по частям и разделам, и ПОЛУЧИТЬ ДЕНЬГИ за большую сонату (а не за миниатюру, как не приспособленный рассуждать об экономике Моцарт), или сочинить семь миниатюр и ПОЛУЧИТЬ ДЕНЬГИ за семь небольших произведений (а не за одно с семью мелодиями, как глупый, не приспособленный к жизни Моцарт).

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

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

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

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

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

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

Малыш вырывается, выскальзывает и, если ему удастся спастись, вряд ли подойдет к вам в течение всего времени вашего визита.

Но есть и другой способ познакомиться.

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

А малыш стоит неподалеку и наблюдает за вами.

И вдруг происходит что-то невероятное!

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

выносит к вашим ногам все свои игрушки.

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

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

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

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

Это типичный творческий принцип Моцарта.

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

Не утаивая, не рассуждая, не просчитывая.

Отвлечение (для будущих матерей)

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

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

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

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

Каждый день!

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

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

В момент появления ребенка акушерка включает запись.

Почему это необходимо?

А вот почему!

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

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

Ему и холодно, и жарко,

он висит над пропастью,

вокруг него – страшные чудовища,

яркий свет раздражает и пугает,

и даже мама, которая была такой чудесной изнутри, снаружи выглядит совершенно по-другому!

Все это – невероятный шок для крохи!

И ребенок кричит!

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

Но затем!!!

Почему ребенок продолжает кричать?

Ведь он уже дышит!

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

Долго вы меня ждали на вашей Планете?

А ребенок кричит!

Почему?

Да потому что – шок. И все вокруг —

Чужое!

Чужое!!

Чужое!!!

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

ЗВУЧИТ МУЗЫКА МОЦАРТА!

Все проведенные мною опыты показывают, что здесь происходит чудо. Ребенок не только мгновенно перестает кричать, но словно удивлен: мол, чего кричал-то, это тот же мир.

У меня не хватит слов, чтобы описать его глаза!

Ребенок узнает Моцарта! Происходит великая встреча на Земле.

Это встреча Моцарта и Ребенка.

Моцарт принимает на себя заботу о Душе Ребенка!

Этот акт – словно акт крещения.

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

И дальше Моцарт будет сопровождать ребенка в его земной жизни.

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

Да потому что именно Моцарт на нашей Планете Земля

обладает совершенной памятью Детства,

он идентичен ребенку,

его музыка – квинтэссенция детской гениальности.

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

Небольшое отвлечение. О Гениальности

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

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

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

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

Гений – человек в обществе ужасно неудобный, непредсказуемый.

А ведь обществу и его «первичной ячейке» – семье нужны удобные дети.

Вот мы и рождаем Гениев, а затем переделываем их в посредственностей.

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

Возвращение к Моцарту

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

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

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

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

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

сочинение и исполнение музыки для малыша Моцарта было такой же естественной формой деятельности, как для других детей – игра в игрушки.

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

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

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

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

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

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

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

Как это так!!!

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

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

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

Четвертый пример

Еще один важнейший признак гениальности.

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

– Мама, смотри, березка!

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

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

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

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

Наблюдать было особенно интересно, когда один пожилой экскурсовод вел туристов так, чтобы Исаакий открылся не постепенно, а мгновенно. Не знаю, кто из нас – я или экскурсовод – больше радовался эффекту потрясения, когда некоторые туристы даже вскрикивали от восторга, оказавшись перед этим грандиозным сооружением.

Но вот однажды случилось что-то странное.

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

Экскурсовод торжественным голосом произнес:

– Перед вами – Исаакиевский собор!

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

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

И выяснилось, что эта группа уже видела Исаакий вчера.

Сегодня же они проходят мимо него к другой экскурсионной цели.

Там они, видимо, и будут кричать от восторга.

Конец ознакомительного фрагмента.

Купить: https://tellnovel.com/ru/kazinik_mihail/tayny-geniev

Текст предоставлен ООО «ИТ»
Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию: Купить