

**Саратовская государственная консерватория
имени Л.В.Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований**

Александр Демченко

Зигзаги прямой
Вместо автобиографии



Саратов, 2025

ББК 85.31
Д 31

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной
консерватории имени Л.В. Собинова

Демченко А.И.

Д 31 Зигзаги прямой. Вместо автобиографии. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2025. – 168 с.

ISBN 978-5-94841-697-7

В предлагаемом мемуарном очерке даётся краткий обзор жизненных перипетий автора и подводятся предварительные итоги его творческой деятельности. Название очерка призвано обозначить своеобразную ситуацию многообразных поворотов судьбы, которые, в конечном счёте, привели к конечной цели, причём оказалось, что все они отнюдь не были досадными случайностями.

ББК 85.31

ISBN 978-5-94841-697-7

© Демченко А.И., 2025
© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В.Собинова, 2025

Прежде, чем приступить к этому повествованию, приведу официальную энциклопедическую справку о себе.

Итак, **Демченко** Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета, Саратовского государственного социально-экономического университета, Саратовского областного колледжа искусств, Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Директор Центра комплексных художественных исследований, действительный член (академик) Российской академии естествознания, действительный член (академик) Европейской академии естествознания, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования. Председатель объединённого докторского диссертационного совета при Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л.В.Собинова и член докторского диссертационного совета при Ростовской государственной консерватории (академии) имени С.В.Рахманинова.

Инициатор создания и член редакционной коллегии общероссийского журнала «Проблемы музыкальной науки», член редакционной коллегии журналов «Фундаментальные исследования», «Современные проблемы науки и образования», «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение», «Альманах современной науки и образования», «Музыкальная академия», а также журнала «Искусство и культура» (Республика Беларусь).

Лауреат Всесоюзного конкурса на лучшую музыковедческую работу (1974), лауреат Всероссийского конкурса на лучшее учебно-методическое пособие (2009), лауреат Всероссийского конкурса на лучшую научную книгу 2009 года (2010), лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича (2010). Обладатель знака Министерства культуры РФ «За достижения в культуре» (2001), Золотой медали имени В.И.Вернадского за успехи в развитии отечественной науки (2009), почётного звания «Основатель научной школы», сертификата «Золотая кафедра России», медаль П.А.Столыпина (2012), Золотая медаль «За новаторскую работу в области высшего образования» (2013), Почётная грамота Саратовской городской думы (2015), почётный гражданин города Саратова (2016).

Признан одним из ведущих отечественных музыковедов, его труды последних двух десятилетий открывают новое научное направление – всеобщее (универсальное) искусствоведение. Автор около 900 научных публикаций, 156 книг и брошюр. Широкий резонанс имеет его просветительская деятельность

– масштабные циклы лекций по различным направлениям мировой художественной культуры проведены им в целом ряде городов страны.

Подготовил более 50 кандидатов и докторов наук, успешно защитивших диссертации. Принимал участие в 200 международных, всероссийских и региональных научных конференциях (в том числе в качестве руководителя). Выступает в качестве научного редактора и редактора-составителя ряда изданий (свыше 40 книг и брошюр). О его творческой деятельности имеется более 130 публикаций.

Член Союза композиторов и Союза журналистов РФ, заместитель председателя правления Саратовской организации Союза композиторов России. В его активе более 900 статей и заметок в общей прессе, около 500 выступлений по радио и телевидению. Организатор множества различных художественных акций, в том числе трёх музыкальных фестивалей.

Автор либретто нескольких опер и балетов, режиссер-постановщик двух телеопер. Автор сочинений в различных музыкальных жанрах, стихов, рассказов, двух романов, а также ряда графических и живописных работ.

Корни

Начнём с фамилии.

Сразу же признаюсь: с детства недолюбливаю её. И по звучанию, и ввиду того, что с Украиной ничего общего не имел, но поневоле должен быть причислен как бы к её уроженцам. Поэтому не раз порывался придумать себе псевдоним, в общей прессе продолжительное время публиковался под фамилией *Славянов* и свои главные труды предполагал повести под этим шифром, но потом примирился с судьбой.

Памятуя свою украинскую фамилию, с большим удовольствием время от времени рассказываю один анекдот (сразу же предупреждаю, что впереди читателя ждёт ещё пара анекдотов).

Чукче до смерти надоело, что про него ходят всякого рода дурацкие анекдоты, и он явился в клинику.

– Доктор! Неужели мы такие дураки, что над нами потешаются все, кому не лень?

– Ну, это надо проверить. Но ведь потребуется вскрыть череп и всё такое прочее.

– Доктор, я согласен!

Вскрыли чукче череп, посмотрели, опять заштопали, очнули.

– Ну что, доктор?

– К сожалению, для анекдотов есть объективная причина: у вас всего одна извилина.

Чукча расстроился, потом спросил, нельзя ли как-нибудь помочь несчастью.

– Ну, допустим, можно провести вторую извилину. Но ведь придётся опять делать трепанацию черепа...

– Доктор, я на всё согласен!

Вскрыли, провели вторую извилину, зашили и уже самым интересно, что получилось. Очнули чукчу и спрашивают:

– Ну как?

Тот отвечает:

– Во це гарно!

Заодно скажу, что с определённой неприязнью относясь к украинскому происхождению своей фамилии, большой энтузиазм испытываю ко всему славянскому, лучше сказать – к общеславянскому. Знаю, что отношения славян между собой были очень разными, в том числе и враждебными, однако в глубинах моего духа природа пожелала заложить нескрываемую приязнь ко всему

славянскому – будь то близкая Беларусь, более отдалённые Польша или Чехия либо совсем дальние Болгария или Сербия и т.д.

Но вернёмся на *Україну*. Самое далёкое и приметное из того, что удалось выяснить по семейным хроникам – это был некий **Мефодий Дёмча**. Запорожская сеча XVII века, воля вольная и один из лихих рубак, старшина войска казачьего. Говорилось и подчёркивалось не раз, что люди эти с бóльшим удовольствием пахали и сеяли на днепровских землях, за пику брались нехотя, но приходилось. Из Крыма и ещё кое-откуда из Причерноморья на них нападали. Тогда казаки садились на коней, чтобы ответить набегом за беспокойство и за собратьев, обращённых в невольников.

За спиной южных насильников стояла так называемая Османская империя, или Оттоманская Турция. И когда как-то запорожцы ответными набегам очень «достали» султана, тот попытался приручить их, пообещав взять в своё подданство. Тогда-то и написали казаки своё знаменитое «охальное» письмо, о котором мы более всего знаем по великолепной картине Ильи Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» и по одной из частей Четырнадцатой симфонии Шостаковича. Мои дальние родичи в один голос уверяли, что в составлении этого письма принимал участие и наш Демча. При этом упоминалось, будто был он грамотен и заставил писца поправить несколько выражений.

Дальше история несколько умолкает. Известно только, что происходящие из того корня, перемещались по Украине, забирались и в Великороссию, а под конец осели в городке Богодухов Харьковской губернии. Там-то и родился отец мой – **Иван Кириллович**, уже с прочно закрепившейся фамилией *Демченко*. К слову, предки гордились тем, что Демча был грамотеем – вот почему из поколения в поколение переходили у них имена Кирилл и Мефодий. Этим они стремились утвердить свою природную тягу к образованности.

Почти ничего не знаю ни о детстве, ни о юности отца. Знаю только, что он закончил в Харькове технический институт и остался там работать инженером-путейцем. В этом своём качестве он испытывал большую склонность к изобретательству. В 1930-е годы ещё выпускали последнюю серию бронепоездов. И он придумал для них что-то весьма дельное, так что в 1940-м его послали на Всесоюзную выставку в Москву, где он как раз и встретил мою будущую маму.

Мама – коренная русская: **Анна Ивановна Иванова**. Она очень любила своего отца, Ивана Ивановича, и деда – тоже Ивана Ивановича. И когда в Москве повстречала Ивана Кирилловича, сердце её откликнулось не только на приглянувшегося молодого железнодорожника, но и на его имя.

Родом она была из заброшенного смоленского села и совсем обедневшей семьи. Дедушка умер, когда ей было пять лет, а к восьми она осталась и без родителей. Вначале со старшей сестрой Татьяной помыкались у столь же бедной тётки, потом пошли батрачить. Маме особенно не везло на хозяев, и после каторжной подёнщины тех лет она вынесла стойкую ненависть к тем, кого называла кулачьем.

Когда началась коллективизация, вступила в комсомол, принимала самое деятельное участие в раскулачивании, свято верила в «*правое дело революции*»

и в Советскую власть. Потом подалась в Смоленск и приписала себе не только два лишних года, но и дату рождения изменила на 7 ноября 1917 года. На обман отважилась, чтобы взяли в сельскохозяйственный техникум, ну а дата Октябрьской революции сама собой понятна. Учёба была спасением. Пусть перебивалась с хлеба на воду, но уже никто не помыкал ею.

Затем был институт, тоже сельскохозяйственный. Выбрала себе специальностью пчеловодство, поскольку отец и дед были пасечниками. В техникуме и институте подрабатывала на жизнь как могла – посудомойкой, нянькой, дворником. Окончив институт, с жаром отдалась педагогической работе, и на пасеке подсобного хозяйства выделявала с учениками такие чудеса, что в 1940 году её послали на Всесоюзную выставку. Ту самую, где они встретились с моим будущим отцом.

В том же 1940-м на экраны вышел фильм «Свинарка и пастух». Расставшись, отец с матерью каждый в своём городе смотрели этот фильм многократно. И переписываясь, каждое письмо заканчивали словами припева песни Тихона Хренникова из того фильма:

*Друга ты никогда не забудешь,
Если с ним подружился в Москве.*

Только со временем слова *не забудешь* стали заменять на *не разлюбишь*. Отец несколько раз приезжал в Смоленск, мама – в Харьков. Так продолжалось ровно год, а когда началась война, отец прислал телеграмму, что уходит на фронт, мама ринулась в Харьков, и перед самой его отправкой они расписались. С того дня на несколько месяцев их любимой стала песня братьев Покрасс «Прощание».

*Дан приказ: ему – на запад,
Ей – в другую сторону...
Уходили комсомольцы
На Гражданскую войну.*

Правда, к тому времени они оба уже были молодыми коммунистами. По воспоминаниям мамы, отец иногда задавался вопросами, которые пугали её и по которым она яростно спорила с ним. К примеру, как можно усомниться в том, что такой-то оказался «врагом народа» и получил по заслугам? Но у отца было много сомнений. Что это за подбор кадров, когда Ягóда или Ежов творят что хотят, а потом им самим дают высшую меру наказания? Мама спорила, а однажды они в пух и прах разругались, когда он посмел усомниться в пользе коллективизации. Тут уж она вдоволь выговорила о своей отроческой доле, о кулаках-мироедах и о том, что без машин и тракторов «и ни туды, и ни сюды», как пелось ещё в одной популярной песне 30-х годов.

Только единожды в душе «правовой» Анны зашевелились в те времена подозрения. Перед самой войной она была участницей областной партийной конференции. На трибуне – первый секретарь обкома с отчётным докладом.

И вдруг с грохотом открывается дверь, трое в мундирах печатным шагом направляются к президиуму. В зале гробовое молчание. Те выходят на сцену, один из них объявляет, что первый секретарь обкома арестован за вредительство, и уводят его.

Все ошеломлены, мама в том числе. Этого человека, прошедшего революцию и Гражданскую войну, а потом работавшего на Смоленщине на виду у всех, знали как беззаветно преданного, все силы отдающего, исключительно отзывчивого. Это был всеобщий любимец, перед ним преклонялись и вдруг — враг. Такое никак не укладывалось в голове, тут какое-то дикое недоразумение или... вредительство совсем с другой стороны.

Но грянула война, и все эти недоумения канули, померкли перед большой бедой.

Вернувшись из Харькова, мама сразу же записалась на курсы медсестёр, прошла их в ускоренном порядке и стала проситься на фронт. Не только из искреннего патриотического порыва, но и из желания быть ближе к отцу. И ей постепенно удалось добиться своего. К началу 1942-го они уже воевали вместе. И вместе отступали.

Мама вспоминала, как мучительно переживал это отец. Он не мог примириться с тем, что идёт молодой, сильный, с револьвером на боку, за ним рота или даже батальон — пусть изрядно потрёпанный, с большими потерями, но ведь крепкие мужики. И вот они оставляют какой-нибудь маленький городок или проходят село. Вдоль улицы стоят люди — женщины, дети, дряхлые старики. Стоят безмолвно и вроде бы с нейтральным выражением на лицах. Но в лицах этих читается: уходите, защитнички? а каково нам? что с нами будет? И мама видела потупившийся взгляд отца. После каждой такой деревни он долго не мог прийти в себя, иногда говорил маме: *«Отступаем — приказ. Лучше бы погибнуть, но в драке»*.

На фронт он пришёл лейтенантом запаса, затем был произведён в капитаны. В зависимости от необходимости то выполнял обязанности инженера, то был боевым офицером. Маму тоже вскоре сделали начальником медсанбата. Самый знаменательный эпизод их совместной военной жизни требует отдельного рассказа.

Как-то ранней осенью 42-го на том участке фронта установилось долгое затишье. Наши окопались, немцы что-то готовили. Потом разведчикам удалось взять нескольких «языков» и прояснилось: в связи с предстоящим броском на Сталинград задумано широкомасштабное наступление, для которого сейчас сосредоточивается мощный ударный «кулак» с танками и самолётами. Наши «кукурузники», залетавшие в расположение немцев, донесли: неподалёку устроено большое хранилище горюче-смазочных материалов — ясно, что для «подпитки» самолётов и бронетехники, причём баки и цистерны поставлены очень скученно.

Вот тут-то отцу и пришла в голову идея. Возможно, на её осуществление никто бы не согласился — попахивало фантастикой, за которую можно было дорого заплатить. Но заманчиво было выбить у врага такую «колоду карт», а главное — наше командование могло бы выиграть время для передислокации

войск. Вот почему оно пошло на заведомый риск, цена которого – жизнь двух людей. Этими людьми были мои будущие отец и мать.

Два дня они готовились к вылазке. Обвязанные снаряжением и взрывчаткой, ночью перешли линию фронта. Затем отец залёг в овраге, заросшем кустарником, а мама пошла бродить вокруг бензохранилища. Место, где прятался отец, было отдалённое и укромное, и мама была спокойна за отца. Она не была бы так спокойна, если бы знала, что он в случае обнаружения собирался взорвать себя со всем снаряжением. Пока что она волновалась только по одному поводу. Дело в том, что ей пришлось нарядиться такой нищенкой и так разукрасить себя, что она очень боялась, как бы отец не разлюбил её. А он потом признавался, что больше всего боялся того, как бы немцы не надругались даже над такой отвратной бродяжкой.

К счастью, со всем этим обошлось. Ночью они вместе пробрались к бензохранилищу, изучили обстановку, разработали план. Следующий день отсыпались всё в том же овраге. И в ночь отправились осуществлять задуманное. В нужном месте отец забрался на столб электропередачи и перерезал провода. Склад погрузился в кромешную тьму, поднялась суматоха. Прodelав лаз в колючей проволоке, перебросили и распределили взрывчатку. Размотав бикфордов шнур, отошли в отдаление, подожгли шнур и бросились бежать.

Мама говорила, что подобного зрелища она никогда больше не видела. Скученные цистерны взрывались непрерывно одна за другой. Начавшийся фейерверк превратился в гигантское зарево, полыхавшее до небес.

В часть вернулись благополучно на следующее утро. Там тоже по линии горизонта наблюдали «северное сияние». Наступление немцев было сорвано на несколько недель. Два месяца спустя отец и мать получили по ордену Боевого Красного Знамени.

К этому времени они находились уже в Сталинграде. Когда после войны в руки маме попала книга Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда», она стала для неё настольной. Мама говорила: если бы я была писателем, я бы написала именно такую и точно такую же книгу. Чистейшая правда, без всякого натужного пафоса, всё так было и с нами, говорила она. И признавалась, что сильнейшее пристрастие к этой книге испытывала и потому, что её главный герой Юрий Керженцев очень напоминал ей отца – тоже инженер, которому приходилось ходить врукопашную, тоже с Украины – только не из Харькова, а из Киева.

Примерно за два месяца до моего рождения (за *два* – запомним эту цифру) маму буквально насильно разлучили с отцом и отправили в тыл. Она, что называется, была на сносях, и это уже невозможно было скрывать. Насильно – поскольку не хотела ни под каким предлогом разлуки с отцом, даже вынашивала мысль родить на фронте. Прощаясь с отцом, заливалась горячими слезами, словно предчувствовала, что уже больше никогда не увидит его. Это была её первая и единственная любовь. Всего дважды она вскользь сказала об этом, и мне было очень больно видеть в её глазах какую-то воистину смертную тоску.

Отчётливее всего за это говорит вот какой факт. Мама родила меня в Москве и там же было выписано соответствующее свидетельство о рождении.

Но вскоре после окончания войны она поехала на родину отца, в Богодухов Харьковской области, и каким-то невероятным образом выписала новое свидетельство о моём рождении по тому адресу. Говорю *невероятным* не столько потому, что такого быть не могло, сколько потому, что тогда, то есть 23 января 1943 года, Богодухов ещё был под немцами. Так по паспорту я стал числиться уроженцем Украины.

Естественно, никогда не увидел отца и я, родившийся в конце января 1943 года. С фронта его обещали отправить в отпуск после сражения на Курской дуге. Но именно там, по свидетельству однополчан, его в клочья разнесло, когда он с сапёрами разминировал участок для готовящегося наступления наших.

С мамой мы дважды ездили на те поля, искали хотя бы какой-то след, в том числе среди надписей на братских могилах. Безрезультатно. Ничего, кроме сохранившейся «похоронки» с припиской *«Погиб смертью храбрых»*.

То же и с его родителями – моими несостоявшимися дедушкой и бабушкой. Мы знаем, что к началу войны они уже перебрались к сыну, в Харьков. Мама видела их последний раз во время того спешного застолья, которое собрали после её возвращения с отцом из ЗАГСа. Потом оккупация. Уверяли, что родителей отца увели гестаповцы. После войны мама не отыскивала никаких свидетельств того, что они были подпольщиками, хотя одна женщина говорила, будто в их погребке хранилось оружие. Так или иначе ясно одно: они бесследно исчезли.

Как отец выглядел, я приблизительно знаю только по маминым рассказам. В младенчестве довелось мне пережить страсть разрывать на мелкие кусочки всяческие бумажки. Особенно нравились денежные купюры и фотографии. Мама пыталась отучить меня от этого занятия, однако спрятать нужное в недоступное место догадалась не сразу. Деньги – Бог с ними, но так мы лишились всех её довоенных и военных фотокарточек. Остаётся строить в своём воображении облик невысокого, но ладно скроенного, русоволосого молодого человека с открытым лицом и широкой улыбкой. Причём обязательно в туго перетянутой ремнями офицерской форме, которая очень шла ему.

И, заканчивая воспоминания об отце, придётся ещё раз вернуться к легендарному Демче. Дело в том, что он основал традицию, которая неукоснительно поддерживалась всеми последующими поколениями. Традиция состояла в том, что начиная с него мужчины этой фамилии женились только на русских девушках. Мама говорила, что отец, который был склонен к математике, несколько раз принимался подсчитывать, сколько же «капель» украинской крови течёт в его жилах. В самом деле, сын Демчи, взявшего в жёны русскую, этой крови имел уже только половину, следующий Демча или Демченко – восьмую, идущий за ним – шестнадцатую и т.д. А времён, прошедших с XVII века до начала XX-го, было очень и очень немало. Сколько же этих капель осталось в моей крови?..

Думаю, что отец размышлял о своей родословной и потому, что Харьков – город, в котором неразрывно сплелось «малоросское» и «великоросское». Мне приходилось несколько раз бывать в этом вроде бы *украинском* мегаполи-

се, но воспринимается он во всех отношениях как сугубо *русский*, точнее – южнорусский. Пишу об этом только по той причине, что, к великому сожалению, находятся среди нынешних сильных мира сего на Украине персоны, которым взбрело в голову расторгнуть узы единокровного брака, восходящего ещё к Древней Руси. Верится, что рано или поздно всё вернётся в прежнее, естественное состояние.

Псков

До и долгое время после моего рождения мама жила в Москве. Ютились мы у родственников, перебравшихся сюда со Смоленщины ещё в конце 1920-х годов. Уже в Москве начала сказываться преследовавшая меня впоследствии магия цифры *два*. Она уже упоминалась касательно предродового этапа, когда примерно за два месяца до моего рождения мама вынуждена была «дезертировать» с фронта. Примерно через *два* месяца после рождения я чуть было не отправился на тот свет: в голодной Москве у мамы кончилось молоко; как мне говорили впоследствии, отнятый от груди, я задыхался от гнева и возмущения. Спасла мамина тётя Поля – по службе она имела доступ к продуктам детского питания. Когда уже великовозрастным детиной я заезжал к сухонькой, седовласой старушке, она неизменно величала меня *мой маленький выкормыш*.

Следующий случай произошёл в той же Москве *два* года спустя. Меня угораздило в кратчайшие сроки переболеть всеми мыслимыми детскими болезнями. На этот раз со мной мыкалась одна мама и измоталась она до такой степени, что в этот раз мы чуть не отправились на тот свет вместе с ней.

Наконец, среди нашей московской неустроенности мелькнул луч света – маму пригласили преподавать в только что открывшийся в Пскове сельскохозяйственный техникум. Это было её любимое пчеловодство, и это стало спасением. Там у меня уже начало пробиваться «самосознание». Смутно помню большую комнату в каком-то общежитии и даже то вожаденное сладострастие, с которым рвал любые бумажки вокруг и около.

Подспудно в моё восприятие мира стал входить этот старинный город. Разумеется, поначалу и речи не могло быть о каких-либо художественно-архитектурных впечатлениях как таковых. Просто были великанские стены, циклопические башни, устрашающие руины. Сказочный город, предназначенный для богатырей, но по которому сновали обыкновенные люди, казавшиеся среди этих каменных громад пигмеями.

И где бы ты ни оказался, куда бы ни повернул голову, обязательно увидишь церковь, сложенную коряво, тяжеловесно, но столь же окладисто, побогатырски, как стены и башни Псковского Кремля. А на самом высоком его месте взметнулись купола Троицкого собора. И уже позже, когда приходилось отъезжать далеко от Пскова, эти горящие на солнце купола виднелись откуда угодно, хоть километров за сорок. Увидишь их, потом добрый час добираться до города, а ведь казалось: вот они, значит дом совсем рядом.

Только много позже, уже будучи абсолютно взрослым человеком, почувствовал, какую добрую службу сослужил мне этот древний город. Именно подспудно (повторю это слово) он вложил в меня чувство коренной Руси, которое складывалось когда-то во времена Александра Невского и задолго до него, в бессчётных битвах, включая Ледовое побоище на Чудском озере, то есть судьбой этого города было охранять западные рубежи огромной страны. И уже потом стало понятно, что, к примеру, Московский Кремль – это прежде всего замечательная декорация, а вот Кремль в Пскове – самая что ни на есть настоящая крепость, и таких, пожалуй, больше у нас не найдёшь.

Позже подобное чувство суровой древности укрепилось в Изборске, где сохранились остатки ещё более старинных крепостных сооружений. А за Изборском, уже совсем близко к «ливонской» границе открывались Печоры со своей маленькой крепостью, за которой укрылся стародавний мужской монастырь. Его не посмели закрыть в советские времена, и когда доводилось палять в его стены, проходить мимо келий, бродить со свечой или факелом в пещерах (*Печоры – пещеры*) и знать, что здесь и там лежат нетленные мощи, дрожь брала, охватывал священный трепет. И виденные тогда закопчённые иконы в золотых окладах внушали мысль: воистину святые места.

Тогда же, причём многократно, входили в плоть и кровь другие святые места. Одно из них – Пушкинские горы. И хотя есть там гора по имени Святая и маленький Святогорский монастырь на ней, а в нём святыня из святынь – могила тайно похороненного здесь Пушкина, всё-таки главным для меня всегда оставалось само Михайловское.

Конечно, никогда не оставляло ощущение, что здесь хаживал и проезжал на лошади сам Александр Сергеевич, однако суть всего составляли ландшафты. Трогают русское сердце подмосковные берёзовые рощи, но ещё более русским и даже самым русским кажется то, что находит взгляд в этих пушкинских местах. Уж поистине что-то неизбежное, причём не страдальческое, пасмурное и затуманенное, а светоносное и где дышится полной грудью, где всё кажется самым родным и самым сокровенным.

В общем, перечислять можно многое на Псковщине, виденное в детстве и отрочестве прежде всего потому, что мама была преизрядно, неистощимо любознательной. Благодаря ей, не зная ещё толком, кто такие Мусоргский и Римский-Корсаков, я уже побывал на родине первого и там, где каждое лето сочинял по опере второй. Совершенно не представляя себе искусство Марии Юдиной, уже видел её рояль в Невеле – в этой стране голубых озёр. И веси, веси, каждая со своим пейзажем, норовом, диалектным выговором: Гдов, Порхов, Опочка, Дно, Остров, Дедовичи, Ляды, Пустошка, Себеж, Вышгородок, Должицы, Плюсса, Цапелка, Новоржев, Великие Луки, Церковище, Усвяты – всего и не перечислишь.

Среди этой географической круговерти мы забыли на время о цифре *два*. Она заявила о себе самым обыкновенным образом. Мама, желая развить своего отрока, повела первоклашку и в первый класс музыкальной школы. Вначале это была мандолина – любимый инструмент маминого дедушки Ивана Ивановича, затем более «культурное» пианино. С удовольствием водил я медиатором, а по-

том брэнчал на клавишах очень недолго, и к концу второго класса поднял форменный бунт. Обещал маме утопиться или броситься с Гремячей башни, и она отступилась.

Понять меня было нетрудно. Кругом кипела такая бурная мальчишеская жизнь. Времени не хватало даже на то, чтобы толком подраться. А представим себе раннюю весну, когда начинался ледоход и на месте слияния Великой и Псковы́ сталкивались льдины, на которых можно было покататься. Правда, каждый раз заканчивалось это плачевно – крушением в ледяную воду. Иногда взрослым на берегу приходилось бежать нам на помощь, бросать верёвку, протягивать багор.

И ни разу бедовой голове не приходило в голову, что любое такое путешествие могло закончиться драмой: нырнул и не вынырнул. Тогда единственной заботой было *только бы мама не узнала*. Обычно после такого купания мы уходили в детскую библиотеку и читали в жарко натопленной комнате до тех пор, пока не высыхали хотя бы кое-как. И ни простуды, и никаких последствий, спасал «стоп-кран»: *только бы мама не узнала*.

Хотя одно из последствий позднее всё-таки пришло. Изредка повторяется пугающий сон. Я на льду, и теперь это на Волге. Лёд проваливается, погружаюсь, быстрое течение затягивает под лёд. Почему-то поначалу между водой и светлым ледяным покровом есть большой зазор. Но вот он становится всё меньше, с течением я и не пытаюсь справиться. Чувствую, что сейчас будет полное погружение и почему-то очень спокойно кричу самому себе: «*Прощай, жизнь!*» Именно на этих словах просыпаюсь, ещё слышу их. И каждый раз уже после пробуждения приходит невольный трепет: что за чертовщина могла присниться!

Семь лет школы (тогда школа была начальная, семилетняя и десятилетняя) пролетели незаметно. Было всё что угодно: пятёрки и тройки, пение в школьном хоре и мелкое хулиганство, попытки ухаживания за одноклассницей и каждую осень выходы на соседние колхозные поля для сбора урожая.

Уже слегка сознавая, что маме нелегко, по окончании семилетки решил стать взрослым человеком. В Пскове для этого путь тогда был только один: поступить в станкостроительный техникум. Кроме него в городе был ещё и педагогический институт, но, понятно, что недорослю об этом и думать нечего.

Поначалу в техникуме было весьма небезынтересно. Это уже не школа с её абстракциями всяческих предметов, которые вызубриваешь потому, что кому-то кажется, будто они очень и очень нужны, в то время как несмышлённая мелюзга почти всегда ощущает их как навязанную, несносную обузу. А техникум – это уже что-то серьёзное, нужное. Тебя учат работать, дают специальность, и, может быть, на всю жизнь, чтобы ты смог зарабатывать и жить сам по себе, жить в своё удовольствие.

Кроме вполне создаваемой дисциплины, чертежей и лекал, больше всего запомнилась практика на заводах. Слесарили, токарничали, но самое незабываемое – литейный цех. Здесь мы под началом усатых дядь готовили так называемые опоки – формы для заливки чугуном. Потом было пламя, кипящий огнём

металл, его остывание. Разобьёшь опoку, и вот в твоих руках ещё тепленькая деталь для будущей машины.

Цех квалифицировался как горячий и потому здесь полагалась газированная вода. На улице она продавалась в автоматах и за неё нужно было бросать монетку. А тут – бесплатно, пей от живота. Разумеется, мы надувались до одури, и это был для нас в те времена высший кайф. Идёшь потом по улице, смотришь с презрением на жалких горожан, которые бросают в автомат монету за монетой, и чувствуешь себя элитным персонажем.

Итак, в моей жизни той поры, поры техникума, было много дельного, толкового, нужного, разумного и порой очень яркого. Сейчас, оглядываясь на то время, понимаю, что тогда была заложена в меня нота серьёзности, трудолюбия и адекватного восприятия обыкновенного, но совершенно необходимого существования той огромной массы «трудящихся», на усилиях которой держится материальная основа человеческого бытия.

Всё это хорошо, но к концу II курса меня стала беречь какая-то неясная юношеская грёза. Неясная и вроде бы совершенно необъяснимая – это только сейчас могу сказать с определённой уверенностью: предполагавшаяся профессия и жизнь техника-станкостроителя, конечно же, не была моей перспективой по характеру и душевному строю. Тогда это никак не осознавалось, просто вдруг захотелось чего-то иного...

Ленинград

Юность – время сумасбродства и беспросветного эгоизма. Поступать так, как хочется тебе, невзирая на последствия, не думая о реакции окружающих и даже самых близких тебе людей – подобное приходится наблюдать нередко и такое (каюсь, грешен) водилось за мной.

В январе 1959 года, когда стукнуло шестнадцать, у меня появился паспорт. По окончании II курса Псковского станкостроительного техникума получил летнюю стипендию, оставил маме записку, чтобы не беспокоилась и не искала, сел в поезд и укатил в Ленинград. Ни единой мысли о том, как переживёт это бегство породившая и вынудившая тебя, никаких соображений о том, что тебе нужно в каком-то Ленинграде! Просто беспричинное желание чего-то иного – вынь да положь!

И вот я в Ленинграде. Какой огромный город! После маленького Пскова (население всей Псковской области до сих пор чуть больше полумиллиона) он казался целой Вселенной. Бесчисленные улицы, площади, микрорайоны, высоченные дома. Но главное – центр. Несколько дней подряд бродил по Невскому, по обоим берегам Невы, пересчитывал каналы и памятники, забирался на Исаакиевский собор и с его верхотуры разглядывал город.

Псков находится всего в четырёх часах езды от Ленинграда, но бывать здесь никогда не приходилось, и в сознании гнездилась только фраза, слышан-

ная от бывалых людей: «Ну, Питер – это...» Москву я, конечно же, не помнил, и вот впервые для меня открывался город-гигант.

Это впервые усугублялось для юного российского провинциала встречей с абсолютно европейским городом, каким он начал застраиваться при Петре. Исключительная импозантность, невероятная фешенебельность, шик, лоск и блеск – пусть в моём тогдашнем лексиконе витали несколько иные слова, но суть была та же, а вспыхнувшая тогда влюблённость в Петербург осталась навсегда и укреплялась позже посещениями Петергофа, Царского Села, Павловска, Ораниенбаума, Гатчины.

Совершенно не помню, как и почему оказался относительно вдалеке от северной столицы. То ли подавляющее её воздействие, то ли неудобные ночёвки в одном из строящихся домов, то ли неудачная попытка куда-то и кем-то устроиться на работу... Так или иначе бреду полевой дорогой где-то неподалёку от райцентра Тосно. Прекрасный день, ласковое солнышко, цветущие поля. И я запел. Запел не что-то из слышанного, а своё – по крайней мере, мне так казалось. Причём пел не что-то вроде популярных советских песен, а в классическом роде. Остановился, призадумался: откуда это во мне?

Почему-то припомнил себя шестилетнего. Меня привели в баню. Когда раздевались, по радио объявили: опера «Пиковая дама». Зазвучала музыка, и меня с большим трудом заставили идти мыться. Было какое-то оцепенение, музыка приковала к себе. Потом, как уже упоминалось, практически впустую прошли два года музыкальной школы. После этого – никаких особых впечатлений. И вот тебе на! – иду, пою свою музыку, нечто вроде симфонии, так как без слов.

Ночь провёл в какой-то колхозной сторожке, рассказав её обитателям наскоро сочинённую жалостливую историю о своём сиротстве. Наутро ту же историю поведал руководителям Тосненского райкома комсомола, и они выписали мне путёвку на комсомольскую стройку. Так я оказался под Ленинградом, поблизости другого районного центра – Приозерска: «при озере», то есть на берегу Ладожского озера, рядом с Карелией (бывший финский Кексгольм).

Комсомольская стройка... В те социалистические времена этим громким словом именовали места, где позарез нужны были рабочие руки. Обученные и необученные – любые, лишь бы были. Кто мог поехать на пустынные берега Ладоги? Либо люди, ещё не определившиеся в жизни, которых здесь наскоро обучали строительным специальностям. Либо... люди отнюдь не комсомольского возраста, которые только что отбыли срок в «местах не столь отдалённых» – почему-то так, с иронией в народе называют места, наоборот, весьма отдалённые. Для этих людей, прибывших в том числе с Колымы, существовал запрет возвращения в родной Ленинград. Была отмерена дистанция – так называемый 101-й километр. А Приозерск находился как раз за этой чертой.

По правде сказать, тогда ни я, ни другие «комсомольцы» не ощущали никакой непроходимой границы между собой и бывшими зэками. Это были нормальные, даже просто хорошие люди без особо вредных привычек, подчас даже ощутимо интеллигентные и с характерно петербургским лоском. Единственно, что их безусловно отличало – нежелание вспоминать своё недавнее прошлое.

Так что за всё время общения с ними мне не пришлось услышать ни одного рассказа о жизни тюрем, колоний и лагерей.

Свою криминальную закваску они обнаружили на моих глазах всего единожды. Какое-то время я работал подмастерьем в бригаде бетонщиков. Мастером на участке значился человек толковый, знающий, но невероятно придирчивый, вечно недовольный. Работяги за глаза вечно поносили его последними словами – главным образом за то, что он регулярно занижал выработку, что в результате означало весьма скромную зарплату. Вероятно, этот кристально честный человек был совершенно прав, но он не хуже других знал о том, что все остальные мастера и прорабы постоянно завышают объём работ. Для этого были и объективные причины: не подвезут вовремя материалы, что-то переделывается в проектной документации – и бригада простаивает, а «кушать хочется».

Жизнь нашего мастера закончилась трагически. Как-то он поднялся к нам на верхнюю площадку, где мы заливали последние опоры. Начался очередной разнос, который закончился угрозой: придётся демонтировать часть опор, сделать новую опалубку (форма из досок, в которую заливают бетон), причём расходы по материалу он отнесёт за счёт бригады – и это не бригада вовсе, а сборище халтурщиков.

Мастер костерит нас всяческими оскорблениями, пена брызжет изо рта и вдруг... он исчезает. Мне казалось, я видел руку нашего бригадира Данилыча, толкнувшего его в бок. Потом услышал глухой удар – что-то шмякнуло вниз. И тут же Данилыч заголосил, заголосил истошно, с непомерным пафосом и нарочитым страданием: *«Братва! Надо же! Вы видели? Идиот, до того разошёлся, что не удержался на стене. Бежим вниз. Может быть, ещё живой? Ну и ну! Ну и дурной. Вот и доплясался себе на беду»*.

Я с опаской взглянул вниз, с двадцатиметровой высоты. Там уже подошли люди. Мы сбежали вниз. Протиснувшись сквозь толпу, я увидел окровавленное тело мастера. Он упал не просто на нижнюю площадку, а на бетонную опору с торчавшими стержнями железной арматуры, которые пропороли его насквозь. Кто-то побежал звонить. Набежали управленцы, подъехал участковый милиционер. Опросили всю бригаду, кроме меня, потому что когда подошла моя очередь, Данилыч, ткнув пальцем в меня, сказал: *«Этого мальчика в тот момент не было с нами, мы посылали его за гвоздями»*.

Я сразу же ушёл. Несколько дней меня мучала совесть: сказать или не сказать про руку Данилыча. Случилось это в пятницу, потом были выходные. По молодости лет терзался нравственными муками не очень долго. Взвешивал в уме аргументы: Данилыч – хороший мужик; мастера страшно жаль, но уже не вернётся; а потом – вдруг мне показалось? вдруг не поверят?

Ещё дольше из головы моей не выходила странность, которую я припомнил уже на другой день после происшествия. Мастер, падая, не проронил ни звука – ни стона, ни крика я не услышал. Представлял себя на его месте: вот я лечу, пусть считанные секунды, приближается бетонная твердь, растёт ужас, который обязан выдавить из моего горла вопль. Мгновенный разрыв сердца? Или большое долото, которое мне стало мерещиться в руке Данилыча?..

В понедельник под предлогом большой любви к топору и рубанку я попросился в бригаду плотников. И, невозможно себе представить, но я больше ни разу не увидел ни Данилыча, ни его напарников. Не так уж велика была та стройка, а вот поди ты – ни разу! Мистика, и всё тут.

Теперь самое время сказать несколько слов о той стройке. Возводили там большой комбинат, который должен был поставлять щебёнку для строек Ленинграда и всего Северо-Запада. Щебёнка – это дроблёный камень, который добавляют в бетон для крепости и для экономии цемента. Камня этого в гранитных скалах Ладожского побережья несметно. И уже при мне работала первая очередь комбината, а вдалеке периодически гремели взрывы. Там в скальных массивах бурили шурфы, закладывали тротил, подводили бикфордов шнур и взрывали породу, чтобы потом отвезти гранитные глыбы на наш комбинат, где их дробили до нужной кондиции.

Поплотничав в своё удовольствие, я попросился в бригаду каменщиков. Научившись класть кирпич, хотел попробовать силы ещё в каком-нибудь ремесле, но тут меня попросили пойти в стропальщики. Это от слова *стропы* – металлические витые канаты с крючками на конце.

Работа моя была немудрёная. Едешь с шофёром на автокране к «объекту». На «месте приземления» выкручиваешь лопасти домкратов так, чтобы машина держалась устойчиво. Шофёр перебирается в верхнюю кабину, начинает манипулировать краном, а я цепляю крючки строп за бетонные или железные блоки, и когда они оказываются перемещёнными, отцепляю крючки. Всё это по ходу дела дополняешь восклицаниями «*вира*» («*вверх*») или «*майна*» («*вниз*»). Вот, пожалуй, и всё.

Как говорится, работа непыльная, не требующая никакого мастерства, но именно этим бьющая по самолюбию юноши, который только что в бригаде каменщиков был удостоен звания ударника коммунистического труда и уже подумывал о том, как бы перебраться к монтажникам – представителям самой высокочтимой профессии.

Знал, что мною заткнули «дыру» и умирять порывы тщеславия по двум причинам. Во-первых, это была разъездная работа, удалявшая подчас очень и очень далеко от нашего щебёночного комбината. При этом нередко случались невольные паузы: кто-то где-то задерживался. Мой водитель в это время дремал, сладко посапывая, а я носился по округе. Мне как-то очень по душе пришлась карельская природа, эти мхи, скалистые обломы, прозрачный лес с нарядными ёлочками и купание во всегда прохладной Ладоге.

Во-вторых, и это ещё важнее, с некоторых пор я пристрастился к книгам. Причём не просто к книгам, а к учебникам. Дело в том, что как раз к моему появлению в тех местах, в посёлке комбината организовали вечернюю школу (как, однако же, в советские времена заботились о поголовном образовании масс!). За моей спиной было два курса техникума, что равносильно 8-му и 9-му классам школы. Так что оставалось осилить 10-й – и у меня в кармане аттестат зрелости.

Туго было только со временем. Поэтому, когда я приступил к «позорной» деятельности стропальщика, у меня появился хороший ресурс в два-три часа

почти каждый рабочий день. Едем ли в машине, ждём кого-то или чего-то на «объекте», и если окружающая местность ничем не привлекает – глаза в книгу.

Поначалу ещё увлекали и житейские впечатления. Впервые я погрузился в самостоятельную жизнь в окружении взрослых людей. Любопытного в низовой, трудовой среде того времени было немало. Не помню ни одного откровенно отрицательного типажа. Как комсомольцы, так и некомсомольцы (бывшие ээки) казались мне хорошими, открытыми, порядочными и порой весьма занятыми людьми.

подавляющее большинство рабочих жили в наскоро сколоченных деревянных общежитиях. Жизнь в «общагах» была «общей», компанейской. Вместе ходили ужинать, в кино, на танцы, в баню по субботам и на прогулки по воскресным дням, когда шли чинные разговоры обо всём на свете или кипели дебаты по жгучим вопросам спорта и политики.

В необыкновенном ходу тогда были всевозможные пари (это называлось *на спор*). Скажем, дюжие пузатые «старики» спорили на тот счёт, кто кого перепьёт в пиво. Два таких «монстра» устраивались возле бочки с пивом и начинали тянуть поллитровыми кружками одну за другой. Кругом толпа наблюдателей, галдёж, кто-нибудь берёт на себя полномочия букмекера, делают ставки. Насколько помню, один из спорщиков на моих глазах одолел 15 литров и говорили, что это абсолютный рекорд.

Свидетелем другого пари я был в нашей собственной комнате. Один из наших и другой из соседней комнаты заключили пари: можно ли съесть не вставая килограмм сливочного масла. Сосед уверял, что это запросто. Наш, человек постарше, был уверен в противоположном. Проигравший должен был заплатить за масло, буханку хлеба и поставить бутылку водки. Всё было приготовлено, сосед сел за стол и начал процесс поедания.

Поначалу это были тоненькие куски хлеба и толстые пласты масла. Потом постепенно пропорции того и другого выравнивались. Темп исчезновения масла неуклонно замедлялся. И когда остался кусочек всего-навсего грамм на пятьдесят, спорщик обвёл нас помутневшим взором и выскочил из комнаты. Этот случай поразил всех своим финалом: оставалось сделать крошечное усилие, и ты – победитель, но вместо того такое позорное крушение.

Мало-помалу мой интерес к жизни строителей (как повседневной, так и «эксклюзивной») стал остывать. Этой житейской «лабуде» я стал предпочитать своё личное хобби, затягивавшее меня всё сильнее. Напомню о проснувшейся во время блужданий близ Ленинграда жажде музыкального самовыражения. Подобные прорывы изредка посещали меня и возле Ладоги. Но страсть эта получила более капитальное выражение в том, что я завёл себе проигрыватель, кучу пластинок с классикой и нещадно крутил их в любую свободную минуту.

До сих пор поражаюсь терпению и терпимости моих сожителей. Нас в комнате было четверо, и не помню случая, чтобы эти очень и очень простые парни с семилетней школой за спиной выказывали свою неприязнь к моему эгоцентризму, с которым я в углу заводил «шарманку» (так её называл тот самый сосед, который не сумел одолеть килограмм масла).

Ведь «шарманка» была самая что ни на есть серьёзная, главным образом инструментальные концерты и симфонии. Особенно нещадно я испытывал терпение сожителей Первым фортепианным концертом Чайковского. И, помнится, они со временем «наостряли» свои уши, как только я ставил эту пластинку – к моей величайшей радости. Чувствовалось, что мои компаньоны стали душой принимать хотя бы эту музыку.

Но хобби и есть хобби. По крайней мере оно тогда воспринималось именно так. А жизнь подталкивала к более «серьёзным» вещам. Ратовала за это и моя мама. Вот теперь нужно сказать, что отыскала она пропащего сына очень быстро. Как только меня прописали в общежитии, по её запросу «*доблестная советская милиция*» тут же сообщила ей о моём местопребывании. Мама сразу же приехала проведать меня.

Разумеется, жгучий стыд за свой поступок охватил меня только при неожиданной встрече с ней. Но я не услышал ни единого упрёка. С её стороны было только беспокойство: что да как я, не тяжело ли, что ем да пью, в чём хожу, здоров ли. Ну и, между прочим: собираюсь ли учиться – это в маме говорил комплекс человека с высшим образованием. Видеть не лишённого задатков сына (так ей казалось) простым «работягой» как-то не воспринималось нормой вещей.

А посему, поработав на стройке год с небольшим и закончив десятый класс вечерней школы, я направил стопы свои по совершенно закономерному адресу – ЛИСИ (с ударением на последнем слоге), что в переводе означало: Ленинградский инженерно-строительный институт. На объектах, относившихся к факультету «Промышленное строительство», я уже побывал, поэтому решил поступать на «Гражданское строительство». Как уже говорилось, кое-какие строительные специальности я к тому времени перепробовал, поэтому решил испытать силы в профессии, о которой до того даже слышать толком не приходилось – сантехника.

И вот я опять в северной столице, но уже не как «беглый отрок», а как полноправный советский студент. Само собой, лекции, семинары и весь первый год – практика на стройках. Тогда считалось, что специальность нужно осваивать с азов, и мы в качестве рабочей силы прокладывали трубы, обматывали их теплоизоляцией, причём нам за это кое-что платили, помимо стипендии. Так что на жизнь хватало.

На II курсе практики не было, но, чтобы не обременять маму, я к стипендии подрабатывал тем, что где-то на Охте остался на стройке ночным сторожем. Выглядело это так. Каждые третьи сутки приезжал вечером в двухэтажный дом, служивший строителям теплушкой, занимался подготовкой к семинарам до ухода вечерней смены, затем заводил будильник и заваливался спать. Рано утром будильник поднимал меня, к приходу утренней смены оставалось сделать вид, что провёл бессонную ночь. Правда, богатырский сон тревожило только одно: не ограбили бы магазинчик, который был на первом этаже. Когда наутро удавалось убедиться, что всё в порядке, от сердца отлегалось.

Музыка

В институте группа у нас была превосходная. Ребята и девушки как на подбор, с отличной школьной подготовкой и очень «коммуникабельные». В отношениях с половиной группы меня чуть угнетало только одно обстоятельство. В школе и станкостроительном техникуме я учил немецкий. Когда пошёл в десятый класс вечерней школы, скрыл своё «немецкое прошлое», занялся английским и с горем пополам получил «хорошо» в аттестате. Но, уже после поступления в институт, мне, к несчастью, в руки попали четыре тома «Войны и мира» Толстого. Если помните, там целые страницы испещрены французским. Это такой шарм, это так аристократично!

И, поступив в институт, я прикинулся «французом». Одна половина нашей группы занималась английским, другая – французским. И попав в эту другую, я ощущал себя невежей, дикарём. Мои однокурсники щеголяли прононсом, а проводившая семинары Генриетта (отчество не помню) была настолько изысканна... Вот почему едва ли не главным предметом тех лет стал для меня не какой-то там сопромат (устрашающее всех студентов «Сопротивление материалов»), а французский язык. Настолько, что по совету Генриетты я еженедельно брал уроки у одной старушки исконно петербургского покроя.

Но в одном я вскоре стал давать своим однокурсникам фору. Почти все они были приезжими, Ленинград знали приблизительно и очень рьяно отдавались студенческой скамье. Я же с первых дней с головой окунулся в музыкальную жизнь. Это были уже не пластинки, а «живая» музыка, которую удавалось слушать в исполнении крупнейших отечественных артистов и знаменитых гастролёров. И это были не только оба зала Филармонии, Театр оперы и балета имени Кирова (раньше и теперь – Мариинский) и Малый оперный театр, но и масса других площадок, в том числе уютные просветительские вечера в музеях.

Довольно быстро я стал не только знатоком всего, что происходило в музыкальном Ленинграде, но и якобы компетентным ценителем, который позволял себе выносить весьма безапелляционные вердикты по любой артистической фигуре и любому спектаклю. Меня зауважали, стали гурьбой ходить за мной на те художественные акции, которые я считал стоящими внимания. Некоторые девочки млели от моего «знаточества», я прослыл экспертом – такова была моя «ниша» в этой группе и даже за её пределами.

Насытившись художественными впечатлениями, ко II курсу я стал подумывать о серьёзных занятиях искусством. «Социалистическое государство» всегда заботилось о просвещении масс, и именно тогда при Музыкальном училище имени Римского-Корсакова было решено открыть вечернюю музыкальную школу. При проверке слуха я недобрал баллов и в списке принятых себя не обнаружил.

Застрав возле этого обескураживающего листа, стал свидетелем разговора. Молодой человек примерно моих лет сетовал, что вот он зачислен, однако выяснилось: за ученье нужно платить. Оказывается, это его оскорбило, он счи-

тал, что в Советском Союзе всё подобное должно быть бесплатным, и он из принципа не желает подкармливать рвачей. Я почувствовал, что это мой шанс. Разыгрываю сценку, завожу парня: да бросьте, сознайтесь, что просто не прошли. Он возмущается, тычет пальцем в лист – вот я, Андрей Персидов.

На следующий день я внёс на эту фамилию соответствующую плату и именно под этой фамилией проучился весь учебный сезон, благо никто никогда не потребовал паспортных данных. Всё было замечательно: пожилая, необыкновенно симпатичная Ирина Васильевна, дававшая мне уроки фортепианной игры, педагоги по теории музыки и музыкальной литературе, возможность заниматься на пианино в нашем студенческом общежитии.

Только иногда с досадой вспоминал свой провал на вступительных экзаменах. К этому порой примешивался оттенок злорадства: специалисты, называется! Не обнаружили у меня достаточных слуховых данных. А я вот пою гаммы лучше всех, слышу аккорды. Что же касается фортепиано, то Ирина Васильевна именно меня вытаскивает на все показательные концерты, и после баховского Менуэта в моём исполнении в зале звучат довольно бурные аплодисменты, а директор вечерней музыкальной школы говорит: не знаю, Персидов, как насчёт вашего будущего пианизма, всё-таки, кажется, поздновато вы начали, но вообще-то музыкант из вас мог бы выйти отменный.

Ранней весной того года случилось пережить совершенно особую влюблённость. На спектакле «Лебединого озера» в «Мариинке» я увидел в партии Одетты–Одиллии балерину, которая просто потрясла меня. До самого конца театрального сезона я выискивал её имя, прежде всего в том же «Лебедином».

Она была, конечно же, примой, но не из разряда наиболее именитых. Однако для моего юношеского восприятия не могло быть ничего лучшего. Меня до слёз пронимал тот момент в последнем действии, когда Принц является загладить свой невольный промах, а нервный спазм Одетты так неотразимо передаётся вибрацией коленных суставов.

Я бредил этой сценой и дошёл до того, что попытался передать свои впечатления оглушительными импровизациями на расстроенном пианино общежития. Потом приходили какие-то ещё наваждения, требовавшие музыкального выражения.

И вот как-то в гости к студентам пришёл композитор Дмитрий Толстой, более всего знаменитый тем, что являлся сыном писателя Алексея Николаевича Толстого. Он показывал свою музыку, студенты изображали заинтересованность, дружно хлопали, но вопросы задавали про отца. То, что звучало, мне не показалось вдохновенным, тем не менее, по окончании встречи я набрался нахальства, стал расспрашивать о пути к композиторству. Дмитрий Алексеевич сразу понял, к чему я клоню, предложил что-нибудь показать. Я прогремел пару импровизаций. Он сказал, что очень похоже на Чайковского, но почти все начинают с подражания кому-то, а вообще-то любопытно, что-то есть и стоит попробовать.

Так я решил стать композитором. И дальше начинался, возможно, самый постыдный пункт моей жизни. Мне двадцать лет – следовательно, я всюду опаздываю. Почувствовал себя в капкане безвыходности. Всё и вся окрасилось

в подозрительно чёрный цвет. Дни и ночи сплошной рефлексии подвели к последней черте, когда решил распрощаться с жизнью. Приготовил банальнейшую записку *«В моей смерти прошу не винить никого»* и пошёл топиться в Неве.

Представлял себе, как среди весеннего многолюдия сброшу куртку с запиской в кармане, кинусь в ещё ледяную воду, отплыву сколько можно и пойду на дно. Почему не ночью, в безлюдье? Потому что прицепилась столь же банальная поговорка: *«На миру и смерть красна»*. Уже на другой день я осознал всю глупость и мальчишество задуманного, но тогда удавалось этой дурью накачать себя изнутри до отвала.

Приближаясь к «роковому» моменту, почему-то захотелось в «остатный» раз убедиться в жалкоте рода людского, который бессмысленно шатается вдоль и поперек, скользит пустым взглядом по знаменитой ограде Летнего сада, бросает якобы невинные взгляды на наготу женских скульптур, расставленных вдоль аллей. Но пусть это суетные вертопрахи лет сорока-пятидесяти, которые пока что и не думают о том, что рано или поздно всему приходит конец. А вот тот дряхлый старик, сидящий на скамье и застывший невидящим взором на чём-то далёком, уж он-то представляет всё ничтожество жизни.

Мне хочется солидарности, я подхожу к нему, извиняюсь и начинаю донельзя глупый разговор: *«Я вот думаю: не покончить ли счёты с жизнью. Из-за её бессмысленности. Вы, наверное, много повидали на своём веку. Можете ответить: в чём смысл жизни?»*

Старик смотрит на меня насмешливо, потирает руки с синеватым отливом: *«В твоём возрасте я тоже рассуждал на эту тему. А потом просто стал жить. Тебе разве не приходилось слышать простое из простейшего: смысл жизни в том, чтобы жить»*.

Он помолчал, усмехнулся, затем показал рукой на зелёную лужайку Летнего сада. *«Посмотри на эту траву. Она и думать не думает о том, что заботит тебя. Она просто растёт. Мы можем затоптать её, но её единственной целью будет только одно – расти и расти, несмотря ни на что и во что бы то ни стало. Поэтому самый главный смысл жизни состоит именно в том, чтобы жить»*.

Старик поднялся со скамьи. Он не стал отговаривать меня от суицида. *«Не хочешь, не живи. Это твоё личное дело. Но посмотри на себя со стороны: здоровый, цветущий организм. И кинуть это псу под хвост? Не глупо ли? Мне бы твои годы и твоё здоровье...»* И зашагал прочь.

Сказанное им ни в чём не убедило меня. Но в голове мелькнуло опасение: то, что решил сделать – не от слабости ли? А вот попробуй одолеть ситуацию. Одолеешь, предъявишь свою силу, тогда и топись на здоровье. И тут же на выручку пришла услужливая память. Почти дословно припомнил слова, которые в недавно до того прочитанном романе Руссо «Новая Элоиза» один персонаж втолковывает другому, вознамерившемуся покончить жизнь самоубийством.

Стало быть, по твоему мнению, тебе дозволено покончить с жизнью? Ты перечисляешь бедствия человеческие и говоришь: «Жизнь есть зло». Но,

уверяю тебя, рано или поздно ты утетишься и скажешь: «Жизнь есть благо». Ты скажешь это, а ведь ничто не изменится, кроме тебя самого. Так переменись же сейчас. Сама по себе жизнь – ничто, вся ценность её в том, как мы ею пользуемся. Знай же, смерть, к которой ты стремишься, постыдна и малодушна. Ты ограбишь род человеческий. Прежде чем покинуть его, воздай ему за всё, что он сделал для тебя. И всякий раз, когда почувствуешь искушение оставить жизнь, скажи себе: «Сделаю ещё одно доброе дело, а потом умру».

Вспомнив это, подумал: ну, конечно же, все мои бредни – слабость, элементарная слабость. Вернулся к Неве, посмотрел на лёгкую волну, на красноватый закат, на далёкую Петропавловку, почему-то вспомнил Петра (*«На берегу пустынных волн // Стоял он дум великих полн...»*), скомкал приготовленную записку, хотел бросить в воду, но постеснялся людей. В общежитии торжественно сжёг её на газовой горелке и хорошенько отоспался.

Сдав последний экзамен за II курс института, вернулся в Псков. Магия цифры два сделала своё дело. Но отнюдь не в последний раз.

Отныне путь к музыке был свободен. Но я ни в коем случае не хотел оказаться на шее у мамы. Тут же поступил работать на завод металлических конструкций. Это для хлеба. А как сделаться музыкантом, если ты когда-то в далёком детстве недолго прикасался к струнам мандолины и клавишам фортепиано, затем провёл годик в вечерней музыкальной школе?

С сентября стал посещать хор при Доме учителя, куда меня сосватала мама, работавшая тогда в том же здании в Институте усовершенствования учителей. При хоре велись занятия по сольфеджио и теории музыки. И на одном из первых этих занятий руководитель хора и местный именитый композитор-песенник показывал на фортепиано отрывки из классической музыки. Он с видимым наслаждением наигрывал фрагменты из Шестой симфонии Чайковского.

Я осмелился заметить: «Вы в одном месте играете неправильно». Как на меня зашикали хористы, безмерно уважавшие своего мэтра! К его чести, он позвал меня к инструменту, показал пальцем в ноты, спрашивая что не так. Я попросил его воспроизвести отрывок ещё раз. Тогда я ещё не знал толком, как это называется, но в нужном месте сказал: «Здесь стоит диез». Он сыграл ещё, на этот раз с диезом, и хлопнул себя по голове: «Чёрт знает что, это же доминанта в миноре, в гармоническом миноре! Как же я мог играть бекар?»

Я вернулся на место под продолжавшееся шиканье окружающих. Он мягко одёрнул их: «Этот парень с головой и хорошим слухом». Отпустив остальных, стал расспрашивать меня. Я поделился с ним своими мечтаниями о карьере музыканта и даже композитора. Он воскликнул: «Да всё очень просто. Завтра же иди в музыкальное училище. На композиторов там не учат, училище открыли недавно, и вообще композиторские отделения есть только в училищах Ленинграда и Москвы. На пианиста тебя не возьмут – нет музыкальной школы за плечами. А дирижёрско-хоровое отделение тебя съест с потрохами, им мужские голоса позарез нужны».

Так я оказался в Псковском музыкальном училище. Взялся за дело более чем рьяно. Проще всего было с музыкальной литературой. Моей прежней начи-

танности хватило, чтобы сразу пустить пыль в глаза тогдашним педагогам настолько, что они даже не допускали меня до экзаменов, выставя пятерки «автоматом». С дирижированием удалось освоиться достаточно быстро. Труднее было с сольфеджио, теорией музыки и гармонией. Чтобы догнать знающих, требовалось шагать семимильными шагами, а времени катастрофически не доставало.

Пошёл на хитрость. Переменил работу. Поступил на службу в военизированную охрану. В чём был выигрыш? Выходишь на сутки, трое – свободен. А сами рабочие сутки делятся так: два часа на посту, два – в бараке. В бараке на отдыхе другие распивают чай, играют в домино, слушают радио, а ты в уголке, подальше от них, с учебниками. На посту, в высокой будке, приставишь винтовку к столбу, выгатишь из-под полы шинели сольфеджио и распеваешь себе – благо, другие посты в отдалении от тебя.

Всё бы хорошо, но к ночи начинает мучить дремота. В бараке, пока тебя с твоими напарниками по смене приведут с постов, а потом отведут обратно, остаётся чуть больше часа свободного времени. Прикорнёшь на нарах, а уже будят. Голова трещит, и думаешь как бы подремать на посту. Привалишься к перилам, а порой даже присядешь на ступени лестницы.

Однажды, когда я, вот так сидя на ступеньках, прикорнул, передо мной мелькнул сюжет военных лет, о котором рассказывала мама: как они с отцом ходили взрывать немецкую нефтебазу. И, наверное, можно понять ассоциативный ряд этого сновидения: ведь мы охраняли тоже базу горючего, напичканную гигантскими цистернами, поставленными «на попа».

Когда во сне запылало пламя, я очнулся. Оказывается, мне в лицо светили фонарики проверяющих офицеров. Они стояли молча, с явной укоризной в лицах. Я подскочил, они повернулись и пошли дальше. Стыд за свою слабость стал ещё сильнее, когда припомнил, что во сне в той вылазке военных лет рядом с мамой был, конечно же, не отец, а я сам.

Через несколько дежурств, опять-таки ночью, когда я всеми силами боролся со сном, произошло ещё одно ЧП: вернувшись с поста и снимая винтовку, нечаянно нажал курок. Прогрохотал выстрел, и самая главная проблема состояла в том, что начальству требовалось каким-то образом отчитаться за патрон. Добрые сослуживцы – они только пожарили «салагу».

Мама, узнав об этих неприятностях и наблюдая моё рвение в музыкальных занятиях, стала категорически настаивать, чтобы я только учился. Так года на полтора я стал просто и стопроцентно учащимся. Хотя на лето обязательно уезжал в пионерские лагеря то вожатым, то музыкальным работником, то физкультурководителем – кто требовался, тем и был.

Цифра два напомнила о себе и в эти времена. Закончив II курс, я собрал в портфель теперь уже не импровизации, а записанные музыкальные сочинения, в том числе весьма развёрнутую по своим масштабам хоровую «Песню о Буревестнике» на слова Максима Горького, и двинулся в Москву, в Мерзляковку (так между собой именуют Музыкальное училище при Московской консерватории). Мечтал перевестись на существовавшее там композиторское отделение. Педагог, просмотревший этот хлам и прощупавший мои навыки, резюми-

ровал: только на I курс, и то с оговорками, с испытательным сроком. Я не столько оскорбился, сколько был озабочен своими «преклонными» годами: уже за двадцать и начинай с начала...

Вернулся в Псков, решив доучиться на дирижёрском, а там прямо в консерваторию. Но не тут-то было. Ещё на II курсе у меня появилась девушка, пианистка из нашего училища. Она жила в общежитии, и вот, в самом начале сентября, мы впервые встречаемся с ней после каникул, стоим на лестничной площадке, разговариваем. Выходит покурить педагог, который тоже жил в училище, и приказным тоном вещает: *«Сейчас же разойтись. Чтобы духу вашего здесь не было»*.

Пытаюсь выяснить причину распоряжения. Оказывается, уже десять вечера, мы ещё дети, и наша единственная задача: учиться, учиться и учиться. Я уже упоминал об ощущении собственных «преклонных» лет – в тот момент этот комплекс разыграл во мне на всю катушку, тем более что рядом стояла моя первая любовь. Я категорически отказался уйти, добавив кой-какие нелицеприятные слова.

На следующее утро меня вызвали в кабинет директора училища. Там был и тот педагог. Директор попросил меня рассказать о том, что было. Выслушав, он показал на лист бумаги: *«Вот приказ о твоём отчислении. Можешь идти»*. Я, памятуя вчерашнюю стычку, позволил себе единственное: *«Считаю себя взрослым человеком и не могу понять только одного: почему уважаемые педагоги позволяют себе обращаться к студентам на “ты”»*. В ответ послышалось громогласное *«Вон!»*.

Таковы были безапелляционно строгие педагогические нравы тех времён. Однако на этот раз цифра *два* сработала только частично. Через несколько дней меня разыскали и попросили прийти в тот же кабинет. Директор был несколько смущён, но обращался на «вы» и пытался создать впечатление, что делает для меня большую милость.

Причина его смущения разъяснилась несколько позже. Тогда по всей стране создавались областные отделения Хорового общества. Для Псковского отделения руководителя нашли – это был совсем неплохой человек, где-то оказавшийся не у дел, но к музыке не имевший никакого отношения. Поэтому срочно стали искать так называемого методиста, реально причастного к хоровой культуре. В музыкальное училище сверху спустили директиву: найти такого. Под руку подвернулся я, ещё никакой не специалист, но хотя бы формально числящийся по музыкальному ведомству. Я по юношеской бесшабашности согласился, и в награду меня тут же восстановили в училище, но на вечернем отделении.

Бесшабашность обошлась мне в то, что на далеко неокрепшие плечи кой-какого музыкантишки свалилась вся конкретная работа местного отделения Хорового общества. Руководитель отважно руководил, девушка-секретарь отписывала бумажные отчёты, а я пытался снабжать хоровые коллективы области более-менее подходящими нотными материалами, разъезжая по районным центрам и сельским весям с методической помощью.

Как внушал мне руководитель, главной задачей в этих разъездах было «делать вид». И оказалось, что создавать видимость совсем нетрудно. На местах хоровую культуру создавали настолько замшелые дилетанты, что временами даже я воображал себя маститым профессионалом. Смело отодвигал этих доморощенных хормейстеров в сторону, показывал дирижёрский «класс», учил чистой интонации, пытался выводить репертуар за пределы песен типа «Партия – наш рулевой», нажимал на популярную классику и производил всяческое впечатление.

Посередине последнего, четвёртого курса мне, наконец, нашли замену, поскольку я спохватился, вспомнив о себе как композиторе. За оставшиеся полгода накопил десятка два всевозможных камерных изделий. Причём делал всё поразительно прагматично: не абстрактно, вообще, «в стол», а с прицелом на конкретное исполнение. Был хороший гобоист – пишу для него, услышал приятный голос вокалиста – и уже готовы три цикла, готовлю свою программу для выпуска по специальности *дирижёр хора* – и львиную долю в ней занимают мои собственные сочинения. И всё это старался записать на магнитную ленту – тогда в обиход советского человека домашние магнитофоны начинали только что входить.

Этот прагматический прицел, как ни забавно, действовал неотразимо на любом уровне. Весной с набором плёнок тронулся в Ленинградскую консерваторию и, конечно же, к самому заведующему кафедрой композиции Оресту Александровичу Евлахову.

Он прослушал записи с заметным интересом, даже сказал, что это не хуже того, чем начинал его любимый ученик Валерий Гаврилин. Но тут же предупредил: на экзамене по специальности, может быть, вы и получите «пять», но всё остальное будет зависеть от сдачи теоретических экзаменов. И тут же пояснил, почему столь важное значение придаётся теоретическим экзаменам. Мол, не раз случалось так, что композитора из поступившего не получалось, приходилось переквалифицировать его в музыковеды – не выбрасывать же человека на улицу!

Это «всё остальное» меня сразу остудило, поскольку прекрасно представлял, что в этом остальном я весьма и весьма слаб – преподавание теоретических предметов находилось в Пскове на откровенно слабом уровне. А слова Евлахова о случаях «переквалификации» из композиторов в музыковеды мне вспоминались позже не раз, и моя собственная судьба оказалась именно такой.

Сдав экзамены в училище и получив диплом с отличием, двинулся в Вильнюс. Почему в Вильнюс? Псковская земля граничит на западе с Ленинградской областью, Эстонией и Латвией. Прибалтийские республики всегда влекли псковичей своей ухоженностью и товарами, которых там было на порядок больше. Мы с друзьями многократно бывали в Латвии и Эстонии – это для нас были хорошо изведанные края. А вот Литва оставалась для меня белым пятном, причём пятном, которое ещё ближе к далёкой Европе.

Однако главным аргументом было другое: незадолго до отъезда я услышал по радио большую хоровую композицию литовского композитора Витау-

таса Баркаускаса, и это было мне так по душе, что захотелось поучиться именно у него.

Весь Советский Союз сдавал вступительные экзамены с 6 июля. Я приехал в Вильнюс 4-го, и оказалось, что им всесоюзный распорядок «до фени», они начали уже 1 июля. Тем не менее профессора композиции (Баркаускаса среди них не было) прослушали мои звукозаписи и по причине опоздания, а также «хромающих» теоретических предметов, предложили зачислить меня на год в последний класс музыкальной школы-десятилетки при консерватории, обещая вполне сносные условия существования. Будучи великовозрастным, я гордо отклонил это предложение и тут же двинулся на «советскую» землю, в соседнюю Белоруссию.

Поезд прибыл в Минск ночью. На вокзале было очень душно, я обнаружил неподалёку строящийся дом, расстелился на IV этаже и неплохо отоспался. Проснувшись, обнаружил, что остался без ботинок. Кто-то «нашёл» их, ничем не обеспокоив спящего. Дождавшись открытия ближайшего магазина, дотопал до него босиком, купил на ноги что-то приблизительное и пошёл поступать в консерваторию. В очередной раз сразив профессуру своими звукозаписями, получил «отлично» на экзамене по композиции и, поскольку у меня имелся училищный диплом с отличием, был тут же зачислен на I курс, а по специальности в класс Николая Ильича Аладова.

Пока что, уходя от разного рода подробностей, пунктиром намечу мгновенно пролетевшие два консерваторские года. Поначалу меня там заметно ценили именно за мой вкусовой консерватизм. Профессора были «правоверными» традиционалистами, и точно таким же был в своей музыке я. Но в середине I курса в поощрение моей благоверности меня послали на музыкальный фестиваль всё в тот же Ленинград. Это было зимой 1967 года, когда в северной столице бал правили молодые «шестидесятники», и среди них прежде всего Сергей Слонимский, Борис Тищенко и Валерий Гаврилин. Боже мой! Услышав то, что вытворяли они, я во всей полноте осознал свой безнадёжный анахронизм.

Вернувшись в Минск, пытался наверстать упущенное и вскоре превратился в заядлого авангардиста. На экзамены выносил вещи более умеренные, но в конце II курса решил дать бой и в запланированных учебной программой формах рондо и вариаций нагрохотал такого, что сам поразился, получив за этот треск всё-таки высший балл, хотя и с большими оговорками по части почти хулиганства в музыке.

Этой пятёрке я был несказанно рад, потому что уже принял решение бросить консерваторию и, слава Богу, уходил с гордо поднятой головой. Уходил сам, а не меня «уходили»!

К слову и в дополнительное оправдание «гордо поднятой головы», к сказанному о том эпизоде мог бы добавить такой штрих. Этот мой экзамен в жанре «бури и натиска» за дверью подслушивали старшекурсники. Один из них, ныне хорошо известный белорусский композитор с грузинской фамилией Андрей Мдивани, не раз потом сетовал, что я «порвал» с сочинением музыки: *«Ты слишком незауряден, чтобы просто так, на ветер, швырнуть отпущенное тебе Господом».*

Литература

Итак, цифра *два* сработала вновь. Сработала по полной программе и впервые совершенно сознательно. Сдав экзамены за II курс консерватории, я твёрдо знал, что бросаю её, но пока что держал это про себя. Мотивация такого решения была для меня предостаточной, и я не раз обосновывал её, вновь и вновь возвращаясь в своё давнее и недавнее прошлое.

Да, музыка меня очень и очень влекла. Я овладевал необходимыми навыками с рвением, даже фанатизмом. Но время от времени довольно критично оглядывал своё музыкантское окружение. Музыка – это, конечно, прекрасно. Но что за жизнь ведёт музыкант. Денно и ночью стучит по клавишам или водит смычком по струнам. Изредка «оторвётся», разгуляется, покайфует, и снова в своей маленькой норе. А за пределами этой норы столько жизни – пёстрой, многоцветной, всевозможной.

Среди этих подданных музыки я ощущал себя несколько человеком со стороны. Они долбили клавиши семь лет музыкальной школы, затем четыре года училища и продолжают заниматься тем же в консерватории, а некоторые ещё и в аспирантуре. Из дня в день, из дня в день. И это жизнь?

Эти бестолковые мысли вначале исподволь, а потом всё более сознательно складывались в устойчивое представление. И как-то не хотелось признать, что у каждого должна быть своя ниша, своё дело, по мере возможного избранное по душе, где человек должен чего-то стоять и быть на месте, отдавая делу львиную долю сил и времени. Нет, думалось тогда – нет, нет и нет. Не знаю, как у каждого, а у меня жизнь должна быть многообразной, наполненной всем, что может предложить окружающий мир. Только тогда жизнь будет жизнью, а не заскорузлым, заиндевелым её ошмётком.

Занимаясь в Псковском музыкальном училище, ещё не давал полную волю подобным соображениям. Очень хотелось одолеть своё отставание в музыке, вызванное запоздалым в неё приходом. Трудился, что называется, не покладая... Но, бывало, попадала вожжа под хвост, втемяшится порой в голову: Боже, Боже, корплю, а жизнь проходит мимо. И тогда начинались отклонения. Это мог быть «запой» первой любви. Это могло быть неистовое увлечение джазом, когда сутками слушал чужое и импровизировал своё, а по вечерам тапёрствовал на каких-то вечеринках, и то, что под тебя лихо отплясывают, ощущалось чуть ли не достижением.

Однажды затеял «политическую» кампанию. Началось вот с чего. Готовили так называемый правительственный концерт, то есть мероприятие, на котором присутствует всё областное начальство. Это должно было состояться 22 апреля, в день рождения Ленина. Идёт генеральный прогон, наш хор на сцене. В зале – «партконтроль» во главе с начальником управления культуры. Министром культуры СССР в те времена была Фурцева, и по её примеру в Псковской области начальником управления культуры сделали женщину по фамилии Медведева. Начинаем петь, и вдруг из зала её истошный крик:

«Прекратить!». Перепуганный директор училища бежит к ней, затем возвращается на сцену и обращается ко мне: *«Идите и срочно сбрейте бороду»*.

Оказывается, Медведева категорически не могла представить себе, чтобы среди чистеньких, гладеньких, розовощёких юношей и девушек затесался бородатый мужлан. А я с некоторых пор стал носить бороду только потому, что не хотелось тратить время на ежедневное бритьё. Скандал обострился ввиду того, что в хоре катастрофически нехватало мужских голосов. Я же упёрся железно, считая желание Медведевой прихотью и самодурством.

Дошло до обкомовских верхов. И один из сообразительных функционеров, оглядев меня, вопрошает: *«Он похож на молодого Ильича, не правда ли?»*, а затем предлагает хитроумно использовать это сходство. И мы во время пения ко всеобщему удовольствию разыграли со мной во главе сценку на тему *«И Ленин такой молодой, и юный Октябрь впереди»*.

Однако Медведева затаила обиду и после праздничных дней потребовала сбрить бороду с человека, учившегося в подведомственном ей заведении. Меня жалобно уговаривали не подводить училище, но как же молодость с её максимализмом?! Тут же ещё десять старшекурсников отпустили бороды, мы качали свои гражданские права в горькоме комсомола, потом в кабинете того секретаря обкома партии по идеологии, который обнаружил во мне сходство с юным вождём.

Среди наших аргументов было четыре основных: 1) перечисление тех, кто, имея бороду или хотя бы бородку, начиная с Владимира Ильича, делали революцию семнадцатого года; 2) популярнейшие в Советском Союзе того времени кубинские *«барбудас»* (бородачи) во главе с Фиделем Кастро, которые совсем недавно сделали революцию у себя, на *«острове свободы»*; 3) масса достойнейших людей, украсивших собой пантеон великих – от Маркса и Энгельса до Римского-Корсакова и Чайковского; 4) пусть нам покажут постановление, которое запрещает носить бороду, и это в стране, о которой в замечательной песне Дунаевского поётся: *«Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек»*.

Вдобавок ко всему, нам удалось протолкнуть этот дискуссионный вопрос на страницы областной молодёжной газеты, в которую посыпались гневные письма комсомольцев на тему произвола сильных мира сего. Медведевой пришлось отступить. Говорили, что ей дали большой нагоняй за то, что сделала из мухи слона. А мы отпраздновали крупную победу по части прав человека.

«Вот это жизнь!» – радовался я и даже подумывал о политической карьере. Грезились солнечные дали, возможность построить *«социализм с человеческим лицом»*, а ещё лучше *«народный капитализм»*. Но, к счастью, эта эйфория вскоре прошла, и прошла она в том числе под влиянием художественных затей.

В местном драматическом театре задумали поставить молодёжный спектакль, притом с «живой» музыкой. В городе тогда было три самодеятельных композитора, которые могли бы что-то написать, но все они были «в возрасте». Заведующий литчастью театра прослышал про меня и дал шанс. Это было потрясюще, поскольку на горизонте маячил солидный гонорар. Представьте себе: до и после, написав что-то, нужно было просить кого-то об исполнении

и нередко тебе, что называется, делали одолжение. А тут исполнение обеспечат как само собой разумеющееся, да ещё заплатят!

Музыку я написал быстро, тем более что главной опорой исполнительского состава была небольшая хоровая группа. Но это пошло как-то по касательной и не очень волновало меня. Куда больше заинтересовал сам театр, в том числе его закулисная жизнь. Я окунулся в новую для меня атмосферу, жадно вслушивался в разговоры и своеобразный сленг, расспрашивал маститых актёров о них самих и ещё больше – об их контактах с «великими». Тут они распускали свой павлиний хвост. Оказывалось, что с Товстоноговым или Смоктуновским они на «ты» и знают всю их подноготную.

Увлекла меня и техника театральной игры. В этом молодёжном спектакле я добился маленькой роли и был счастлив, что меня не узнали в ней ни мама, ни мои одноклассники (тем более что для участия в этой постановке мне пришлось сбрить бороду). После спектакля они спрашивали меня: *«Музыку твою мы слышали, а ты говорил, что ещё и играешь»*. Тогда я начинал вещать об искусстве перевоплощения. Наверное, какие-то задатки у меня были, поскольку ещё дважды приглашали на небольшие роли. Первую из них я отыграл уже без всякого самодовольства и удовольствия. От второй отказался, потому что как-то поостыл к театру и его закулисной жизни.

Намного устойчивее оказалось постепенно просыпавшееся во мне влечение к словесности. Разумеется, кто не пописывал в детстве и юности! Во мне это стало обнаруживаться запоздало. Как-то от музыкального «перепоя» вдруг отказали уши. Врачи посоветовали обследоваться, и я на неделю оказался в больнице.

«Трагические» раздумья о возможной глухоте побудили искать некую альтернативу. Героическая битва Бетховена с отказавшим слухом была мне явно не по плечу – лично я мог сочинять музыку только с участием фортепиано. А вот глухота Гойи не была помехой в его живописании. Был ещё один путь – писательское слово, и за неделю пребывания в больнице я накатал большую поэму, напичканную славянской архаикой.

Слух ко мне благополучно вернулся, и альтернативы ушли восвояси. Однако через пару лет, уже в консерватории это стало донимать с другой стороны. Наверное, внутренне меня всё больше не устраивало моё композиторское сочинительство. Со стороны доводилось слышать похвалы, заведующий кафедрой композиции Анатолий Васильевич Богатырёв предлагал напечатать мои фортепианные пьесы, но должен признаться, что временами сочинялось с некоторой натугой, приходилось порой что-то выжимать из себя.

Наверное, именно это было основной причиной того недовольства, которое вскоре вылилось в тотальное отторжение музыки как таковой. В голову полезли упрямые мысли об узости адресата академической или, как её нередко называют, классической музыки. Попса не в счёт – это мусор, каждодневно поедаемый и быстро сбрасываемый в отходы. Долго живёт только большая музыка, но где её аудитория, совсем крохотная и ненадёжная? К тому времени я как раз вычитал жёсткую цифру статистической реляции: к адекватному восприя-

тию серьёзной музыки способно не более трёх процентов населения земного шара. И тужиться ради этих трёх процентов?!

Вновь на поверхность выплыло слово! Слово, ну, конечно же, слово! Читают абсолютно все, а понимают, по крайней мере, многие. Вот это аудитория! Ради этого множества людей стоит трудиться.

Вначале бурным потоком пошли стихи. Они очень напоминали моего любимого Маяковского, в чём-то были близки раннему Вознесенскому. В них нещадно бурлила публицистическая стихия. Вирши эти гневно клеймили человеческие слабости и взывали к достойной жизни. Крепко доставалось власть предержащим и восхвалялся разум подвижников, уже позволивший вырваться за пределы земной орбиты.

Когда я пламенно декламировал всё это избранным консерваторским друзьям, мне удавалось иногда видеть в их глазах ответную искру и слышать искренние возгласы. Позже я стал подпускать в свои «творения» и лирическую слезу. На полюсах ярого ораторства и «душевных» сантиментов как раз и держалось моё поэтическое девство, таким оно со временем и вошло в некоторые сборники и альманахи, издававшиеся в Белоруссии, а потом в Абхазии.

Поэтический пыл быстро угасал и сходил на нет, его неотвратимо вытесняла трезвая, «суровая» проза. Себе этот поворот я объяснял вполне правдоподобно: стихи, как бы ни были они хороши, это всё-таки *искусство*, а вот проза, особенно настоящая, это сама *жизнь*. А чего мне хочется больше всего – именно самой жизни. Ведь почему я уйду от музыки? – это слишком искусство, очень эфемерное и абстрагированное.

Вот здесь мы добрались до того пункта, на котором оборвалось повествование предыдущей главы. К концу II курса Белорусской консерватории я бесповоротно созрел в своём решении: с музыкой покончено, буду писателем. И начались следующие *два* года моего зигзагообразного пути.

Что нужно писателю в первую очередь? Впечатления, впечатления и ещё раз впечатления. Из них складывается жизненный опыт, дающий право писать о жизни. За моей спиной кое-что уже было, однако я сознавал скудость этого «кое-что». Как можно больше увидеть и услышать – вот задача. Задача будущего *писателя*, но ведь фокус заключается в чём? Я буду видеть, слышать, вращаться в многообразии мира и этим – жить, жить во всех измерениях и ипостасях. Ты мечтал об этом – так вперёд!

И в это же каникулярное лето мы с моим псковским другом пустились во все тяжкие. У него был свой резон. Он занимался на факультете журналистики МГУ, и обилие впечатлений необходимо было для него, как для будущего Василия Пескова, очерками которого он тогда просто бредил. Мы рванули вначале в Крым, изъездив и излазив все примечательные точки черноморского побережья. Потом перебрались в Молдавию. И наконец очутились в Прикарпатье. Всюду подрабатывали чем могли, главным образом на сельхозплантациях, где можно было и подкормиться кукурузой, помидорами, яблоками, виноградом. Жизнь южных краев тогдашнего СССР раскрывалась перед нами во всей красе, как празднично-курортной, так и буднично-повседневной.

Пропетляв от Львова до Ужгорода и сделав несколько восхождений на лысые Карпаты, мы уже собирались восвояси, как вдруг пошли бередящие вести из-за кордона. То был август 1968 года, и Чехословакия, точнее в основном Прага, вознамерилась отколоться от социалистического содружества. Нас это взволновало. С одной стороны, между собой мы порадовались тому, что нашлись смельчаки, бросившие вызов уже порядком закосневшему коммунистическому «завтра». С другой стороны, было обидно за братьев-славян, в которых нам почудилось некоторое презрение к себе, «старшему брату». Мы решились на очередное сумасбродство: проникнуть на «место происхождения». Дальнейшее описано в очерке В.Вардугина «Марш-бросок на Злату Прагу» («Саратовские вести», 4 августа 2007 года).

Студент-второкурсник композиторского отделения Белорусской государственной консерватории Александр Демченко летнюю сессию сдал только на пятёрки, дабы ни у кого не осталось сомнений, что он не бездарь и что исключили его не за неуспеваемость. Уйти из консерватории он решил сам, уверовав, что его стезя – писательство. А что? У него есть дар слова, некоторые стихотворения опубликовал в газетах, жизнь он знает, немало повидал на своём веку (а было ему в ту пору, в 1968 году, уже целых 25 лет), каждое лето с друзьями путешествует по стране, благо билеты хоть на автобус, хоть на поезд, хоть на самолёт стоят копейки.

Вот и теперь, сдав сессию, он вместе со старшим другом, будущим журналистом Андреем Борисовым (тот перешёл на 4-й курс Московского университета) отправился в Карпаты, Львов, Ужгород. Живописные окрестности не хотели их отпускать, прошёл июль, уже середина августа, а возвращаться домой не хотелось.

Путешествовали «дикарями», ночевали в палатках, завтраки готовили на костре. Вечерами, глядя в высокое южное небо с яркими звёздами, размышляли «о жизни и о себе». Александр, вспоминая прошедшее, удивлялся странным совпадениям: не везло ему с цифрой «2». После второго класса музыкальной школы (родился он в Москве, а жил во Пскове) заявил маме, что он терпеть не может фортепиано, а потому играть больше не будет. Окончив семилетку, поступил в станкостроительный техникум, и тоже после второго курса бросил. Работал на стройках Ленинграда, решив, что самое лучшее на этом свете – строить дома.

Поступил в Ленинградский инженерно-строительный институт, но музыка вновь стала притягивать к себе. Оставив институт (опять же после второго курса!), поступил в Псковское музучилище. Незадолго до начала занятий на третьем курсе его исключили за... «аморальное поведение». Вся вина его заключалась в том, что он после 10 вечера стоял на крыльце общежития с девушкой, и на окрик преподавателя училища: «Разойдитесь», ответил, дескать, тут вам не училище, и, пожалуйста, не командуйте. Правда, студента Демченко тут же восстановили, но на вечернее отделение. А дальше – Минск, консерватория, очередное разочарование в выборе пути и... Что там впереди?

Когда в очередной раз спустились с гор в Ужгород, узнали: наши войска вошли в Чехословакию. Только что Андрей рассказывал о своём отце, штурмовавшем Прагу в 1945 году, и вот снова наши танки на улицах «Златы Праги». Мелькнула шальная мысль: рвануть туда, увидеть собственными глазами, что там происходит. Поразмыслив, они... Нет, не охладели, а решили тщательно подготовиться к «мари-броску» на столицу братской страны, руководство которой предало «идеалы социализма».

Накупили сухарей, консервов (рублю-то им на кроны никто не обменяет), целый день просидели в библиотеке, отработали маршрут, которым будут добираться до Праги. Ещё сутки потратили на то, чтобы на приграничной станции Чоп разведать, как несут охрану эшелонов наши солдаты, и, нащупав брешь, улучили момент и забрались на железнодорожную платформу, под брезент, коим был укрыт танк.

Ночью, когда состав пересёк границу и притормозил на повороте, они прыгнули с вагона и, дождавшись рассвета в лесопосадках, вышли на автомобильную трассу.

Договорились, что с водителями грузовиков не станут вступать в разговоры. Остановив попутную машину, только назвали пункт назначения: «Банска-Бистрица». Водитель сверху посмотрел на них недоумённо: «Хто вы?» Они замялись, но старик доброжелательно распахнул дверцу, жестом пригласил садиться, хмыкнув, однако: «Вы не чехи». А довезши их до городка, с сарказмом произнёс: «Вот вам ваша Банска-Бистрица».

Оказалось, что Андрей не на тот слог делал ударение, чехи зовут свой город Банска-Бистрица. Чтобы не попадать впросак, решили попытаться на железной дороге. Тем более, что на вокзале стояли вагоны с табличками «Банска-Бистрица – Прага». Билет купить не на что, проводнику взятку не дашь (там этот номер не прошёл бы). Когда состав тронулся, они вскочили на буфер последнего вагона, а оттуда махнули на крышу.

И пожалели. Холодный, пронизывающий ветер дополнился дождём, продрогли и промокли, рискуя свалиться с покато́й крыши вагона. Кое-как приспособились, попривыкли. Даже вздремнули, намаявшись, забылись коротким сном. Проснулись от тишины. Поезд стоял на станции, люди на платформе смотрели на них, показывали пальцем. Андрей и Александр заметили, как к ним направляются двое полицейских. Раздумывать было некогда: прыгнули с крыши и пустились наутёк. Когда азарт погони поостыл, заметили, что один рюкзак потеряли: он, вероятно, упал с крыши ещё в пути (жалько было и еду – половину запаса, и фотоаппарат – успели сделать несколько кадров).

Вернулись опять на автостраду. А так как автомобильный путь не совпадал с железнодорожным, пришлось поплутать. Сменили десять попутчиков, пока на третьи сутки к вечеру не показались огни Праги. И каждый раз, устроившись в уютной кабине «Татры», Андрей не выдерживал, вступал в дискуссию с шофёром, выясняя, как тот относится к происходящим событиям. Большинство отмалчивались или же искренно заявляли, что они политикой не интересуются, им и так жить хорошо, и зачем эта «крутнява» (водоворот), а воду мутят, как они заметили, «интеллектуалы».

Один водитель после вопроса зло выругался в адрес коммунистов, пояснив, что его отец до войны владел пивоваренным заводом, а пльзенское пиво – лучшее в мире, его же отец варил лучшее пльзенское пиво, завод отобрали, отец с расстройства умер, «а я вот теперь занимаюсь этим» – пнул в сердцах баранку. Когда же Андрей попытался сказать слово в защиту социализма, водитель резко остановил машину, распахнул дверцу и указал рукой на обочину: «Вона!».

В другой раз им повезло: водитель оказался приверженцем коммунизма, как он говорил, был сподвижником товарища Готвальда – он называл его не иначе, как «папа Клемент», а себя просил называть «папашей Янеком». О политике своего правительства сказал, что «не может быть пощады поползновениям». Ему доставляло удовольствие везти русских студентов, тем более в свой родной город Готвальдов (он сам пражанин, но когда один из городов переименовали в честь основателя коммунистической партии Чехословакии, переехал туда на постоянное местожительство). Настоял на том, чтобы ребята посетили дом-музей Готвальда, вместо экскурсовода рассказывал о жизни Готвальда и его борьбе за социализм, и расстроился, когда его попутчики отклонялись, поспешив дальше.

В Праге переночевали в парке. Утром первым делом помылись во Влтаве (в оставшемся рюкзаке сохранился кусок мыла). Спрятав вещи в укромном уголке, налегке пошли смотреть «Злату Прагу». На что уж на улочках украинских городов чистота и порядок, но пражское благоустройство превзошло все ожидания. Ходили как зачарованные, любовались красотами архитектурных шедевров, губы сами шептали: «Зла-та Пра-га!»

Ни в музей, ни в театр, естественно, им хода не было, а вот в собор святого Вита – пожалуйста. Не успели они оглядеться внутри готического собора, как услышали проповедь пастора. Славянские языки схожи, да к тому же слово «оккупация» не требует перевода: с амвона звучало осуждение Советского Союза.

Вышли из храма и пошли по улицам. То там, то здесь группировался народ, слушая ораторов. И тоже резали слух слова: «оккупация», «русы», «советчики», «большевики». По городу ходили патрули из советских солдат, но в митинги они не вмешивались.

Не встречали в дискуссию и Андрей с Александром. А во дворе Карлова университета не выдержали, когда услышали из уст молодого чеха, стоявшего, как на трибуне, на высоком крыльце, слово «фашисты». Андрей подошёл к пожилому распорядителю митинга (вероятно, профессору), представился и попросил слово. Ему разрешили выступить, и он начал речь: «Братья-славяне! Мы ведь с вами родные». И дальше – о своём отце, освобождавшем Прагу. Профессор переводил речь Андрея. Поначалу толпа слушала, затаив дыхание, но потом послышались реплики. Когда Андрей рассказывал об отце, раздался возглас: «А Пражское восстание? Мы сами себя освободили...»

«Что же вы в 1939 году не освобождали себя?», – подумал Александр, пододвинувшись ближе к Андрею, готовый в любую минуту прийти ему на помощь. Постепенно реплики заглушили оратора, и профессор остановил же-

стом крикунов: «Коллеги, так не пойдёт. Давайте проведём дискуссию. Пусть кто-нибудь из наших парней выйдет, и пусть они, – он указал на Андрея, – проведут турнир».

Андрей говорил о том, что за социализмом будущее, социалистический лагерь – это начало всемирного братства, и выступать против него, значит, предавать дело коммунизма. А студент, представлявший пражан, возражал: мы не против социализма, но у нас своё представление о нём, и почему вы нам указываете, как нам жить? Говорил, что и в Советском Союзе нет свободы, и там народ страдает от коммунистов.

Андрей решительно не соглашался, рассказывая на примере своих друзей, что в СССР каждый человек может выбирать себе профессию, может учиться в институте, жить там, где хочет. Александр подсказывал ему аргументы, вспомнили они, как ехали сюда и что многие простые граждане, водители, не поддерживают действия своего правительства, затеявшего эту «крутняву».

Вот так наши студенты уже было повели турнир к своей победе, как из задних рядов послышались крики: «Это провокаторы! Бей их!» Александр увидел, как сжались кулаки у их оппонента, тот готов был броситься в драку с русскими. «Бежим!» – увлёк за собой Андрея и рванулся к университетским воротам. Толпа устремилась за ними, но они успели выскочить на улицу, а тут, на их счастье и одновременно на горе, шла рота наших солдат. Бойцы выстрелили в воздух, охладив пыл преследователей. То ли митингующие разбежались, то ли ушли снова во двор университета, Андрей и Александр не увидели, занятые собой. «Мы русские, русские!» – кричали они офицеру, который посадил их в военный «козелок» и повёз в комендатуру.

А там – допросы, выяснение личностей (паспорта были с собой). Им повезло: в тот же день их с эшелонам (два санитарных вагона) переправили на станцию Чоп, где продержали в комендатуре трое суток, пока не пришло подтверждение, что задержанные действительно студенты МГУ и Белорусской консерватории. Комендант пожалел ребят, сказав, что по закону полагается отдать их под трибунал, но он ограничится лишь письмами по месту учёбы. «А там уж как решат», – заключил комендант, отпуская студентов на волю.

А там решили просто: отчислили из вузов «неблагонадёжных товарищей».

«Андрей всё же стал журналистом, – говорит Александр Иванович. – Работал в Твери, недавно умер».

Сам же Александр в 1968 году уехал в Абхазию, перебивался случайными заработками (сбор мандаринов на плантациях цитрусовых, разгрузка вагонов), пытаясь воплотить свою мечту стать писателем. Из-под его пера вышел роман «Вендетта по-абхазски» из жизни этого гостеприимного причерноморского народа, а потом замахнулся на философский роман «Перевернутый мир». В 1970 году решил, что призван соединить в себе любовь к слову и любовь к музыке и стать музыковедом. В том же году восстановился в консервато-

рии, но не Белорусской, а Саратовской (помог дядя, заместитель министра Госстроя СССР, предложивший выбрать Новосибирск или Саратов).

Наша консерватория стала надёжным причалом для Александра Ивановича. Сегодня профессор Демченко учит здесь студентов, преподаёт историю музыки и историю мировой культуры. Те же предметы ведёт и в СГУ, и в Саратовском государственном социально-экономическом университете. Доктора искусствоведения, заслуженного деятеля искусств России, заслуженного деятеля науки и образования России знают не только в Саратове: он читает лекции студентам Оренбургского института искусств и Тамбовского музыкально-педагогического института. И ещё остаётся время на творчество: Демченко – автор многочисленных научных и научно-популярных статей и книг по искусству.

Энциклопедически образованный человек, академик Российской академии естествознания Александр Иванович Демченко задумал капитальное исследование – «Художественную энциклопедию», в которой стремится дать обзор всего самого интересного, что есть в мировом искусстве. Ждут своего издателя и двенадцать томов монографии «Вселенная слова, цвета, звука», в которой он представляет разные эпохи в истории искусства. Два его детища ещё не завершены, и Александр Иванович надеется, что сумеет объять необъятное – рассказать о развитии литературы, живописи, музыки, театра и кино с древнейших времён до наших дней.

Всё почти так и было. Уходя из консерватории после II курса, я не написал заявление на этот счёт. И вот теперь, осенью, после описанного приключения, был из неё исключён. Разумеется, меня это ничуть не волновало. Я вовсю отдался жизни «свободного художника». Единственной помехой свободе было то, что приходилось что-то есть, пить и где-то жить. Помимо разгрузки вагонов, основным заработком стала журналистика.

В Минске я соприкоснулся с ней ещё на II курсе консерватории, и с тех пор у меня завязались с несколькими газетами очень хорошие отношения. Теперь я стал писать в них не только о музыке, но и о чём угодно другом. О том, что мне нравилось и не нравилось в тогдашней жизни. О том, что нравилось, помещали охотно, об ином – с большим скрипом. Хотя именно так называемые критические публикации приносили мне и читателям наибольшее удовлетворение.

Печатался, как правило, под псевдонимом *Славянов*. Не так давно, разбирая чемодан со старьём, натолкнулся на кучу газетных вырезок. Боже мой, сколько молодого огня и задиристости! В общем-то, за давностью лет могу с долей объективности сказать: именно за этот горячий слог меня так привечали в редакциях минских газет.

На журналистику я вовсе не смотрел только как на неизбежную обузу и средство пропитания. Это были прямые соприкосновения, а порой столкновения с жизнью, которой я так хотел. Как внештатного корреспондента меня посылали в области и районы. Некоторые выезды были очень и очень соблазни-

тельными – скажем, на легендарное озеро Нарочь или в знаменитую Беловежскую пушу, по пути в которую была ещё и Брестская крепость.

Впечатления, впечатления и люди. Истинных белорусов, особенно тех, кого я повидал в деревнях, невозможно не любить. Трудно представить себе более скромных, душевных и добрых людей. Одно только чуть мешало – мешало чисто субъективно: как-то коробил их корявый, сугубо «аграрный» язык. В городах это ещё усугублялось смесью с русским, так что получалось что-то чересчур коверканное.

Помимо журналистики, на моём пути к «большой литературе» неожиданно возникло ещё одно препятствие. Кое-кто из уже вошедших в силу композиторов Минска, прослышав обо мне как литераторе, да ещё с музыкальным прошлым, стали предлагать проекты опер, балетов и оперетт. Само собой разумеется, мне в этих проектах отводилась роль либреттиста, но либреттиста, который не хуже композитора смыслит в том, какое слово нужно для музыки.

Иногда что-то привлекало и меня самого. Так, с одним полусумасшедшим «непризнанным гением» мы взялись за оперу «Проповедник из Назарета». Он принёс от своей бабушки никогда не виданную мною Библию. Я погрузился в эту тогда фактически запретную книгу. По причине юношеского максимализма далеко не всё принимал в Христе и его деяниях. В священном жизнеописании всюду мерещились нестыковки, наивности, а подчас и нелепости. Но либретто я сверстал прежде всего на тему, которую Евгений Евтушенко в своих стихах о Степане Разине обозначил очень чётко и беспощадно: *«Вы всегда плюёте, люди // В тех, кто хочет вам добра»*.

Конечно же, это была работа «в стол». Даже если бы тот композитор и дописал оперу, а он застрял на её середине, её у нас никто бы не дал поставить. Позже утешало только одно: мы делали её в 1968 году, а Ллойд-Уэббер написал свою рок-оперу «Иисус Христос суперзвезда» только в 1971-м. То есть по замыслу мы опережали английского первопроходца.

К слову, совсем недавно, не без влияния того впечатления, которое произвело на меня первое чтение Библии, выполнил сводную редакцию четырёх канонических евангелий, по мере возможности исключив содержащиеся в них разноречия, а также те эпизоды или высказывания, которые представляются мне не совсем обязательными. Разумеется, этот текст предназначен только для ознакомления в качестве литературно-художественного памятника Раннего Средневековья.

Но вернёмся к Минску и литературным занятиям. «Да перед тобой все композиторы на бровях ходить будут!» – так увещевал меня один из приятелей не отказываться от ремесла либреттиста, упомянув заодно о неплохих авторских отчислениях, идущих на театральной ниве. Но я героически отбивался от предложений и просьб прежде всего потому, что это отнимало много времени, а ещё более – по причине непомерной гордыни: вот ещё, буду я заниматься чем-то «прикладным»!

«Неприкладным», а «подлинным» и «нетленным» поначалу шли в основном стихи, а потом отдельные рассказы и циклы новелл. Очередной из таких циклов объявился, когда в один «непрекрасный» момент я вдруг с ужасом об-

наружил в своих «творениях» безраздельное господство так называемой лирики. Достаточно трезвая, но чаще «поэтичная», с печальными окончаниями и с *happy end*, компактная или сочно размазываемая, она то сочилась из моего воображения тщедушной струйкой, то изливалась бурным водопадом. Я решил всеми силами противостоять наваждению подобных банальностей и впервые испёк нечто довольно толковое по стилю и смыслу под названием «*Хоть что-нибудь не про любовь*».

Один из рассказов этой серии был художественной «аранжировкой» полужантасического, но действительно произошедшего случая. Как известно, в те времена в сентябре всё студенчество страны вывозили из городов на сельскохозяйственную. И вот мы, первокурсники Белорусской консерватории оказываемся на уборке картофеля. Деньки стоят погожие. После трудового дня обычно прогуливаемся по округе, сбиваясь в небольшие группы: парни (их немного) своей кучкой, девушки (их намного больше) – сами по себе. С нами нередко прогуливался педагог-композитор средних лет. Мы внимательно вслушивались в его мудрёные рассуждения об оркестровом голосоведении, фактуре, полифонии.

В одно из таких чинных собеседований среди распаханых полей вдруг издали послышался рёв, и мы увидели несущегося к нам здоровенного быка. Мудрый педагог тут же посоветовал нам разбегаться врассыпную. А через минуту мы увидели, что бык несётся именно за ним. Дальше началась фантастика. Наш наставник приостановился буквально на мгновение, в которое он успел сдёрнуть с себя штаны.

Уже потом мы обсуждали психологическую подоплёку происшедшего: он понял, что в его одежде что-то возбуждает быка, и с этой злополучной тряпкой нужно расстаться. Однако наш наставник в лихорадке момента ошибся в другом: сбросить нужно было не серые шаровары, а кумачовую рубашку.

Бык продолжает погоню, почти нагоняет беглеца. На пути оказывается столб линии электропередачи, наш мэтр взлетает на его самый верх и хватается за крючья. Мы, в свою очередь, обнаруживаем в поле работающий трактор, бежим к трактористу, и с помощью этой махины удаётся отогнать разъярённого зверя от столба.

И смех, и грех. Наш старший друг сползает со столба белее полотна, руки бешено дрожат. Кто-то подносит ему подобранные штаны, но влезть в них решительно невозможно.

В другие вечера мы дважды наблюдали такую картину. Оторвавшись от нас, маститый композитор подходил к тому самому столбу и силился вскарабкаться вверх хотя бы метра на два. Пустой номер, а ведь тогда он взлетел на целых шесть.

Вернувшись к нам во второй раз, он долго обсуждал ситуацию, объяснял происшедшее действием стресса, когда у человека могут обнаружиться совершенно невероятные внутренние ресурсы, и приводил в пример случай, которому он был свидетелем в детстве: во время пожара древняя старушка вынесла из дома сундук со своими пожитками – потом этот кованый сундук с большим трудом удалось приподнять двум пожарным.

Забегаю вперёд, назову ещё один опыт, не лишённый оригинальности – цикл рассказов «Сны, сны, сны...» По сути, их вряд ли можно назвать рассказами. Это были явные фантазмагии, в которых относительная реальность переплеталась с дикой небывальщиной. Но как раз в этом и состоял их не лишённый обаяния аромат. Источником же тех вещей были именно сновидения.

Я тогда ещё не подозревал о существовании давным-давно существующего сюрреализма и по наитию пошёл приблизительно той же тропой. Наши сны – ведь это же фантастическое богатство! И увидев ночью что-либо примечательное, несколько дней подряд переводил увиденное в словесный пересказ, добавляя и расцвечивая его по мере необходимости из копилки воображения.

Были в тот год не только Минск и Белоруссия. Заезжал в Псков, каялся всепрощающей маме в своей беспутности и пытался представить ей своё светлое будущее.

В том же Пскове летом увлёкся кинематографом. Со жгучим интересом наблюдал за тем, как куски жизни переносятся на ленту – это была сильнейшая конкуренция жизни, воссоздаваемой в литературе. Участвовал в массовках, затем намекнул на то, что за моей спиной съёмки в «Андрее Рублеве» Тарковского (это, действительно, было ещё во времена училища), и мне поручили эпизодическую роль в фильме «Угол падения».

Запомнилась поездка в Литву. Летом 1966 года, пытаясь поступить в консерваторию, я никакого внимания не обратил на сам Вильнюс. Теперь его так называемый Старый город и отлично отстроенные новые микрорайоны пробудили зависть: почему такими не могут быть русские города. А только что возведённый Театр оперы и балета – какая роскошь! Причём роскошь современная, которой не приходилось видеть ни в Ленинграде, ни в Москве. Неподалёку от Вильнюса изумил Тракайский замок, окружённый водой – это было нечто сравнимое с седой стариной Псковского Кремля.

Из Вильнюса в Каунас я попал в качестве журналиста «братской Белоруссии» с особого рода процессией. Открывали только что обкатанную бетонную трассу из нынешней литовской столицы в столицу прежнюю (русские знали её под именем Ковно). На капоты передних машин поставили большие фужеры и до краёв наполнили шампанским. Процессия двинулась, и фокус состоял в том, чтобы жидкость не пролилась на протяжении 90 километров. В Каунасе в этом удостоверились под бурные аплодисменты.

Бетонка была построена по американским образцам, и вновь пришлось внутренне посетовать на расхожую литовскую поговорку: *«Там где кончается дорога, начинается Белоруссия»*. Поговорку эту можно, конечно же, без труда распространить на многие российские земли с их беспросветным бездорожьём.

Каунас в своё время был местопребыванием Чюрлёниса, и в музее его имени собрано множество принадлежащих ему акварелей. Меня время от времени тянуло к карандашу, перу и даже кисти, ещё в Пскове и Ленинграде не раз посещал любительские студии, пытался кое-чему научиться. И был момент, когда выполнив несколько карандашных портретов и получив одобрение окружающих, я направился в Ленинграде ни мало, ни много, а прямо в Академию художеств за оценкой тамошней профессуры. С меня было вполне достаточно

того, что два седовласых мэтра сказали: «*Неплохо, совсем неплохо, имеет смысл попробовать!*»

Утешив тогда своё самолюбие, я окончательно вернулся в музыку, но в Каунасе, с изумлением насмотревшись на живописные «сонаты» и «симфонии» Чюрлёниса, вновь всколыхнул в себе изобразительные флюиды. Правда, я пошёл несколько дальше – в беспредметность. И, вернувшись в Минск, месяца три бредил фантастической красочностью, вслед за Чюрлёнисом выполнил именно акварелью целую кучу абстракций. Когда я уже охладел к этому хобби, нашлось двое поклонников Кандинского, и они выкупили у меня десятка полтора моих штудий. Этих денег мне хватило, чтобы уже совершенно «свободным художником» завершить жизнь-бытьё в Минске и осенью 1969-го перебраться далеко на юг.

Ненадолго задержавшись в Ростове-на-Дону, а затем с остановками проехавшись по черноморским курортам от Туапсе до Гагры и Пицунды, решил обосноваться в Абхазии. Субтропики, Кавказские горы, тёплое море, колоритнейшие люди (это были в основном мегрелы) – юношеская жажда экзотики всем этим удовлетворялась на сто процентов.

Абхазия... Сколько всякого всего было за год, проведённый здесь! Начну с того, что, конечно же, надо было зарабатывать на пропитание. Из Сухуми меня направили в находящийся неподалёку плодоовощной совхоз. Здесь мне дали комнату и возможность трудиться лопатой и прочим сельхозинвентарём на плантациях винограда, мандаринов, лимонов и неведомого мне доселе фейхоа.

Через несколько месяцев моё ненасытное воображение было увлечено названием *Ткварчели* и горняцкой жизнью, которую вели обитатели этого городка. Но задержался там я недолго. В забоях нужно было работать по-настоящему, голова трещала от отбойного молотка, глаза слепли от шахтёрских лампочек. Уставал зверски и на творчество оставались только выходные. Дело в том, что в совхозе по договорённости с мастером Гиви я работал только полдня, до обеда, а здесь приходилось трубить полную смену, так как никто тебя персонально поднимать из шахты раньше времени не будет.

Хотя бы приблизительно познав трудную жизнь горняков, я написал об этом небольшую повестушку, герой которой своим смутьянством напоминал будущего Леха Валенсу и его польскую «Солидарность». После этого благополучно отбыл ближе к морю и устроился работать в чаесовхоз. Вначале меня направили на чайную фабрику. Там я впервые узнал разницу между чёрным и зелёным чаем, о которой до этого даже не подозревал. Разобравшись в технологии изготовления того и другого, долго сравнивал вкус заварки и всё-таки безусловно отдал предпочтение чёрному, как бы ни расхваливали полезные качества зелёного.

Иногда в ту зимнюю пору нас снимали с фабрики и отправляли на чайные плантации для обрезки чайных кустов. Я думал, что это делается для красоты – получалась такая шаровидная форма, и недоумевал, почему обрезанный мусор собирают так бережно, упаковывают и куда-то увозят. Решил, что такова высокая «культура производства» и вот бы так о ней заботились на русских полях и стройках. Но, вернувшись на чайную фабрику, случайно обнаружил целый

цах, где этот мусор измельчали и прессовали в плитки. Так готовили плиточный чай, который пьют в Средней Азии, предпочитая его любому чёрному или зелёному.

Весной меня перевели на сбор чая. Здесь я легко выполнял норму за полдня и опять обрёл относительную свободу. Откуда-то взявшейся во мне ловкостью удивлял даже бывалых чаеводов. Вот, скажем, идёт сбор майского листа. Это самое ценное сырьё ввиду своей чрезвычайной нежности. Брать его нужно столь же нежно, листик к листику, и не дай Бог ненароком бросить в корзину веточку, черенок.

Я наловчился делать это на большой скорости, перевыполняя все мыслимые нормы. Поначалу, когда я приносил очередную корзину чайного листа к весовщику, ко мне бросалось несколько человек, чтобы собственными руками проверить качество собранной мною продукции. Потом меня прозвали *шампи-ньоном* (почему-то именно так они без всякого юмора произносили слово *чемпион*) и махнули на меня рукой.

Удивлял я «туземцев» и кое-чем другим. Они к середине сентября переставали приближаться к морю, а я умудрился почти ежедневно заходить в него весь некупальный сезон, и когда они видели меня барахтающимся в штормовую погоду января или марта, их указательный палец непрерывно следовал за мной. Ещё удивление вызывало то, как я ловко подстраивался в грузинское многоголосное пение. Едва схватывая непонятные мне слова, я импровизировал свою мелодическую линию, вливаясь в их гортанное многогласие. Мне это очень нравилось, а они цокали языком и уверяли, что получается очень здорово.

Я никогда не испытывал вкуса к питию, тем более, что мне совсем не по вкусу было любимое грузинами сухое вино. Но вот как-то в октябре в первый из моих совхозов прибыла целая бригада сванов, то есть людей из Сванетии, самой горной части Грузии. Там уже выпал глубокий снег, делать мужчинам было нечего, и они обычно на всю зиму спускались в приморские долины, чтобы заработать лишнюю копейку. В горах оставались старики, дети и женщины, занимавшиеся очагом и рукоделием.

Эти сваны привезли с собой большие бурдюки с только что приготовленным вином и на следующий день устроили большой пир для себя, мастера Гиви и меня, жившего в том же доме. Мне втемяшилось в голову во что бы то ни стало не отстать от этих крепких горцев по части употребления алкоголя. А поскольку я знал, что пьют много, после каждого выпитого стакана клал себе в карман спичку из коробка, который лежал передо мной.

Закон их стола был весьма жёсткий: двухсотграммовый стакан наливали до краёв и, если произносился тост, все сидящие за столом должны были опорожнить свой сосуд. Разумеется, никому не возбранялось выйти из-за стола, но каждый старался продержаться как можно дольше. Гиви, сославшись на дела, ушёл после пятого стакана. Постепенно, один за другим, уходили и сваны. Когда мы остались вдвоём с их бригадиром, он предложил выпить по последнему стакану и разойтись.

Признаюсь, что той ночью мне было очень не по себе, так что утром пришлось отмывать полы. Придя в себя, я вспомнил про спички и насчитал их

целых двадцать две. Таким образом, в тот вечер я выпил без малого четыре с половиной литра вина.

Сразу же припомнил прямо противоположный случай. Это было примерно за месяц до того. Какой-то худосочный мужичонка попросил четверых, в том числе и меня, подвезти к его двору три бревна. Мы закатали их в прицеп трактора, довели, сбросили во дворе бедной сакли. Мужичонка позвал нас и тракториста на угощение. Была чача (виноградная водка) и мамалыга (кукурузная каша). Чачу я терпеть не мог, она казалась мне хуже нашего самогона. Отломив кусочек пресной мамалыги, я понял что это нечто трудносъедобное и отошёл в сторону.

Мужичонка всё понял и предложил мне маджары. Я уже пробовал этот напиток и был от него в восторге. Так называют в Грузии недавно отжатый, ещё неперебродивший сок винограда. Всегда смущало только одно: виноград давили в корытах босыми ногами. Я видел это не раз и ни разу не замечал, чтобы давилщик перед тем мыл ноги.

Как бы там ни было, сейчас передо мной стоял большой кувшин с маджарой, и я начал наслаждаться. Не спеша выпил четыре стакана и почувствовал большую тяжесть в животе. Но поскольку мои напарники не торопились домой, не удержался и пропустил ещё один стакан. Вкус был отменнейший, но живот трещал.

Когда мы забрались на прицеп и тронулись по ухабам, мне показалось, что я вот-вот лопну. Махнул рукой попутчикам, спрыгнул с повозки и скатился в канаву. Колючки, лопухи, пылица, облик последнего забулдыги – всё это было ничтожной мелочью в сравнении с ощущением того, что, видимо, пришёл последний час.

И всё-таки тогда я кое-как отдышался. А теперь, сидя на кровати наутро после бражничества в объёме двадцати двух стаканов, вспоминал те пять стаканов маджары и никак не мог понять: вчера чуть ли не пять литров вина и вроде бы ничего, а тогда всего какой-то литр и чуть ли не погибель – где же логика?! На следующий день мастер Гиви эту логику объяснил: маджара – уже забродивший сок, он вспучивает живот, и пить надо от силы пару стаканов. А вчерашнее вино – это уже вино. Оно рассасывается в крови и его можно выпить довольно много.

Всё это сказано к слову об удивлении, которое я иногда вызывал у местных. Дело в том, что после того перепоя ко мне вначале подошёл бригадир сванов, а потом и каждый из них. Они жали мне руку, заглядывали в глаза и говорили что-то вроде: *«Ну, ты даёшь!.. Наши старшой в конце всегда оставался один... На тебя вина не напасёшься»*.

Но куда больше удивляли меня сами грузины. Это были, как правило, мегрелы, которые заселяли не только приморский край по имени *Мегрелия* с крошечной столицей Зугдиди, но практически и всю Абхазию, поскольку за всё время пребывания в ней я встретил от силы двух-трёх абхазцев. Мегрелы – одна из народностей, составляющих грузинское население. Народ хороший, дружелюбный, работающий, весёлый и очень любящий застолье.

Чего только не насмотрелся я на этих застольях! И то, что к ним почти никогда не допускают женщин – те обязаны только приносить и уносить, да поглядывать на пирующих из-за занавесочки. И эти бесконечные тосты, которые выливаются в целые романы. Однажды тамада провозгласил в начале пирушки: *«Пью за правую руку»*. Разъяснил, что это значит, все выпили, и дальше пошло по круговой. Каждый из человек пятнадцати старался дать свою вариацию на тему правой руки. Для одного – это друг, для другого – конь, для третьего – кинжал и т.д.

Когда дошла очередь до меня, я растерялся и вывернулся тем, что кратко повторил всё сказанное до меня и предложил выпить за моих любимых грузин, которые умеют так вести разговор, а не просто пьют стакан за стаканом, и которые в моём присутствии всегда говорят только по-русски, так что я могу насладиться их беседой.

Было всякое. Однажды меня позвали на свадьбу. Дед жениха вынес три золочёных рога для вина. Гости начали пить из них за молодых. Соль состояла в том, чтобы на одном дыхании, не прерываясь, выпить рог до дна. Это твоё дело, какой рог ты возьмёшь: был примерно на поллитра, на литр и самый большой – литра на полтора. Мужчины подходили к деду один за другим, брали в основном средний рог, на литр вина.

Но вот один седовласый верзила показал на большой. Дед налил ему до края. Тот побряхтел, собрался с духом и, громко посапывая, выпил до дна, а потом молодецкато крякнул. Все дружно зааплодировали. Жених, наблюдавший за этой процедурой, подбежал к деду и схватил тот же большой рог. Дед попытался ему что-то сказать, но тот упрямо замотал головой. Пришлось налить вина. Жених стал пить, высоко закинув рог. Было хорошо видно, как работает его большой кадык.

Прошла минута, ещё немного, рог закидывается всё выше. И вдруг юноша рухнул. Его рука ещё сжимала рог, остатки вина вылились на рубашку. Мы бросились к нему. Кто-то чем-то пытался помочь, двое неумело пробовали сделать искусственное дыхание. Подбежал отец парня, бросился на колени, приложил ухо к груди, потом вскинул руки вверх: *«Ва-а-й, ва-а-й, ва-а-й...»* Тут же истошно заголосили женщины. Я оглянулся на невесту. Она лежала ничком на полу – очевидно, в обморочном состоянии.

Так свадьба обернулась похоронами. Пока ждали врача для освидетельствования, приключилась ещё одна беда. С другого конца деревни, от реки раздался крики, а затем через некоторое время раздался женский плач. Оттуда шла толпа. Впереди мужчины несли чьё-то тело. Когда они подошли к дому и положили его на скамью, оказалось, что это дед жениха. Удостоверившись в смерти внука, он пошёл к реке и бросился с обрыва. Так похороны стали двойными.

Привезли русского врача, и после я расспрашивал его, что могло случиться с женихом. «Либо задохнулся, либо пошло не в то горло, – сказал он и сердито отмахнулся. – А всё самохвальство и гордыня – как же, грузины!» Вспоминая позже тот случай и эту реплику врача, я невольно, по дурной ассо-

циации, припоминал анекдот, в котором фигурировал некто Гиви, как звали и нашего совхозного мастера.

В Грузию на гастроли прибыла легендарная Брижит Бардо. Как-то стучат в дверь её гостиничного номера. Она открывает. На пороге мужчина. Извиняется, уверяет, что он её давнишний поклонник, и протягивает большой бриллиант. Брижит в смущении: «Это такая дорогая вещь. Чем я могу отплатить вам за этот подарок». Мужчина отвечает: «Ничего не надо. Но если, улетая из Тбилиси, вспомните обо мне, обернитесь на трапе самолёта, помахайте рукой и скажите: “Пока, Гиви!”»

Улетая, Брижит вспомнила эту просьбу, и, поднявшись на трап самолёта, отыскала своего щедрого поклонника глазами в толпе и прокричала: «Пока, Гиви!» Гиви повернулся к ней спиной и бросил: «Как ты мне надоела!»

Это, конечно, анекдот. Но молодечество, амбициозный выверт у грузин мне приходилось наблюдать не раз. Допустим, едем мы с мегрельскими парнями на электричке в далёкий лес за каштанами. Лес этот находится, не доезжая очередного полустанка. Вот мы начинаем проезжать этот лес. И вдруг один из нас встаёт: «Вот ещё, поеду я дальше, а потом возвращаться, время терять».

Мы ещё ничего не понимая, вскакиваем, идём за ним в тамбур. Он открывает дверь и на полном ходу поезда выпрыгивает. Мы видим, как он скатился по насыпи, шлёпнулся в кусты. Переглядываемся, самый младший из нас сжался в комок, всем своим видом показывая, что прыгать не собирается. Трое других презрительно хмыкают и начинают подходить к двери. Один из них спрыгивает и мы слышим крик. Я припоминаю слышанные когда-то наставления на этот счёт и говорю: «Если прыгать, то только вперёд, по ходу поезда». Оставшиеся двое так и делают. Я остаюсь на площадке с тем, который отказался прыгать.

Вскоре мы с ним добираемся до полустанка и минут через двадцать находим в лесу остальных, кроме одного. Первый, начавший эту авантюру, с одеждой, изорванной в клочья и исцарапанный вдоль и поперёк – попал в заросли терновника. Двое других более-менее в порядке. Смотрят на нас с видимым презрением.

Спрашиваю о четвёртом, отсутствующем – ничего не говорят. Когда набрали каштанов, возвращаемся к железной дороге. В кустах находим того четвёртого, который прыгнул против хода поезда – он не мог идти. Понесли его к полустанку, потом с электрички домой. Выяснилось, перелом ноги. Но и этот потом посматривал на меня с явным пренебрежением – мол, трусишка.

Или такой похожий случай. Компания других ребят позвала меня двинуть с ними за грецкими орехами. Грецкие орехи! То, о чём до того я знал скорее понаслышке и что тогда как-то не водилось на полках российских магазинов. На мотоцикле с коляской мы подкатили к большой поляне, на которой далеко друг от друга стояли большие корявые деревья. В листве проглядывало экзотическое лакомство. В моём варварском представлении грецкие – значит где-то

в заморских краях, а они, оказывается, существуют и здесь, в сутках езды от Москвы.

Я переползал с сука на сук, с вожделением дотягиваясь до ближайшего ореха, и не сразу вслушался в разгоревшийся рядом шум. У соседнего дерева стоял старик с ружьём и грозил обступившим его парням. Ругань на мегрельском была непонятна. Я спустился вниз и подошёл в тот момент, когда один наш, подкравшись к старику сзади, обхватил его руки с ружьём. Тут же спереди подскочили другие, выхватили ружьё, сделали выстрел в воздух, вдребезги размолотили приклад о дерево. Потом старика бросили на землю. Один держал его руки, другой ноги, а третий оросил его мочой. Я был немым свидетелем этой сценки и не знал как вести себя.

Тут вдалеке показалось несколько мужчин. Мы бросились к мотоциклу. Старик, приподнявшись на колени, отчаянно кричал, мы уносились подальше. Я стал расспрашивать о происшедшем. Оказывается, ребята уже несколько лет беспрепятственно посещали эту рощу грецких орехов и думали, что она ничейная. Но теперь, наверное, отрядили сторожа. Ну, это ладно, подошёл бы, спокойно, по-мирному объяснил. Так нет, сразу же стал угрожать, что будет стрелять, обозвал ворьём и ещё словечком похуже. Вот и получил своё. Всё говорилось без малейшей тени сомнения в своей правоте, и эти, в сущности, совсем неплохие парни, какими я их знал, с гоготом вспоминали, как размолотили ружьё и как поливали бедолагу.

Но довольно о сомнительном и грустном, хотя много позже я невольно связывал подобные крупницы воспоминаний с тем, например, что происходило в Цхинвали во времена Саакашвили, заодно припоминая, что много столетий назад грузины сами захотели войти в Российскую империю из соображений выживания. Впрочем, ладно, моя задача – вкратце досказать историю того экзотического года.

В меру трудясь на потребу живота, удавалось довольно много путешествовать. Самое невинное и благообразное было ближе к окончанию того года, летом, когда меня навестила там мама. Про её любознательность мне уже приходилось упоминать. Благодаря этой её ненасытности мы изъездили множество курортных местностей: Сочи, с заходом на Красную Поляну и озеро Рица, Гагра и Пицунда, Новый Афон. По Сухуми я водил её как всезнающий гид, а в Боржоми с лечебными целями она отправилась сама.

Там она задержалась сверх всякой меры. Я был спокоен: мама решила подлечиться на водах по полной программе. Но когда она вернулась ко мне в совхозную лачугу, выяснилось, что всё получилось наоборот. Ей казалось, что раз вода лечебная, то чем больше в ней пребываешь, тем лучше. И пребывала до тех пор, пока не схватило сердце. Пришлось поваляться в клиниках Боржоми, и для полного выздоровления мы поехали в Кисловодск.

Это был её любимый курорт. И я вполне разделил её отношение к нему. Настолько, что решил про себя: если когда-нибудь мне будет психологически очень плохо – сразу же махнуть сюда. Действительно, здесь совершенно особый микроклимат. А когда начинаешь подниматься по терренкуру в горах, открываются виды один краше другого.

Как-то я решил в одиночку дойти до конца туристической тропы, через так называемое Малое Седло и Большое Седло дойти до льдов и снегов. День чудесный, иду виток за витком, панорамы открываются одна за другой и всё чудеснее. Дорожка присыпана оранжевым песочком, для здоровья решил пройтись босиком.

За очередным виражом обнаруживаются такие дали, что дух захватывает. В безмерном восхищении ступаю с тропы в траву, чтобы распахнуть руки и воскликнуть: *«Боже, Боже! До чего жизнь прекрасна!»*. И на этом порыве счастья, отдёргиваю правую ногу назад. С неё тут же кровь ручьём.

Смотрю в траву – там раскроенная бутылка водки. Чёрт побери! Ну какой же идиот мог содеять такое! Истекая кровью, мчусь вниз, берёт оторопь: а вдруг вытечет вся. Бегу вниз, потому что, поднимаясь, видел возле тропы белый домик с красным крестом.

Ногу мне там забинтовали, но открытый мною «закон» возможного превращения счастья в несчастье довелось дважды подтвердить в самое близкое время и каждый раз в горах.

Дня через три, чуть оправившись от рваной раны на ноге, я оставлял маму умиротворять сердце кисловодским нарзаном и целебным воздухом, а сам отправлялся исследовать другие опорные пункты Минеральных Вод: Ессентуки с их довольно противной водичкой, Пятигорск с лермонтовскими местами и горой Машук, а под конец – Железноводск. Возле этого пункта решил подняться на самую высокую точку. Казалось, что оттуда удастся обозреть долину Пятигорска и тот же Машук совсем иначе.

Подъём завершён, я – победитель и гордо озираю простирающиеся передо мной окрестности. И вдруг сзади начинает стремительно наползать огромная грозовая туманность. Мигом накрыло темнотой, что называется, не видно ни зги. Не могу понять, как это случилось: ведь вот только что светило солнышко, и почти мгновенно – мгла и тьма.

Положение осложнялось тем, что время уже клонило к вечеру. Поднимаясь, я видел крутизну этой железнородской вершины. Спускаться с неё в этой кромешной тьме? Пока пребывал в колебаниях, пошёл ливень, и это решило вопрос: скольжение по скалам было обеспечено, что могло закончиться для меня плачевно. Промок до нитки, похолодало не на шутку, а больше всего волновало то, что мама будет переживать за моё отсутствие.

Я озираю как бы со стороны своё жалкое, озябшее, тщедушное существо и горько усмеялся: вот тебе и победитель! Вот тебе и восторг лицезрения с поднебесных высот! Только утром, когда закончился дождь и слегка прояснилось, с трудом спустился. Грязный, дотащился до Кисловодска, сходил в баню, и мы тут же уехали от этих неудач.

Это было летом. А в начале осени я замыслил покорить Клухорский перевал. Уже назревал мой отъезд из Абхазии, а я почти целый год вынашивал мечту об этом. Дело в том, что, устроившись на работу в плодоовощной совхоз неподалёку от Сухуми, я постоянно вглядывался в далёкий горизонт, где невнятно просматривалась гряда Кавказского хребта. И однажды, в конце сентября, утром перед глазами предстало совершенно фантастическое зрелище. Солн-

це только что взошло, и на том самом горизонте вместо неясной полосы появилась выведенная чётким контуром сияющая белая линия.

Оказывается, там ночью выпал снег, он покрыл вершины гор, и возникшая белоснежная линия была такой манящей и притягательной, что хотелось тут же сорваться с места, добежать и прикоснуться к ней. Через день-другой острота этого впечатления несколько притупилась, тем более что порой ту полосу закрывала облачность, и на передний план стала выступать забавная анти-теза: вот там, не так уж далеко лежит снег и, наверное, морозно, а здесь – теплынь, настоящие субтропики и купайся себе в море сколько угодно.

Тем не менее, грёза о Клухоре напоминала о себе, и в следующем сентябре, точно так же завидев сияние далёких снегов, я в тот же день отпросился с работы и помчался в горы. То, что казалось таким недалёким – вон там, всего-навсего на горизонте – на самом деле потребовало большого времени. Добирался на попутной машине до последнего горного села, затем двинулся к перевалу пешим шагом. Догнал отряд пэтэушников (ПТУ – профессионально-техническое училище советских времён). Это были будущие краснодеревщики. За успехи в учёбе их наградили турпоходом от побережья к Северному Кавказу. Вёл их опытный проводник. Мы сразу сдружились с ним. Он рассказывал мне о своей любви к Кавказским горам, в чём я был абсолютно солидарен с ним.

К вечеру добрались до Южного приюта. Ребята шли с увесистыми рюкзаками, я был налегке, а уже морозило. После ужина проводник затащил меня в свою палатку, хорошенько укрыл, так что ночь прошла отлично. Рано утром подъём. Предполагалось, что я двинусь с ними через перевал до Северного приюта, а потом мы распрощаемся и я вернусь обратно. Мы уже готовились выходить, когда этот славный проводник показал мне на высящиеся вокруг вершины и, отметив одну из них, особенно замысловатую по конфигурации, молвил: *«Всё время мечтаю добраться туда, но никак не получается. Возжу вот таких зелёных или ещё кого-то – не бросишь же».*

Я посмотрел на ту гору, припомнил ночной разговор, по которому выходило, что к Северному приюту доберёмся скорее всего к вечеру, следовательно, мой обратный путь может занять столько же, а я без палатки. Я показал на ту вершину и сказал: *«Вот что, попробую исполнить твою мечту на себе, так что прощай».* Он стал отговаривать меня, уверяя, что это опасно, надо иметь спецснаряжение, но это только раззадорило меня. Он вытащил из рюкзака банку тушёнки и банку сгущёнки, мы обнялись, и я тут же зашагал покорять вершину.

Вначале всё шло очень неплохо. Я изредка оглядывался на уходящий отряд. Потом он скрылся за горным отрогом, а я радовался тому, что уже так быстро одолел чуть ли не добрую треть заветной горы. Подъём становился всё круче. Пытался обойти эту крутизну то справа, то слева от прямой линии к вершине. Потом вдруг оказалось, что несмотря на все зигзаги всюду передо мной чуть ли не отвесная скала.

Вглядываясь вверх, вижу, что если пройти этот отвес, дальше будет более наклонный подъём. Решил двинуться напролом, а это примерно метров сорок вверх. Цеплялся пальцами за трещины, ставил ноги в еле выдвинутые выбоины

в камне. Был очень осторожным, но примерно посередине этого отвеса из-под моей ноги полетел камень. Сразу же поневоле начались судорожные телодвижения, и сразу же вниз покатился второй, третий, четвёртый камень. Еле удержавшись на весу, застыл и только тут осознал: если сорвусь с этой высоты, то я – труп.

Опять-таки судорожно соображаю, в чём меньше риска: продолжить подниматься вверх или лучше спускаться. Начинаю делать второе, и это оказывается намного сложнее предшествующего карабканья вверх. Камни из-под ног не летят, но изредка взгляд поневоле соскальзывает вниз, и тогда сердце замирает – высота зияющая, умопомрачительная и явно смертоносная. Ступив на более наклонную плоскость, хочу перекреститься, но нет – рано, до спасения далеко.

Передохнув, начинаю спуск дальше. Трещит лёгкий морозец, однако пот льёт ручьями, наверное, от страшного душевного и телесного напряжения. Добравшись до уступа, от которого было рукой подать до пешеходной тропы перевала, бросаюсь чуть ли не бегом. Падаю на тропу, благодарю Господа. Переворачиваюсь на спину, оглядываю горные вершины. Отсюда они кажутся вполне мирными и такими притягательными. Вспоминаю Высоцкого: *«Лучше гор могут быть только горы, на которых ещё не бывал»*.

И всё-таки их величавая прелесть надолго омрачена унижением поражения слабого человечешки, который так мечтал побывать на одной из них и никогда, никогда не сумеет доставить себе этой радости. Есть другая, жалкая радость: жив, жив, жив! А ведь мог валяться у этого подножия бездыханным, на расклёв горных орлов или стервятников, но ещё вероятнее – таких ничтожеств, как вороны.

Вспоминаю про подаренные мне драгоценности: банка тушёнки и банка стужёнки. Не знаю как сейчас, но тогда для многих граждан страны Советов это было наилучшее угощение. Отпразднуем поражение, закончившееся спасением! Открываю обе банки. Вначале без всякого хлеба смакую вкус отменнейшей тушёнки, затем сразу же перехожу к невыразимо сладостной стужёнке. Облизываюсь, поднимаюсь и начинаю возвращение к морю.

Через пару километров пути начинается невообразимое. Пусть без особых корчей, но меня вытошнило основательно. Кто бы мог знать, что два столь прекрасных продукта совершенно несовместимы? Вот-те на! Вот тебе отпраздновал! Можно ли горше испакостить грёзу о Кавказских горах?!

Абхазия Абхазией, но интересовала меня и диковинная Грузия в целом. Толчком к большому путешествию по ней послужил слушок: в середине декабря предполагались волнения, связанные с пришедшимся на ту пору 90-летием со дня рождения Сталина-Джугашвили. И уж если где быть волнениям, так это на его родине – в городе Гори. Я разработал маршрут, запасся кой-какими адресами и загодя двинулся в путь. Первый пунктом маршрута был Кутаиси – город старинный, живописный. В этой живописности меня больше всего поразила вид на город с горы: перед тобой расстилается невообразимо многоцветный ковёр черепичных крыш.

В Гори я прибыл накануне 90-летия «вождя народов». Мужчина, к которому у меня был «адресок», при всём своём гостеприимстве на сей счёт многозначительно отмолчался. С утра я бродил по городу, заходил в огромный музей, где хранятся дары, присланные «*вождю всех народов*» со всех концов не только СССР, но и земного шара в целом. В музее было немногочисленно, на улицах так же. Полное спокойствие, ни намёка на какой-либо бунт и непослушание.

Вечером я очутился за домашним застольем в соседском доме. Оно началось с мягкого провозглашения: «*За нашего дорогого земляка*». Потом среди разговоров услышал очень любопытное: «*Картли – сердце Грузии, Гори – сердце Картли*», подразумевая горделивое, что мы находимся в самом центре республики. Это было сказано сначала по-русски, персонально для меня, затем по-грузински. Я легко установил это, потому что по-грузински прозвучало три известных мне слова: Картли, Сакартвело и Гори. Я к тому времени уже знал, что для грузин не существует слово *Грузия*, как и не существует слово *грузин*. Самоназвание Грузии – *Сакартвело*, и происходит оно от *Картли*, центральной области Грузии, означая примерно следующее: *всё Картли*.

В числе этих разных грузинских земель-областей находится и Мегрелия, которую я исходил вдоль и поперёк. Для разнообразия ввёл в свой декабрьский маршрут ещё одну местность – Кахетию, знаменитую своим вином. Не разобравшись в ценности кахетинского, но, налюбовавшись ландшафтами тех долин, переместился в город Рустави. Это город металлургов, и меня, как человека с удостоверением белорусского журналиста, пропустили на знаменитый комбинат, где я с наслаждением постоял возле доменных печей, наблюдая ослепительное сияние расплавленного металла.

Но главной целью моего появления в этом городе было подышать воздухом мест, откуда происходил великий Шота Руставели. Дыша этим воздухом, я прогуливался по заснеженным улицам и мог по достоинству оценить сообразительность либо градоначальников, либо самих жителей. Эти улицы засажены деревьями по твёрдому принципу: одно дерево лиственное, другое – хвойное. И когда листва облетает, город остаётся зелёным.

«На закуску» оставался Тбилиси. Ещё в Ленинграде, в институтском общепите, кроме меня к пианино в красном уголке прикасался красавец восточной наружности. Под собственный аккомпанемент он самозабвенно, во всё горло распевал популярнейшую песню Лагидзе, и «*Тбилисо*» закрепилось в памяти как нечто до чрезвычайности притягательное.

Город почти оправдал мои ожидания. Когда взлетаешь фуникулёром на Мтацминду, царящую над ним и видишь его раскинувшимся по обоим берегам слегка курящейся туманом Куры, находишь его самой подходящей столицей для страны гор. На той же Мтацминде находится Пантеон выдающихся людей Грузии; я не знал подобного в других стольных городах Советского Союза, а ведь сам по себе факт наличия такого священного места не может не вызывать уважения.

Из Тбилиси на один день удалось выехать в места религиозных святынь Древней Грузии. Джвари (Храм Креста) – самая старинная церковь, а Грузия приняла христианство в качестве государственной религии ещё в IV столетии.

Церковь эта возведена на отроге очень высокой горы и словно бы вырастает на её гребне – можно ли где-нибудь ещё увидеть такое, сомневаюсь. А неподалёку расположился соборный комплекс Светицховели, в котором суровая красота самобытно грузинского зодчества предстаёт в максимальной концентрации.

Возвратившись в Тбилиси, почти весь последний день провёл в музее картин Нико Пиросмани. До того я даже не знал о существовании этого художника-самоучки. И этот самоучка почему-то действовал на мои зрительные «рецепторы» почище многих мэтров-профессионалов. Я «заболел» им, и эта «болезнь» имела некоторое продолжение.

Через неделю после возвращения из «материковой» Грузии подвернулась поездка в Одессу. Я был ещё по-прежнему ненасытным на впечатления, а тут «Одесса-мама». Дело в том, что, каждодневно отправляясь на морское купание, мне постоянно приходилось проходить мимо дома, в котором уже давно жила русская семья. То были генерал на пенсии и его жена. Жене было ещё далеко до пенсии, но генеральская пенсия позволяла безбедно сводить концы с концами, а отставному нужен был для здоровья тёплый климат.

Мы с ними быстро сошлись, я просиживал у них порой до ночи. Генерал был человек словоохотливый, а рассказать ему было о чём. В Одессе у них оставалась квартира, где жила дочь, и генерал пожелал с моей помощью переправить оттуда велосипед. Чтобы хотя бы частично оправдать поездку, его жена решила закупить цветов. Мы сделали это у её сухумской знакомой и сели в самолёт.

Прилетев в Одессу, мы после разгрузки взяли чемодан с цветами и прочую кладь. Прибыв на квартиру и нацеловавшись с дочерью, жена генерала стала распаковывать вещи. Цветы она хотела передать для продажи в предновогодние дни. И вдруг, находясь в другой комнате, я слышу охи и ахи. Она зовёт меня, показывает на раскрытый чемодан. Что за чертовщина: вместо роскошных хризантем, которые мы увозили из Сухуми, в нём лежали тоже цветы, но какие! Что-то типа сухих колючек малинового цвета.

Мы тут же поехали с чемоданом в аэропорт, но, разумеется, там давно уже всё разобрали пассажиры нашего рейса и никаких концов не удалось разыскать. Оставалось предположить, что в багаже самолёта был точно такой же, как у нас старый потёртый чемодан, и либо его владелец случайно забрал наш, либо мы раньше него забрали чужой. В любом случае обмен был слишком не в нашу пользу.

Мне пришла мысль сбыть хотя бы эти колючки, раз их везли с той же целью, что и мы. В тот же вечер я вышел в центр Одессы, громко зазывал прохожих, расхваливал свой товар и продал почти половину чемодана. Но в какой-то момент ко мне подошли двое в штатском, один из них показал удостоверение и меня отвели в отделение милиции. Долго расспрашивали, звонили жене генерала, потом высыпали колючки в мусорный ящик, отдали мне чемодан и посоветовали больше не попадаться им на глаза.

Вот такая досадная мелочь. Но было и другое, на что я потом досадовал больше. Дочь генерала занималась в художественном училище, показала мне свои этюды и попросила позировать для задания к зачёту. Я изображал разгне-

ванного мужчину и, разглядывая её штудию, посоветовал усилить несколько штрихов. Не только посоветовал, но и с её разрешения кое-что усилил собственной рукой. Она заужала меня и как модель, и как эксперта. Предложила подработать в первом из этих качеств. Мы пришли в художественное училище, где на меня накидывали драпировки и обнажали, а человек двадцать старательно изображали мои различные позы.

Попозировав и получив наличными, я прогулялся по училищной галерее лучших работ выпускников, и меня очень заинтересовали две вещи, живо напомнившие мне Пиросмани, виденного в Тбилиси. С новой силой обуюла какая-то страсть к фольклорному примитивизму. У дочери генерала было всё для живописания, и я начал буйно малевать, мешая народное с фантастическим. А тут вдобавок под руку попался большой заграничный альбом с работами Марка Шагала. Это ещё больше подстегнуло и ещё подстёгивало восхищение, которое выказывала моей мазне дочь генерала.

В голове громоздились сюжеты, мерещились всяческие видения, и я застрял в Одессе. Сидеть на шее генеральской семьи никак не хотелось, и не было сил прекратить художественное сумасбродство. Послал телеграмму маме, в первый и последний раз в жизни попросил выслать сотню рублей. Мама тут же отправила её тоже телеграфом, и таким образом я мог предаться художеству вволю. Восхищённая моей примитивистской пачкотнёй, дочь генерала (её кумирами в этом роде были Анри Руссо и Генералич) приводила знакомых, представляя меня русским профессионалом из Грузии. Самое смешное состояло в том, что у меня купили несколько клеёнок — я, уподобляясь Пиросмани, писал маслом именно на них. Так что к концу января, когда мой пыл поугас, я мог не только отбыть на свои деньги в Сухуми, но и отослать маме те сто рублей.

Пыл мой поугас, потому что стало приходить ощущение убожества того, что я «творил». И тут же возникла казнящая досада на то, что позволяю себе так отвлекаться от главного дела моей жизни, которым я считал литературу. Ещё одна капля горечи пролилась, когда в городе столкнулся с приехавшим по делам в Одессу давним однокурсником по Псковскому станкостроительному техникуму. Он уже закончил институт в Москве, обзавёлся семьёй, дела его шли в гору. Скромно похваляясь своей успешностью, для приличия расспрашивал о моей жизни, а я к своим уже двадцати семи не мог ничего толком предъяснить...

Саратов

Возвращаясь из Одессы в Сухуми теплоходом и присматривая за велосипедом, я всматривался в январское бушевание Чёрного моря. Свинцовый отлив катящихся волн усиливал мою досаду на самого себя и было твёрдо решено: жизнь жизнью, впечатления впечатлениями, а браться за ум давно пора. Не катиться по воле волн, а неукоснительно продвигаться к намеченной цели.

Вернувшись в Абхазию, стал лихорадочно рассовывать по издательствам и редакциям наработанную прозу – в основном рассказы да пару небольших повестей.хлопоты не были напрасными, уже вскоре удалось опубликовать несколько вещей. Но ведь это мелочи! И взялся за роман.

К тому времени я уже начитался этнографических материалов. Быстро сложился сюжет, и началась *«Вендетта по-абхазски»*. XIX век, времена российской колонизации, турки ведут пропаганду, что всех мусульман будут насильно обращать в христианство, абхазы тысячами уходят за море. На этом тревожном историческом фоне жизнь оставшихся идёт своим чередом. В том числе пышным цветом цветёт закон кровной мести. Любовь к девушке из другого клана, недоразумения и козни, ведущие к роковой развязке – к концу это романтизированное повествование превращалось в жестокий триллер.

Этот конец я дописывал уже в Ткварчели, где затемнённая, полукаторжная горняцкая жизнь как нельзя лучше соответствовала психологической атмосфере последних глав. Именно там же, в забоях, замерцал сюжет следующего романа, название которого определилось сразу: *«Перевернутый мир»*. Я сконцентрировал все накопленные познания в точных науках, пройденных в технике, институте и за их пределами.

За пределами – это было в Минске, где какое-то время я подрабатывал в квартире одного молодого человека. Он был слепым, рвался в науку, решал в уме головоломные задачи. Моя функция состояла в том, чтобы за умеренную плату читать ему научные тексты, выслушивать его рассуждения и по возможности оспаривать их, что помогало ему преодолевать *«застой мысли»*. Это учение на дому и эти дебаты дали мне, думается, что-то наподобие университета.

Вот из таких запасов и рождался мой научно-фантастический роман. То была одновременно утопия и антиутопия. Утопия – полужемной, полукосмический мир, в котором хотелось бы жить. Антиутопия – тот перевернутый с ног на голову мир, в котором приходилось жить. И этой фантазмагории сопутствовала соответствующая обстановка, в которой она писалась.

Было это уже в мою бытность в часовхозе. А в жизни этого совхозного посёлка неукоснительно наблюдалась одна закономерность: по вечерам, когда во всех домах зажигали свет, напряжение тока падало до такой отметки, что лампочки накаливания еле желтели. Весь посёлок жил впотьмах. Писать и читать было невозможно. Я же пытался себя держать в тисках бальзаковского режима: в день не меньше десяти страниц текста.

Чтобы выполнять план, пришлось пойти на такой обходной манёвр. В восемь вечера ложился спать, вставал по будильнику в двенадцать ночи. Народ к этому времени успевал угомониться, потушить свет, и у меня в комнате становилось пусть не ослепительно, но вполне. Написав положенное, часа в четыре укладывался спать, чтобы в семь встать для сбора чая. Эти ночные бдения имели результатом несколько помрачённую голову, что и нужно было для полубредового романа.

Закончил ли я его? Мнения читавших его разделились. Одни говорили, что фабула не доведена до конца. Другие уверяли, что в данном случае так и должно быть – именно обрыв, многоточие, вопросительный знак. Сам я скло-

нялся ко второму мнению. Но подозреваю, что в этом склонении уже сказывалось моё внутреннее состояние. Заключалось оно в том, что я, с одной стороны, начал разочаровываться в себе как писателе и писать приходилось, уже заставляя себя, а с другой – разрасталась прямо-таки физически ощущаемая тоска по брошенной музыке, которой в Абхазии я почти не слышал.

И постепенно всё заполонила идея соединить литературу и музыку. Причём сделать это в хитроумном варианте: нужно не писать музыку, а *писать о музыке*. Только так мыслимо разрубить гордиев узел моей заплутавшейся судьбы. Почему-то назойливо и услужливо вспоминалось гётевское: хорошо творить искусство, но не лучше ли воспринимать и оценивать сделанное другими.

Окончательно решение было принято в середине октября 1970 года. Да, нужно становиться музыковедом, ведь музыковеды тем и занимаются, что пишут о музыке. Таким образом, «чистая» литература существовала для меня опять-таки те же фатальные *два* года.

Итак, надо возвращаться в консерваторию. Но в Белоруссию не хотелось – из-за коверканного языка, о котором уже упоминал и, конечно же, из-за «запятнанного» прошлого, к которому там могли отнестись как угодно. Заехал к маме в Псков, и она посоветовала обратиться за помощью к моему московскому дяде. Он в нашем окружении достиг наибольших служебных высот – был заместителем министра Госстроя СССР.

В Москве дядя капитально расспросил меня, пожурил за то, что я когда-то бросил инженерно-строительный институт, ведь он окончил такой же и не жалуется на жизнь. Упомянул и о том, что я много позже, уже работая над докторской диссертацией, вспоминал не раз.

В своё время дядя упорно занимался наукой, защитил кандидатскую диссертацию по строительному делу. Начал писать докторскую и тут его пригласили в министерство. Он был на распутье, понимал, что если уйдёт в министерство, то среди вороха административных вопросов с наукой придётся распрощаться. И рассудил так: вот стану доктором наук, и придётся тогда со своими проектами и разработками ходить на поклон к чиновникам в это самое министерство, а если я, будучи обыкновенным кандидатом наук, пойду в гору, то с поклоном ко мне будут ходить доктора наук. Так это и было.

После душевительной беседы дядя перешёл к делу и потребовал перечислить консерватории. Я назвал несколько городов, из которых он выделил два, поскольку там в самых верхах сидели его давние друзья. Это были Саратов и Новосибирск. Я подумал: Новосибирск далеко и там чересчур холодно. Дядя тут же при мне позвонил в Саратов главе облисполкома. Так судьба, обстоятельства или чистая случайность привели меня в этот город.

Когда я вышел на привокзальную площадь и стал расспрашивать, как добраться до консерватории, приятно поразили две мелочи. Во-первых, мне указали на троллейбус № 2, табличка которого тогда вещала ни много ни мало: «Вокзал – Волга». Не какая-то улица или площадь, а целая Волга, о которой мы с детства знаем, что это самая большая река в Европе. И, во-вторых, порадовал говор саратовцев – очень русский, чистый, без малейших изъязнов.

Это уже потом, от некоторых пожилых людей, приходилось слышать диалектное *моркошка*, *ехай* или *хозява* вместо *хозяева*. И характерно, что на этот счёт я запомнил всего один-единственный сугубо саратовский анекдот.

Два школьника заспорили: дважды два – четыре или пять. Спорили до хрипоты. Видят, на пригорке стоит милиционер, подошли к нему.

– Дядя милиционер, скажите, дважды два – четыре или пять?

– А что это такое?

– Да это правило умножения.

Милиционер почесал в затылке и ответил:

*– Мы не умножа**м**, мы только отыма**м** и делим.*

Поскольку у меня ещё оставался выбор – Саратов или Новосибирск, я решил действовать наверняка. Добрался до консерватории, с удовольствием рассмотрел её готические шпили и вообще всю неординарность здания, прогулялся по мраморным лестницам внутри и даже посидел на лекциях – конечно, не в группах, а на курсовых потоках, где можно было раствориться в студенческой массе. Сравнивал с консерваторией в Минске и даже в Ленинграде и пришёл к выводу, что мне это вполне подойдёт.

Потом был визит в облисполком, глава которого принял меня тут же, как только я назвал в приёмной имя дяди. Коротко расспросил и сразу же позвонил ректору консерватории. Система сработала безотказно: на следующий день я был зачислен на III курс музыковедческого отделения, мне даже не намекнули на моё прошлое с исключением двухлетней давности и на то, что я внедрялся в учебный процесс уже чуть ли не посередине семестра.

Всё последующее зависело только от меня. И это последующее я не раз вольно или невольно портил. Мой первый «прокол» выглядел так. На III курсе у музыковедов начиналась так называемая специализация, то есть нужно было определиться, кем ты будешь – историком или теоретиком, и к какому педагогу пойдёшь по специальности.

Первого вопроса для меня не существовало: конечно же, займусь историей музыки. Второй вопрос я решал, исходя из своей «глобальной» цели соединить музыку и литературу. Заведующей кафедрой истории музыки в тот момент была педагог эстетики, и я рассудил, что на этом этапе хорошо бы для начала заняться широкой музыкально-эстетической проблематикой.

Выбрал тему, попросился к заведующей, но поскольку на должность её поставили «сверху», при деятельной поддержке партбюро, педагоги кафедры считали эту «пришлую» за оскорбление их высокого музыковедческого достоинства. И мне, подавшему к ней заявление, сразу же приклеили ярлык: «Он – не музыкант».

Следующий эпизод разыгрался вокруг только что вышедшего тогда на экраны фильма «Дядя Ваня». Студенческая газета была целиком посвящена откликам на него, и во всех них варьировалось на разные лады примерно одно и то же: авторы фильма слишком вольно обращаются с первоисточником, этого делать нельзя и потому фильм, конечно же, плохой.

Я его видел, с такой оценкой был в корне не согласен. Специально сходил ещё на два сеанса и в большой статье «отбрил» хулителей, высказываясь в том духе, что кино – это не литература и не театральная инсценировка, у него свои законы и судить его надо по его законам. А начиналась моя статья абсолютно непозволительным признанием, что этой пьесы Чехова я не читал и потому тем более могу считать себя объективным. Боже, Боже! Как меня за спиной поносили за это и тут же был вынесен приговор: *«Студент консерватории и не знает пьес Чехова – какое бескультурье!»*

Ещё один ярлык я заполучил по причине своей повышенной «гражданской активности». В моей натуре было и есть дурацкое равнодушие, стремление отреагировать на идею, желание что-то сделать для всех. Меня быстро втянули в работу комитета комсомола, мы ворочали там дела по разным направлениям. Так я оказался *«карьеристом»*.

Будущее никак не подтвердило этой наклейки. Я упрямо оставался «рядовым», отказывался от заведования кафедрой, от работы проректора по науке. Единственная официальная должность, которую занимал – ответственный секретарь Саратовской композиторской организации. Но, отбарабанив полсрока, отказался от этой службы, чтобы вплотную засесть за докторскую диссертацию. Ныне числюсь председателем диссертационного совета и директором Центра комплексных художественных исследований, но то и другое трудно отнести к чисто административной номенклатуре.

Итак, *не музыкант, бескультурье и карьерист*.

К счастью, так ко мне относились не все. И когда возник какой-то прорыв в педагогических кадрах нашей кафедры, в следующем году именно мне, ещё всего-навсего четверокурснику, поручили читать лекции по советской музыке таким же четверокурсникам, но исполнителям. То есть так преждевременно начался мой вузовский стаж. И на том же IV курсе, когда сдавали экзамен по анализу музыкальных произведений, я своей курсовой работой поверг в изумление тогдашнего заведующего кафедрой теории музыки и композиции Бориса Андреевича Сосновцева.

Курсовая работа – это обычно 30–40 страниц. Я принёс свои выкладки на 180 листах. И это был не какой-либо частный «аспектик», а невероятно амбициозная заявка: «Архитектонические процессы в сказочных операх Римского-Корсакова». Таких опер у него восемь, и проанализированы они были с последней степенью дотошности.

Ознакомившись с материалом, Борис Андреевич вначале пошутил: *«Вы, конечно, видели фильм “Берегись автомобиля”. Помните, там Евстигнеев говорит своим самодельным артистам: “А не пора ли нам замахнуться на Шекспира?” А вы замахнулись на всего Корсакова»*. И добавил всерьёз: *«Молодчина! Масштаб просто невообразимый. Так держать!»*

Настоящее испытание на прочность и на «кто есть кто» пришлось на V курс. Ещё на предыдущем курсе произошла смена руководства кафедры истории музыки, и моя научная руководительница, уходя с кафедры, сама предложила мне перейти к кому-нибудь другому. Перейдя к другому, пришлось отказаться от эстетических интересов и взять что-то сугубо музыкальное. Моя

новая наставница была крупнейшим специалистом в оперной драматургии. И уж если опера, то, будучи переполненным жизненными впечатлениями, я задумал заняться проблемами реальности и реализма в этом жанре.

Начали с «Ивана Сусанина» Глинки и «Русалки» Даргомыжского. Наши точки зрения совпадали весьма нечасто. Я полагал, что студент, тем более такой великовозрастный, имеет право отстаивать своё видение художественного материала. Противоположная сторона считала, что слово педагога – закон. Я с удивлением наблюдал, что главным аргументом в наших спорах всё чаще становятся женские слёзы. В конце концов, к началу V курса нам пришлось расстаться.

Вопрос о другом руководителе как-то завял сам собой и получилось так, что консерваторию я заканчивал сам по себе. Это был факт беспрецедентный и вопиющий. Сам я чувствовал себя вполне беззаботно. Как раз той осенью по радио транслировали премьеру оперы Сергея Слонимского «Виринея». Я посчитал её шедевром, чрезвычайно увлёкся творчеством этого полуавангардиста, ездил в Ленинград и к весне закончил дипломную работу обо всех имеющихся на то время его сочинениях.

Накануне экзамена получил рецензию на мою дипломную с массой замечаний и вердиктом: работа от силы тянет на «удовлетворительно». То бишь группа педагогов, близких к моему несостоявшемуся научному руководителю, решила проучить меня за *«беспрецедентное и вопиющее»*. На государственном экзамене я ринулся «врукопашную», разгромил в пух и прах все замечания, отвечал на бесчисленные провокационные вопросы, вызвав тем самым открытую ярость тех, кто хотел меня проучить.

Опять должен помянуть добрым словом Бориса Андреевича Сосновцева, а с ним и председателя госкомиссии, профессора Московской консерватории Дмитрия Михайловича Цыганова. Они квалифицировали меня как превосходного музыканта и склонили комиссию к оценке «отлично» с рекомендацией в аспирантуру. К слову, эта моя дипломная работа через год стала лауреатом Всесоюзного конкурса молодых музыковедов.

Говоря о тех, кто верил в меня, должен подробнее сказать о композиторе Елене Владимировне Гохман. Она сама подошла ко мне после злополучной рецензии на «Дядю Ваню», расхвалила её, и это при том, что Антон Павлович Чехов был самым любимым её писателем. В её квартире висел только его портрет – совершенно хрестоматийный по внешним очертаниям и совершенно уникальный по исполнению, так как при разглядывании через лупу оказывалось, что всё его линейное оформление представляет собой непрерывную вязь текста пяти рассказов писателя.

Мы очень сблизились с Еленой Владимировной и потому, что в начале 70-х годов она числилась ещё «замарашкой», Золушкой, композитором на третьих ролях, чуть ли не изгоем. И это при том, что уже десять лет назад закончила Московскую консерваторию, и о её музыке хорошо отзывались многие в столице, в том числе её наставники по классу композиции Ю.А.Шапорин и Р.К.Щедрин. Сама она не претендовала на какую-либо значимость, тихонько писала «в стол», но высокомерие окружавших её саратовских авторов симфо-

ний, опер и кантатно-ораториальных опусов, хочешь не хочешь, ранило и даже подавляло.

Когда она садилась за рояль, наизусть наигрывая музыку классиков, я та-ял от восторга перед её потрясающей музыкальностью. Душевно ранимая и закрытая от окружающих, она, конечно, очень нуждалась в поддержке и понимании. Судьбе было угодно подбросить ей меня и, что очень уместно – как несо-стоявшегося композитора. Почитав в качестве рецензента мою курсовую «Архитектонические процессы...», она уверовала в моё будущее, считала, что я обязательно стану академиком. А мне было очень интересно то, что делала она.

Постепенно у этого «человека в футляре» стали расстёгиваться передо мною «пуговица за пуговицей». И при всей своей стеснительности, она стала делиться со мной своими творческими планами и заботами. Сам я только позже понял, что мой интерес к её композициям дополнительно подхлёстывался моей собственной композиторской нерастраченностью. В голове и во всех внутрен-ностях моих ещё многое бурлило и жаждало выхода.

Так я стал деятельным консультантом Елены Владимировны. Она пока-зывала мне написанное, я вторгался в процесс сочинения порой весьма активно: от уточнения замысла до деталей фактуры. Не раз подбрасывал идеи, расшаты-вал её классические симпатии, побудил овладеть всеми авангардными техника-ми композиторского письма. Иногда мне в голову приходили неплохие музы-кальные мысли, и некоторые из них Елена Владимировна использовала в своих сочинениях.

Первым таким опытом стали Пять хоров на стихи Александра Блока, где я, как бывший дирижёр-хоровик, подсказывал некоторые приёмы. И как раз с этого опуса начиналась «новая» Елена Гохман. Через пару лет произошёл настоящий взрыв. Я добывал ей новые и новые стихи Федерико Гарсиа Лорки, она буквально обжигалась ими, и родилась вдохновеннейшая камерная оратор-ия «Испанские мадригалы».

Не буду длить эту хронологию, но один памятный момент всё-таки упо-мяну. Мы трудились над замыслом балета «Гойя»: я разрабатывал сценарий и придумывал будущие подсказки хореографу, а Елена Владимировна множила музыкальный материал. Общая конфигурация балета была ещё совершенно не-ясна, маячили только самые общие смыслы, почерпнутые из романа Фейхтван-гера, и отдельные мотивы творчества самого художника.

Гора сочинённого Еленой Владимировной музыкального материала уже достигла размеров Монблана, и она всё беспомощней разводила руками, теря-ясь в куче набросков. Тогда я попросил её хоть как-то разложить этот материал, и, как говорится, в один прекрасный вечер на протяжении четырёх часов она проигрывала его мне на рояле.

Возможно, я был тогда в ударе. По мере проигрывания, раскладывал нот-ные листы на столе, диване и даже на полу. Через несколько минут после того, как затихли последние звуки, я передал Елене Владимировне готовый сценар-ный план. Оставалось сверстать эскизы в целостность, сделать необходимые связки и заштопать «швы». Уходя от Елены Владимировны, я припомнил слова,

записанные Блоком после окончания поэмы «Двенадцать»: «Сегодня я гений». В тот вечер с необходимыми коррективами я адресовал эту фразу и себе.

17 сентября 2010 года после сильнейших болей, вконец измучивших её, Елены Владимировны не стало. 19 сентября мы прощались с ней. Я сделал подборку соответствующих её произведений, и она уходила от нас под фонограмму собственной музыки. И каждый из находившихся в фойе Большого зала консерватории, будучи в потрясении от этой музыки, лишний раз убедился: ушёл выдающийся, гениальный творец искусства...

После окончания консерватории начались трудовые будни. Меня направили в недавно открывшееся Марксовское музыкальное училище. На волжском левобережье Саратовской области расположились два города – достаточно крупный Энгельс и маленький Маркс. Понятно, что названия свои они получили в те времена, когда за Волгой существовала автономия советских немцев. Ну ладно, Энгельс – и город некрошечный и имя поскромнее. Но Маркс! Как бы ни относиться к основоположнику научного коммунизма, приходится признать, что это была личность титаническая. И меня всё время приводила в оторопь несопоставимость этого имени с микромасштабом заурядного райцентра.

И в таком городишке – музыкальное училище! Ещё один нонсес, который объясняли очень просто: дочь тамошнего секретаря райкома хотела учиться музыке, а он не хотел отпускать её из-под родительского крыла, вот и добился открытия училища.

Как бы то ни было, там начиналась для меня педагогическая страда. Её главным жанром была музыкальная литература. И поскольку приходилось преподавать её на всех курсах, поневоле и с удовольствием закладывал для себя систематику музыкального искусства во всём его охвате – от древности до нынешних лет. Такой возможности позже у меня не было. Разумеется, приходилось нелегко: кладезь знаний нужно было увеличивать еженедельно и сразу по четырём направлениям (на каждый из четырёх курсов) зарубежной и русской музыки. Зато какие накопления создавались в этих еженедельных боях!

К следующему году вновь обнаружились дыры в штатах консерваторской кафедры истории музыки. Возобновил преподавание в вузе, и этой замечательной «пахоте» насчитывается почти четыре десятилетия. Нескончаемые будни, которые пролетают почти незаметно. Ощутимые же отметины даёт иная, параллельная жизнь. Причём этих жизней было целых три.

Первая – музыкальная журналистика: пресса, радио, телевидение. Занимался ею интенсивнейшим образом и очень ей признателен, потому что именно благодаря ей научился писать о вещах любой сложности понятно, доступно, «человеческим» языком.

Вторая жизнь – просто жизнь с круговертью общения, пирушек и дальних путешествий. Эта жизнь в меру возможного пополняла мой запас жизненных впечатлений и тем, чего недосмотрел в бурной молодости: Средняя Азия, Дальний Восток и т.п.

И третья жизнь, которая быстро стала самой главной – наука. По настоящему она началась с Христова возраста и постепенно затягивала в себя настолько, что уже давно внутри закрепился единственный неистребимый ин-

стинкт: работать, работать и работать. Статья за статьёй, книга за книгой, проект за проектом. Всё остальное уже воспринимается почти как помеха.

Но вместе с тем прекрасно понимаешь: первое – всё что делаешь, в конце концов делаешь для людей, поэтому люди необходимы каждый день; второе – делать что-то можно только в случае, если ты здоров и полон сил, поэтому нужны «антракты», сон, воздух и прочее; третье – ты не имеешь права терять вкус к жизни, к жизни во всех её сторонах, иначе тогда всё может оказаться ненужным.

И в свою очередь жизнь не давала забыть про себя. Вернёмся к магической цифре *два*. Она напомнила о себе ещё по меньшей мере дважды. Разворачиваясь всем корпусом к науке, в 1977 году я поступаю в аспирантуру. Как-то натолкнувшись на труды Генриха Александровича Орлова, сотворил себе кумира: вот как надо писать – остро, смело, масштабно, и вот у кого хотелось бы поучиться. Вышел на связь с ним, отвечал он как-то уклончиво. На радость мне он «дислоцировался» в моей любимой северной столице.

И вот я у дверей Ленинградского научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии (ныне это Российский институт истории искусств). Нахожу Генриха Александровича, а он сообщает мне, что, к сожалению, по некоторым причинам покидает страну. Я убит, но делать нечего, сдаю экзамены и моим наставником становится руководитель сектора музыки Лев Николаевич Раабен. Имя большое, серьёзное, автор 14 книг – по тем временам это очень много.

Ленинград с новой силой захватывает меня своим неотразимым обликом и интенсивнейшей художественной жизнью. Во время приездов останавливался обычно в доме тёти, Татьяны Михайловны. Так вот муж её, умнейший и любознательнейший человек, строитель-полковник в отставке, не переставал удивляться моей профессии, прагматично вещая: *«Давай задумаемся, я тоже люблю искусство. Может быть, не меньше твоего. Но я иду на выставку или в театр и обязательно должен заплатить за эти посещения, чтобы получить наслаждение. А ты непрерывно наслаждаешься, и тебе за это ещё платят зарплату»*.

Я не разуверял своего ленинградского дядю тем, что мне тоже приходится трудиться, только в «белых перчатках». И трудился зверски, в том числе стремясь завладеть официальным дипломом кандидата наук. Быстро собрал необходимые материалы по выбранной теме и к концу первого года обучения в аспирантуре написал развёрнутую программную статью, от которой Л.Н.Раабен был не только в восторге, но и молвил вознёсшее меня до облаков слово *«Гениально»*.

На крыльях возвращаюсь в Саратов. Менее чем за год добираю необходимое и на основе той статьи делаю диссертацию на двести с лишним страниц. Научный руководитель перелистывает её и с многозначительными паузами изрекает три фразы: *«Меня не радуют ваши кирпичи»*... *«Вы думаете, диссертации даются малой кровью?»*... *«Саша, это никуда не годится»*.

«*Кирпичи*» – это я понял. С бумагой в те времена было непросто. Машиноистка напечатала мой текст на очень толстой бумаге, почти полукартоне, поэтому двести страниц дали целый тюк.

«*Малой кровью*» – это мне было понятно только наполовину. Как-то на квартире у Л.Н. я был свидетелем его разговора с одним из сотрудников сектора музыки. Л.Н. в качестве руководителя сектора долго выпрашивал того, сколько лет провозился его соискатель над диссертацией. Последние слова, приведшие меня в замешательство были таковы: «*Вы считаете, что мы помучили его достаточно? Четырнадцать лет? Ну что ж, тогда давайте выводить на защиту*». И всё-таки я не хотел уразуметь того, что диссертации должны непременно даваться большой кровью и именно кровью.

«*Это никуда не годится*» – вот чего я решительно не мог понять. Как же так? Год назад всё это, но в более компактном изложении было «*гениально*», а теперь, с расширениями и дополнениями, оформленное в виде диссертации, годится только для помойной ямы?!

Я поблагодарил Льва Николаевича и исчез из его поля зрения на целых шесть лет. Это произошло в конце *второго* года моего обучения в аспирантуре.

Вернувшись в Саратов, был на «вольных хлебах», занимался тем, чем хотел, с удовольствием разрабатывал новые спецкурсы, поглощая одну музыкальную эпоху за другой. Но к концу этой «воли вольной» у меня сложилась семья, родилась дочь. Я же по-прежнему находился на нижней ступени «социальной иерархии», то есть влачил скудное существование в статусе обыкновенного преподавателя, что по университетской шкале приравнивается к роли ассистента. Изменить положение можно было только через защиту диссертации.

К этому времени в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии кое-что изменилось. По определённым причинам Л.Н. Раабена сместили с поста руководителя сектора музыки, эти функции перешли к его ученице Анне Леонидовне Порфирьевой. Ане я очень обязан. Она приняла в моей неудачливой судьбе аспиранта самое живое участие, и мы вместе стали преодолевать сопротивление моего научного руководителя.

По прошествии шести лет я довольно капитально переделал диссертацию, в ряде моментов пошёл на компромиссы, так что она стала весьма гладенькой. На обсуждении сотрудники сектора очень расхваливали её, но Л.Н. произнес ещё одну запоминающуюся фразу: «*Не могу разделить ваших восторгов. Диссертацию нужно в корне переделывать*». Те, кто знаком со спецификой подобной процедуры, знают, что обычно всё происходит наоборот: коллеги критикуют, а руководитель всеми силами расхваливает своего подопечного.

Аня вынуждена была пойти на всяческие уловки, чтобы как-то обойти Льва Николаевича и протащить диссертацию на защиту. Это произошло через десять лет после моего поступления в аспирантуру.

Конечно же, аспирантские годы оставили и свой яркий жизненный след. По крайней мере, мне всегда везло на непосредственное окружение: в школе и техникуме, на стройке, в инженерно-строительном институте и музыкальном училище, в Белорусской и Саратовской консерваториях, в бродяжничестве «по Руси» (вспоминаю цикл рассказов Горького) и в этой самой аспирантуре.

Сколько было хорошего, только изредка омрачавшегося чей-нибудь пакостью! И сколько светлого, доброго, улыбчивого.

Приведу один забавный эпизод. Приезжая в Ленинград, я старался пореже тревожить тётю и, если удавалось, останавливался в маленькой гостинице Союза композиторов. Там всегда обитал кто-нибудь из наших, в том числе пришельцы из моей любимой Грузии. В их числе была и Нана Лория. Она уже двенадцатый год кропала свою диссертацию, находилась на подходе к защите, и как-то с ней произошёл презанятный случай.

Направляясь к своему научному руководителю, она спустилась в метро и спешно дочитывала только что написанное. Приближающийся состав дохнул порывом ветра и вырвал из её рук пару листов. Они покружились в воздухе и нырнули вниз, на железнодорожные пути в глубине тоннеля.

Можно понять отчаяние Наны. Она стала метаться по перрону, отыскивала начальника станции, стала просить о помощи. Когда начальник категорически отказал, из глаз Наны покатились такие крупные слёзы, которых она испугалась сама и которые сломили начальника. Он подозвал несколько человек, они обсудили план действий. На несколько минут движение было остановлено, ток от рельсов отключен, рабочий быстро спустился и достал те два листа.

Начальник взял их в руки, стал вчитываться и обомлел. *«Медведь и медвежата... Лисичка-плутовка... Зайчики-попрыгунчики...»*. Потом перешёл на крик: *«Девушка! Вы сумасшедшая? Из-за этого лепета я чуть не сорвал график движения...»* Уже подошёл состав, открылись двери. Нана выхватила у начальника листы и бросилась в вагон. Разве она могла объяснить ему, что пишет диссертацию о грузинских детских сказочных операх и что это ничуть не менее важно, чем движение каких-то поездов?..

Кое-как покончив с аспирантурой, я сразу же решил одолеть следующую ступень, то есть написать докторскую диссертацию. Руководили мною сугубо прагматические соображения. Конечно, наукой я мог прекрасно заниматься и без неё, и даже без кандидатской. Но благодаря первой диссертации удалось вскоре поправить бюджет семьи, продвинувшись вначале на должность старшего преподавателя, а затем и доцента. Однако что такое кандидат и доцент? Кандидат уже по определению воспринимается как всего-навсего кандидат в учёные, а настоящими учёными числятся только доктора наук. И что такое доцент, если существует учёное звание профессора! Но это в порядке шутки, иначе меня и всерьёз можно было бы считать отъявленным карьеристом.

Однако прагматика, расчёт всё-таки были. Мелочь, но приятная, состояла в том, что на пути к защите кандидатской степени у всех соискателей громоздятся экзамены кандидатского минимума: философия, иностранный язык и специальность. У некоторых на подготовку к ним уходят едва ли не годы. Я сам, помню, потратил уйму времени на пути к экзамену по своему французскому и, сдав его на «отлично», бродил по ленинградским набережным самым счастливым человеком на свете. Оказывается ребёнком можно оставаться и будучи далеко за тридцать.

Итак, стесняющий груз кандидатских экзаменов. То ли дело докторантура! Никаких контрольных проверок – только пиши. А если написал и защитил,

то на тебя уже смотрят несколько иначе всюду, в том числе в издательствах. И можешь смело подавать на профессора. А главное, что тешило меня тогда: учебная нагрузка доктора и профессора ощутимо ниже, чем у остальных. Вот это уже не мелочь, это уже лишний глоток свободы. Свободы для того, чем ты хочешь заниматься, то есть для научных трудов.

Оппонировать мою кандидатскую диссертацию Аня Порфирьева попросила профессора Московской консерватории Елену Борисовну Долинскую. Я нашёл в ней тонкого музыканта, глубокого учёного и большого друга. Когда задумался о докторской, обратился за поддержкой именно к ней и получил её согласие быть научным консультантом. Я был её первым докторантом, и после меня круг подобных мне расширялся буквально с каждым годом, а подготовленным ею кандидатам искусствоведения и вообще несть числа. Необычайная человеческая отзывчивость, безграничный круг музыкальных интересов, покоряющая эрудированность в любой сфере – всё это притягивает к ней толпы соискателей, которые потом, после трудов над диссертациями, остаются её почитателями и друзьями.

Работа над докторской у меня спорилась. Но возникли два препятствия, затянувшие процесс на целых пять лет. Первое состояло в том, что я решил написать по избранной теме всё, что хотел, не стесняя себя в масштабах текста. В конечном счёте было отпечатано около восьмисот страниц. Естественно, для того чтобы всё это написать, требовалось немалое время. Однако думалось, что тружусь не напрасно, для чего-нибудь пригодится. К защите пришлось отжать требуемые триста страниц, остальное до сих пор лежит в моём столе невостребованным. Этот свой жизненный урок нередко привожу в назидание своим нынешним соискателям, добавляя, что срок движения к защите докторской вполне мог сократить с пяти лет до двух, и вообще имеет смысл быть более рачительным.

Но в этих наставлениях я обычно умалчиваю о втором из возникших препятствий. Возникло оно ровно через *два* года после поступления в докторантуру Московской консерватории. И препятствие это было более чем отрадным, имевшим для меня постине исключительные последствия. В движении к тому времени, занимаясь различными явлениями музыкального искусства, я всё чаще обращался к так называемому контексту, то есть вводил всякого рода параллели и аналогии из других видов искусства рассматриваемого периода.

И вдруг однажды голову озарила ослепительная мысль: на кой нужно это вокруг и около, когда можно просто-напросто и полноправно заниматься всем этим вместе взятым. Не какой-то контекст-периферия, а комплексное изучение художественного материала, осмысливаемого как целое. Ведь если человеческое сообщество существует в каком-либо историческом времени, то оно одно и то же. И если оно проходит сквозь «сито» литератора, живописца, композитора или кинорежиссёра, то сущность-то одна, жизненный материал всё тот же, только средства его отображения разные: слово, цвет, звук и т.д. Недаром же существует такое огромное понятие, как эпохальный стиль, или стиль эпохи. И сам я, когда писал повесть или оркестровую сюиту, мазал на холсте или снимался в кино, был всё тем же, кем я был.

Эврика, тысячу раз – эврика! Вот что мне нужно, вот для чего я произведён на свет Божий! Ведь недаром я изведаль жизнь во всевозможных её проявлениях и соприкоснулся с разными искусствами, перепробовал их на вкус и на ошупь. Вот для чего нужны были эти бесконечные **зигзаги**, которые наконец-то вывели меня к **прямой**, а ведь без этих **зигзагов** не могло быть этой **прямой**. И что потрясающе: без всяких извинений и оговорок я могу плыть в океане художественного творчества, наслаждаться его богатствами, осмысливать и оценивать. Вот это моё, жить в таком бескрайнем пространстве – это настоящее.

Открыв для себя столь захватывающую перспективу, я имел одну большую неосторожность. Хорошо, у тебя есть диплом музыковеда и ты вроде бы имеешь право профессионально судить о музыке. Но ты же не имеешь подобных вердиктов по части литературоведения, театроведения, киноведения и того искусствоведения, которое занимается архитектурой, изобразительным искусством, народными промыслами и т.д. Вот тогда-то и пришла идея срочно пройти школу высшего самообразования и сделать это в ходе работы над уникальным проектом *«Художественная энциклопедия. Литература. Изобразительное искусство. Архитектура. Музыка. Театр и кино»*.

Уникальность состоит в том, что впервые «под крышей» одного компендиума находят пристанище все виды художественного творчества, в то время как всякие другие известные нам энциклопедические собрания посвящены какому-либо одному: «Краткая литературная энциклопедия», «Театральная энциклопедия», «Музыкальная энциклопедия», «Киноэнциклопедический словарь» и тому подобное. Но не в меньшей мере уникальность заключается и в том, что всё здесь делается головой и руками одного автора, обеспечивая стилевую и концептуальную монолитность издания.

«Эврика» с нащупыванием путей к ней засияла в моей судьбе в конце 1990 года, когда мы с женой и дочерью находились во время каникул в Доме отдыха как раз неподалёку от упоминавшегося выше райцентра Маркс. Они были свидетелями моего «сумасшествия». В библиотеке Дома отдыха я набрал справочников и словарей и стал с рвением фанатика набрасывать статью за статьёй будущей энциклопедии. Глоток чая, пробежка в сосновом бору, немного сна и снова за стол. Этот неистовый старт закончился тем, что я переписал правую руку. Пришлось даже заняться её лечением, но радость открытия категорически и безусловно *своей* жизненной цели, счастье погружения в желанную стихию с лихвой перекрывали подобные преходящие помехи.

Тогда же, в том же Доме отдыха с участием моей отказавшей руки мы отметили мой день рождения. И, конечно же, были отрезвляющие слова о том, что прежде нужно завершить работу над докторской диссертацией. Тем более что подобные сводные «продукты» будут принимать от доктора наук с бо́льшим желанием, нежели от какого-то кандидатишки. Никто не сказал мне, что крутой разворот моей жизни происходит, когда мне стукнуло целых сорок семь лет. Поздно, очень поздно, безумно поздно. Но уж так распорядилась судьба, и пусть другие сделают подобный выбор раньше и разумнее. Где они эти другие? Я их пока что не знаю. И, в конце концов, что такое сорок семь – как говорят, ещё не вечер.

В последующие три года я не давал «остудить» себя ни себе, ни своим близким. Параллельно усердствовал над диссертацией и над открывшимся для меня океаном искусства. И здесь самое время сказать о человеке, который стал моей «правой рукой». Она очень приглянулась мне ещё студенткой консерватории. Но я скрывал своё равнодушие к ней до такой степени, что на экзамене по истории музыки поставил ей «хорошо» вместо «отлично». Осенью, когда она перешла на V курс и всю консерваторию отправили на сельхозработы, контакты невольно возобновились. Они были вялотекущими до весны, когда мы плотнее соприкоснулись в ходе реализации некоторых музыкальных проектов.

Решающее мгновение пришлось на выпускной вечер, куда я пошёл почти формально, поскольку нужно было попрощаться со своей дипломницей, а неформальным поводом было то, что я мог навсегда потерять из виду Галину Баркову, уезжавшую в другой город. Позже я никогда не расспрашивал эту девушку, было ли у неё что-либо в отношении ко мне. Но когда в тот вечер несколько раскрепостивший нас хмель позволил мне бодро пролепетать предложение выйти из кафе на воздух, она не отказалась...

Так у меня появилась жена. И если бы только жена – настоящий друг и бесподобный помощник. Галя взяла на себя домашние хлопоты и, кроме того, взвалила на свои плечи всю черновую работу по содержанию огромного архива с бесчисленными досье на всё и вся в художественном мире. И благодаря ей я могу спокойно сидеть над рукописанием за столом, что потом её руками переводилось когда-то в машинопись, а теперь в компьютерный набор. Когда я слышу, как в соседней комнате под её пианистическими руками стучат клавиши компьютера, я неизменно вспоминаю признание Анны Ахматовой: *«Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда!»*. Если бы вы знали, из каких писулек и каракулей руками Гали рождаются мои книги!

Что позволяет мужу так нещадно эксплуатировать жену? Что побуждает жену нести такое бремя, бессовестно обрушенное на неё мужем? Понимание того, что он тоже не сидит без дела? Или, может быть, ощущение того, что это дело не такое уж бросовое и, может, стоит поддержать его? Или это бескорыстие и долготерпение русской женщины? Вряд ли кто ответит на эти вопросы. Лично меня чуть утешает только то, что удалось втянуть Галю в круг научных интересов. Причём настолько, что она написала диссертацию по фортепианному искусству и является обладательницей учёной степени кандидата искусствоведения, издала монографию и систематически выпускает статьи по интересующим её вопросам.

Но это произошло несколько позже. А в начале 1990-х годов она, как автомат, настрочила вначале восемьсот страниц исходного текста моей докторской, а затем триста страниц её окончательного варианта. Обсуждения диссертации и в Саратове, и в Московской консерватории проходили благополучно. Более всего радовал меня тот неподдельный интерес, который она вызвала у чтимого мною Всеволода Всеволодовича Задерацкого. Рассуждая об этом материале с московскими коллегами, он не уставал изумлённо повторять: *«Вы по-*

нимаете, это не просто традиционное наше музыковедение. Александр Иванович – прирождённый музыкальный **писатель**».

Последней вехой этой эпопеи был момент, когда я получил открытку о присвоении мне учёной степени доктора искусствоведения. Пережил целых три дня счастья. Чему я был так рад? Наконец-то, пусть на пороге пятидесятилетия, покончено с «обязаловкой» и подконтрольностью. Наконец-то, я совершенно свободный человек и могу делать всё, что хочу.

Разумеется, есть определённые ограничения и обязательства – как справедливо заметил *«вождь пролетариата»*, жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Да и на что она нужна жизнь вне общества и не для общества? Принимая эти оговорки, с некоторых пор постоянно внушаю себе такие языческие заветы: *«Я – свободный художник»*, *«Я – птица в свободном полёте»*. А попутно вспоминаю и заповедь из *«Фауста»* Гёте:

*Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день идёт за них на бой.*

«Наших планов громадьё» – восклицал когда-то Владимир Маяковский. Не постесняюсь сказать о своих планах: громадьё небывалое. Генеральный из этих планов – двенадцатитомная *«Вселенная слова, цвета, звука»*, где полнометражный художественный процесс должен быть прослежен от Древнего мира до Постмодерна.

После защиты второй диссертации бросился в осуществление этого «проекта» во все «тяжкие». Осуществимо ли его осуществление и не «проект» ли это на самом деле? И по плечу ли такое одному, да ещё живущему на так называемой периферии? В своё время были предложения перебраться в Ленинград-Петербург и в Москву. Отмахнулся. И потому что мне здесь очень комфортно во всех отношениях, и потому что в Саратове для реализации задуманного мною есть всё необходимое.

Никогда не задавался вопросом: нужно ли кому-нибудь то, что делал и хочу сделать? Главное и неоспоримое состоит в том, что это нужно мне самому, в этом моя личностная реализация. Одного японского исследователя спросили, зачем он занимается ранним творчеством Андрея Белого, зачем ему такое далёкое наше, до чего даже нам самим нет никакого дела. Тот ответил: *«Это мне интересно, и этим всё сказано. Больше для меня не требуется никаких мотиваций»*.

Одно время меня тревожил вопрос: хватит ли жизни, чтобы одолеть задуманное «громадьё»? Потом успокоился. Когда-то идеологи марксизма клеймили ревизиониста Бернштейна, который изрёк: *«Процесс – всё, результат – ничто»*. В отличие от Бернштейна, результаты я до известной степени ценю и более того – радуюсь им. Но, как и он, считаю самым важным именно процесс, когда независимо от итога ты счастлив находиться в дальнем плавании по морям самого замечательного изобретения человечества, каким является искусство в его неисчерпаемом многообразии и богатстве.

Доплыву ли до берегов, не столь существенно. Кроме того, теплится надежда, что со временем у меня появится соучастник, который при необходимости подхватит эстафету. Это моя дочь Ольга. У неё в жизни тоже были шатания и брожения, хотя и не такие сильные, как у меня. Но у неё изначально сложились очень широкие и глубокие художественные интересы. Самый пристальный из них, помимо музыки, она испытывает к кино и, вероятно, Оля права, так как сегодня трудно оспорить его главенствующую роль в нынешнем сонме искусств.

Однако в отличие от моего затяжного творческого созревания (по годам чуть ли не полусотня), дочери уже удалось поставить рекорды скоростного становления: её первое публичное выступление на международной конференции в качестве музыковеда состоялось в возрасте девяти лет, а недавно, закончив консерваторию в обычные для этого двадцать три года, она уже буквально через полгода стала кандидатом искусствоведения – никто никогда не знал подобной «скороспелости».

Пишу эти строки, приближаясь к своему семидесятилетию. Ни о чём не молю Господа Бога. Только благодарю за вот такую подаренную мне судьбу. Но если бы небеса не поскаредничали и преподнесли ещё десятка два-три здоровых лет, успел бы вволю поработать. Вот единственное моё желание.

Добавление. О встречах с великими

Я родился в 1943 году в Москве, но детство и юность прошли в Пскове. Там, когда я впервые по-настоящему увлёкся музыкой, в мои руки попала запись Шестнадцатой сонаты Бетховена в исполнении Марии Вениаминовны Юдиной. Попала из сугубо прагматических соображений. Я играл её, будучи студентом музыкального училища, и педагог советовала мне послушать её в исполнении выдающихся пианистов.

Удалось отыскать несколько звукозаписей, в том числе показавшуюся мне тогда совершенно хрестоматийной интерпретацию Марии Гринберг. Всё было замечательно, и в своём юношеском самомнении я полагал, что сумею сыграть эту сонату подобающим образом.

Но тот же самый педагог, а это была Наталья Александровна Подольская, почувствовав мою излишнюю храбрость, принесла мне пластинку с записью этой сонаты в исполнении М.В.Юдиной. Я прослушал её раз двадцать, причём время от времени ставил на проигрыватель и пластинки других пианистов. Это было для меня ударом шоковым и прекрасным.

Шоковым – потому что понял, что играю совершенно никудышним, самым банальным образом и никогда не сумею сыграть по-настоящему. Прекрасным – потому что осознал, до каких высот можно возноситься в искусстве и на какие высоты можно возносить искусство, ведь заболтанная мною Шестнадцатая соната преобразилась в руках Юдиной почти до неузнаваемости.

Результатом этого удара явилось то, что я отказался от дальнейших штудий с бетховенской сонатой, заменив её сонатой Гайдна.

Н.А.Подольская была обескуражена таким поворотом дела и, чтобы успокоить меня, попыталась произнести нечто типа: *«Не боги горшки обжигают»*. Она подразумевала известный ей факт: «убившая» меня наповал Мария Вениаминовна родилась не где-нибудь там, за облаками, а на самой окраине Псковской области, в Невеле, то есть в самом обыкновенном «райцентре», как называли это тогда.

В те годы я уже знал случай из жизни Лермонтова. Когда одному из его бывших сотоварищей сказали, что Лермонтов – гений, тот возмутился приблизительно таким образом: *«Этого не может быть – ведь мы с ним в одном полку служили!»*

Памятуя об этом, я, тем не менее, не мог поверить, что *такая* пианистка провела детство не в захудало-провинциальном Пскове даже, а где-то на глухой периферии этого, тогда весьма далёкого от большой культуры совсем небольшого города, вся гордость которого была в далёком прошлом.

Несколько раз я порывался съездить в Невель, чтобы убедиться в реальности происхождения Юдиной именно оттуда, потому что как-то не верилось, но другие волнения юности заставляли повременить. К тому же утешало и ещё одно обстоятельство: на другой окраине Псковщины находится село Михайловское, и в том, что гений Пушкина расцвёл там небывалым образом, сомнений быть не могло.

Имя М.В.Юдиной мерцало пламенем бетховенской Шестнадцатой сонаты довольно долго. И вот, как-то появившись в Москве, я натолкнулся на афишу её концерта. Не без труда удалось пробиться на него, причём на администратора подействовала моя вынужденная уловка: я уверял его, что являюсь земляком пианистки (я намекал именно на Невель) и должен передать кое-что от её родственников, но потерял адрес.

Толкаясь перед концертом среди публики, поражался её *разномыслию*. Были лица, горевшие ожиданием восторга, и были лица, заведомо таившие в себе раздражение. Эти вторые не стеснялись отпускать ехидные замечания вроде такого: *«В прошлый раз я уже наслушался этой скотобойни. Если и сегодня будет то же, я на Юдину больше не ходок»*.

Меня так и тянуло возмущённо отреагировать – мол, кто вас звал на этот концерт, ведь на улице есть те, кто сюда не попал, и точно так же сюда мог не попасть и я.

Признаюсь: то, что пришлось услышать во время концерта, произвело на меня двойственное впечатление. Временами приходилось внутренне съёживаться, уж как-то слишком резко, непривычно для слуха звучала та или иная вещь. Но Двадцать первая соната Шуберта – это было для меня откровение.

И опять-таки совпадение. За год до того, подбирая себе учебную программу для фортепиано, я по рекомендации педагога сидел за этой сонатой и отказался от неё: да, замечательные моменты есть, но целое показалось чуть ли не занудным. От этого поверхностного впечатления Мария Вениаминовна

не оставила камня на камне. То был для меня эстетический взрыв, настоящее потрясение.

Окончательно «добила» меня вещь, сыгранная в конце на «бис». Вся программа в тот раз была классическая, и вдруг звучит нечто абсолютно противоположное – музыка почти шокирующая, нарочито экстравагантная, но чем-то невыразимо примечательная.

После её исполнения – вежливые хлопки основной массы зала, демонстративно удаляющиеся недовольные «академисты» и в пику им неистовые, столь же вызывающие аплодисменты нескольких разрозненных групп слушателей.

Лично я был в состоянии *потерянности* вот по какой причине. К тому времени мне уже довелось заниматься в Минске, в Белорусской консерватории по классу композиции. В конце первого курса, после поездки на фестиваль современной музыки, проходивший в Ленинграде, осознал непроходимую, дремучую традиционность своих опусов.

Стал искать новое, свежее, но открытого авангарда чуждался. И вот вдруг здесь, под руками Юдиной, услышал то, что хотелось бы делать и самому. Конечно, это недостижимо, конечно, это звуковая фантастика, но уж если писать музыку, то ведь по самому высокому счёту или не писать вовсе.

Во мне бродили отголоски «биса», всё во мне грозило переворотом. Зал опустел, я растерянно стоял возле колонны. И тут ко мне подходит тот самый администратор, которому, выражаясь сегодняшним лексиконом, я «вешал лапшу на уши».

Он запомнил меня, что было немудрено – я тогда из юношеской фронды, на пари, остригся наголо. Намекнув, что пора очистить зал, администратор напомнил мне, что я «земляк» Юдиной, и любезно предложил проводить меня в артистическую.

Там вокруг Марии Вениаминовны ещё толпились её явные почитатели. Я вглядывался в её разгорячённое лицо, которое было очень живым и так непохожим на то, каким оно было за роялем – ведь там было совершенно отстранённое величие грандиозной скульптурной глыбы.

Женщина-монумент, помнится, именно так я отмечал для себя не раз, взглядывая на эстраду. В этом эпитете меня не устраивало только слово *женщина*. Так не хотелось связывать облик этого скульптурного изваяния с какими-то различиями пола.

Среди доносившихся до меня реплик прежде всего осталась в памяти одна: *«Как это вам, Мария Вениаминовна, пришла в голову мысль угостить публику в конце такой музыкой. Ну и срезали же вы их! Для них это было настоящей атомной бомбой»*.

«Вот вы шутите, издеваясь над этими людьми, – отвечала Юдина. – А мне их очень и очень жаль. Они даже представления не имеют, что это было. Ещё подумают, что я сама симпровизировала какую-то нелепицу. А жаль их потому, что они словно застряли в прошлом веке. Прошлый век – это замечательно, но ведь время идёт, не идёт даже, а мчится. Сколько нового, интересного появляется, а для кого-то это вроде бы и не существует».

Окружающие стали забрасывать её вопросами на тот счёт, когда она даст программу совершенно новой музыки и что это будет за музыка. Мария Вениаминовна назвала имена (помню среди них Берга и Тищенко), с увлечением стала говорить об их сочинениях.

Меня между тем точила мысль о «бисе». Я протолкнулся к тому молодому человеку, которого Юдина назвала насмешником, и стал тихо расспрашивать его. Он простосердечно признался, что не знает, но ему кажется, что звучал Штокхаузен – «Пьеса IX».

Сейчас я знаю, как это пишется, а тогда стал переспрашивать: «*Пьеса 9? В каком смысле? Не может же произведение так называться!*» Знаток отмахнулся, а я, заметив, что администратор разговаривает с кем-то в дальнем углу, поспешно ретировался, опасаясь, как бы он публично не опозорил «земляка».

Вернувшись в Минск и, конечно же, не без воздействия того «биса», я во все тяжкие бросился в авангард. Среди прочего написал две «невероятно изощрённые» фортепианные пьесы, в которых, как мне тогда казалось, в чём-то приближался к услышанному в конце того памятного концерта.

Приехав в следующий раз в Москву, вознамерился всучить их «мэтру авангарда», каким стал считать Марию Вениаминовну. Жаждал их оценки с её стороны и, не скрою, в глубине души таил надежду: а вдруг это придётся ей по душе и вдруг она возьмётся их сыграть.

Ещё в Минске узнал, что с ней хорошо знаком альтист и дирижёр Лев Маркиз, заполучил его координаты, отыскал его и стал просить адрес Юдиной. Маркиз рассудил дипломатично и справедливо: адреса не дал, забрал у меня ноты, обещал передать на просмотр Марии Вениаминовне, добавив: «*Давайте договоримся так: если она сочтёт нужным отреагировать, я дам вам знать. Звоните и сами. И поймите меня правильно: **такого** человека и в **таком** возрасте нужно беречь*».

Но я вскоре бросил консерваторию, решив для себя так: если сумею не писать музыку, значит, писать её мне не надо. К тому же хотелось выйти к более широким горизонтам – в одной музыке показалось тесновато.

Года два с половиной занимался литературой, зарабатывая на жизнь в основном журналистикой. Но затем вернулся в музыку, однако соединив её со словом и, таким образом переквалифицировавшись в искусствоведы.

Мне было совестно за то беспокойство, которое я мог причинить великой пианистке, ничтоже сумняшеся пытаюсь навязать ей свои жалкие опыты. И всё-таки как-то позвонил Л.Маркизу. Когда он сказал, что год назад М.В. скончалась, я не стал ни о чём расспрашивать, промямлил что-то извинительное и повесил трубку.

Промямлил... Да, я был смят. Смят вопиющей несправедливостью. Как же так? Ещё несколько лет назад я восторгался этой могучей личностью, её человеческой и художественной мощью, её завидной смелостью плыть против течения и так будоражить всё вокруг, возбуждать всех титанизмом и непокоем духа!

Как же так? Почему мне было суждено всего *единожды* воочию слышать, что делают её руки, и главное – что с помощью этих рук совершает дух её?!

Боже мой, неужели действительно не боги горшки обжигают? И коль ты человек, каким бы ты ни был, любому уготован неизбежный финиш...

Потом, много позже, размышляя об описанных выше абсолютно косвенных соприкосновениях с М.В.Юдиной, пришёл к выводу: если не стал композитором, то бишь одним из многочисленных *Сальери*, нет ли в этом и её заслуги? Ведь потрясения моей юности, связанные с ней, обозначили для меня «планку» подлинных художественных высот, а внушённое ею ощущение этой «планки», наверное, и подвело к отказу от сочинительства, без которого мир прекрасно обходится...

* * *

Примерно десятилетие спустя мне посчастливилось с встретиться с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем. И не просто видеть его издали, а разговаривать с ним у него дома. Но прежде небольшое отступление, касающееся очень важного момента: в 1960-е годы и именно в отечественной музыке впервые удалось совершить подлинный прорыв в принципиально новое звуковое измерение.

Речь идёт о так называемой «чистой» музыке, то есть музыке, не опирающейся на литературный текст или на сюжетную канву, которая подразумевает участие ресурсов театра и кино, и не предполагающей какого-либо программного замысла. И оказалось, что средствами такого рода музыки можно со всей отчётливостью раскрыть ситуацию конфликта личности и среды.

В условиях этого прорыва на самый передний план выдвинулся жанр инструментального концерта. Его фактурная организация словно бы изначально предназначена для того, чтобы показать соответствующее расслоение: с одной стороны, есть *solo* (олицетворяет индивидуально-личностное начало), а другой стороны – оркестр, многотембровое *tutti* (репрезентирует всё остальное, большой окружающий мир).

Смысловым потенциалом подобного расслоения как раз и воспользовались наши композиторы в целях моделирования конфронтации личности и среды. Хронологически впервые это произошло в 1963 году с появлением Первого виолончельного концерта Бориса Тищенко.

Противостояние *solo* и *tutti* выявлено здесь с исключительной акцентированностью ввиду того, что композитор отсекает от симфонического оркестра всю струнную группу, противопоставляя солирующей виолончели подчёркнуто жёсткое звучание массива духовых и ударных.

Драматургия произведения построена на подчёркнутом сопоставлении этих тембровых факторов, и стремление солиста отстоять свою «суверенность» завершается неутешительным итогом: на кульминации подавляющий натиск оркестра приводит к почти физиологически переданному в партии *solo* пониканию-опаданию в глухоту самого нижнего регистра.

В этом концерте мы становимся свидетелями того, что неизменно отличало опусы подобного рода: в раскрытии конфликтных ситуаций авторские симпатии были всецело на стороне индивида, образ которого всегда преподно-

сился в заведомо позитивном освещении, а среда зачастую изображалась в самых чёрных красках – как жестокая, негуманная, в тоге карающей десницы.

И ещё один показательный штрих. В разработке кардинально новых художественных идей рассматриваемого десятилетия многие из творческих инициатив исходили преимущественно от молодых авторов, составивших в те годы ядро «шестидесятничества». Среди них был и Борис Тищенко, которому ко времени создания Первого виолончельного концерта исполнилось 24 года. Как раз этим я и приблизился к тому, что было у меня с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем.

Как известно, являлся он основателем, пожалуй, самой представительной отечественной композиторской школы XX века. В числе его учеников находим такие имена, как Герман Гальнин, Кара Караев, Георгий Свиридов, Галина Уствольская, Борис Чайковский. Борис Тищенко в этом ряду был последним и самым любимым (в поэтической лирике есть такое понятие – *последняя любовь*). Настолько любимым, что Шостакович семь раз ездил из Москвы в Ленинград на премьерные спектакли балета Тищенко «Ярославна». И это незадолго до кончины, будучи очень больным и, конечно же, поглощённым работой над своими последними творческими замыслами.

Понять подобную расточительность великого мастера в какой-то степени можно. Он был горд за своего бывшего аспиранта, который с честью выдержал творческое состязание с всесветно прославленным шедевром на ту же тему – имеется в виду опера Александра Бородина «Князь Игорь». Действительно, из-под пера Тищенко вышла гениальная партитура, вставшая в один ряд с лучшими балетами XX века.

Я тогда часто бывал в Ленинграде, поскольку меня чрезвычайно интересовало творчество молодых композиторов северной столицы. На материале творчества Сергея Слонимского я только что написал дипломную работу, которой заканчивал Саратовскую консерваторию. А рядом с ним на берегах Невы «произрастали» такие разные, но все по-своему самобытные Сергей Баневич, Геннадий Банщиков, Валерий Гаврилин, Андрей Петров, Люциан Пригожин, Юрий Фалик и, разумеется, Борис Тищенко. С ним мы сошлись довольно близко, в том числе и потому, что я был всего на четыре года моложе его.

В один из моих тогдашних приездов в Ленинград, я по приглашению Бориса оказался в Малом оперном театре. После спектакля, заглянув за кулисы, чтобы поздравить композитора, увидел рядом с ним очень оживлённого Шостаковича.

Тищенко хотел представить меня Дмитрию Дмитриевичу, но тот сказал, что припоминает меня, так как года два назад я был у него в Москве. *«И знаете, Боренька, он задал мне очень каверзный вопрос, касающийся вашего виолончельного концерта. Помните, я вам рассказывал об этом!»* И тут же перевёл разговор на «Ярославну», спросив, впервые ли я это слышу и вижу, сразу же добавив, что лично он на спектакле не первый раз.

Я ещё ничего не успел сказать, как включился Борис и не без некоторого ехидства сказал: «Боюсь, что Саше больше по душе мой предыдущий балет.

И ведь написан он, Дмитрий Дмитриевич, в том самом 63-м, что и Первый виолончельный».

Меня, по правде сказать, смешало окончание его фразы «*Первый виолончельный*» – значит, есть и Второй, а может и Третий. Я полагал, что уже довольно хорошо знаю его творчество, но ничего не представлял о существовании другого или других виолончельных концертов.

В эту минуту к нам подошли дирижёр и хореограф, а я благополучно ретировался, вспоминая фразу Тищенко о «*предыдущем балете*» и решая для себя, что же мне «*больше по душе*» – «Ярославна» или «Двенадцать». Действительно, в ту пору я был очень увлечён первым балетом Бориса, в котором находил чрезвычайно оригинальное претворение традиций русского скоморошества, а в поэме Александра Блока искал подтверждения возможности подобного её истолкования (позже на этот счёт написал целую статью).

Что касается Шостаковича, то это требует дополнительного и самого важного пояснения. Дело в том, что в Саратовской филармонии примерно за два года до описанной моей мимолётной ленинградской встречи с ним прошла местная премьера его Пятнадцатой симфонии.

Я тогда ещё был студентом, активно сотрудничал с газетой «Заря молодёжи» и взялся отрецензировать эту премьеру. Редакционный совет газеты составляли тогда совершенно замечательные молодые люди, не случайно позднее его добрая половина перекочевала во всесоюзную «Комсомольскую правду».

Интерес к предстоящей премьере подогревал тот факт, что дирижировал сын композитора, Максим Шостакович. Кстати, это была едва ли не самая большая его исполнительская удача, вполне выдерживающая сравнение с классической записью Пятнадцатой симфонии, сделанной Кириллом Кондрашиным.

Главный редактор газеты, человек весьма сведущий в искусстве, памятуя культурную хронику дореволюционных лет, предложил: «*Попробуй сделать так, чтобы твоя рецензия появилась уже в завтрашнем номере*». Действительно, в начале XX века практиковалось именно такое: вечером художественный критик присутствовал на концерте или спектакле, ночью спешно писал свои заметки, и наутро читатели уже могли с ними ознакомиться.

Мне оставили в газете два больших столбца, после концерта я примчался в редакцию, исписывал листок за листком, а выпускающий редактор делал корректуру и тут же относил в набор.

Мало того, накануне главный редактор подал ещё одну идею. Представляя значимость Шостаковича и пользуясь случаем исполнения его симфонии в нашем городе, он предложил командировать меня в Москву, чтобы взять у выдающегося мэтра эксклюзивное интервью для «Зари молодёжи». Говорю это в назидание нынешним газетчикам – представить себе подобное в наши постсоветские времена просто невозможно.

Обо всём этом я предварительно договорился с Максимом Шостаковичем, на завтра вручил ему несколько экземпляров только что вышедшей газеты и стал ждать звонка из Москвы. Через пару дней мне было сказано, что Дмит-

рий Дмитриевич с интересом ознакомился с рецензией и послезавтра, в одиннадцатый утра смог бы уделить мне небольшое время.

Тогда я даже не удивился тому, что великий композитор назначает встречу какому-то студенту какой-то Саратовской консерватории. При всём моём пиетете по отношению к нему, по молодости лет я только порадовался удаче, не сознавая, какой подарок мне преподнесла судьба. Получил в редакции командировочные, приобрёл билеты, составил вопросы (некоторые из них принадлежали опять-таки главному редактору) и в назначенный час постучал в дверь квартиры Шостаковича.

Его супруга строго предупредила меня о его нездоровье, что ограничивало время моего пребывания в доме 15 минутами. Потом она входила к нам дважды и пыталась выпроводить меня, но нарушение регламента исходило от самого Дмитрия Дмитриевича, который охотно отвечал на вопросы, и, в свою очередь, расспрашивал меня. Особенно его интересовали музыкальные вкусы молодёжной среды Саратова.

Под конец нашего разговора я набрался храбрости и самым коварным образом завёл речь о Виолончельном концерте Тищенко (тогда он был для меня ещё единственным). Этот концерт я считал настоящим откровением, и мне было известно, что Шостакович переоркестровал партитуру на полный симфонический оркестр. Считая, что художественный эффект оригинала в немалой степени базируется на изъятии из оркестра струнной группы, я усомнился в целесообразности каких-либо изменений. Дмитрий Дмитриевич ответил мне на это примерно следующее.

«Поначалу сделанное Боренькой (Дмитрий Дмитриевич называл его именно так) вызвало у меня недоумение, это показалось просто дерзким тембровым кунштюком. Я решил преподать ему наглядный урок, переделав всё на более привычный лад. И каюсь в содеянном, это была моя ошибка. Позже я понял безусловную правоту Бореньки – как говорится, ученик превзошёл учителя. В 60-е годы пришло поколение очень талантливых музыкантов. Они были смелее нас и сумели что-то важное открыть и для нас, старших».

И когда я, желая искупить свою бестактность, совершенно искренне стал превозносить его Второй виолончельный концерт, написанный тремя годами позже концерта Тищенко, он не без лукавства сказал: *«Если Вы действительно цените это моё сочинение, удалось ли вам заметить, что там использовано звучание большого барабана – самого по себе, словно это солист?»*

Я ответил, что эти фрагменты в его концерте всегда действовали на меня просто убийственно, как выражение какого-то антиэстетизма. Тогда Дмитрий Дмитриевич рассмеялся, а потом помрачнел: *«Именно этого я и добивался. Ненавижу монстров в любом их обличье».* И помолчав, смягчившись, добавил: *«Этого монстра-барабана я бы не придумал, не будь того концерта Бореньки».*

* * *

Ещё примерно десятилетие спустя в моей жизни прошла полоса отношений с Альфредом Гарриевичем Шнитке. Если мы говорим о нём, как явлении большой художественной культуры, то для нас, живущих в Саратове и в Сара-

товском крае, возникают как бы два примечательных полюса. Один из них обозначим словом *локус* – это то, что относится непосредственно к тем местам, которые породили Альфреда Шнитке.

У Антуана Сент-Экзюпери есть замечательная фраза: «*Все мы родом из детства*». И если детство Альфреда Шнитке было неотрывно связано с городом Энгельсом, где он родился и где прожил целых 12 лет, то приходится признать, что исключить это из его жизни абсолютно невозможно. И всё убеждает, что для него это было очень важно как для человека и музыканта.

Город Энгельс тех времён, несмотря на то, что он носил громкое название *столицы* Автономной Республики немцев Поволжья, был, в сущности, достаточно обыкновенной российской глубинкой, которую населяли люди многих национальностей – немцы, русские, украинцы и т.д. Это была во многом всё та же Покровская слобода, которая ко временам детства Альфреда приближалась к двум столетиям своего существования в глуши заволжских степей. И то, что он 12 лет провёл там, осталось совершенно неизгладимым и для его человеческой, и для его композиторской памяти.

И тем более резким оказался контраст мгновенного перемещения в столицы – вначале в Вену, затем в Москву. В Вену отца направили советские власти для того, чтобы он как журналист, превосходно владеющий немецким языком, работал там в газете, издаваемой для австрийского населения. Так, по мановению судьбы его семья два года провела в этой столице музыкального мира – городе Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта и многих других известных композиторов. Это оставило в душе подростка свой неизгладимый след, когда в полной мере обнаружились его совершенно определённые наклонности к музыке. И когда семья вернулась на Родину, теперь уже в Москву, Альфред в самом скором времени стал заниматься музыкой профессионально.

Но прожитый большой исходный отрезок до этой столичной жизни оставил свой глубокий след. Мы в наших с ним разговорах не раз возвращались к этой теме, потому что особенно к 1980-м годам он стал как-то по-особому трепетно относиться к тому, что было когда-то давным-давно.

Поначалу, выйдя на уровень столиц, у него об долгое время оставалось стойкое воспоминание о Покровске-Энгельсе как «*городе заборов и сараев*» – такая сплошь одноэтажная Русь-матушка. И ещё те гигантские амбары-зернохранилища, поскольку там были закрома нашей, очень ценимой заволжской пшеницы (вспомним, к примеру, что до недавних пор двор английской королевы питался только хлебом из привозного зерна тех мест).

Но, по сути, жизнь там была по преимуществу, если можно так выразиться, сугубо местечковая. И населяли город главным образом полугорожане-полуагрии, то есть низовая среда. Потом, на определённом этапе своего творчества, Шнитке не раз приобщался к музыкальному быту этой просторечной стихии. Было это уже после освоения всех премудростей авангарда, нацеленного главным на восприятие элитарной публики, способной разбираться и ценить всякого рода изощрённые сложности. Но, пройдя авангард и ощутив его разрыв с широкой слушательской аудиторией, композитор стал активно вводить в свою музыку то, что в частности он когда-то слышал в детские годы. А слы-

шал он тогда прежде всего самые обыкновенные песни – и русские, и украинские, и звучало там очень много немецкой музыки, причём именно простонародной.

Эта укоренившаяся тогда в его сознании, но, пожалуй, точнее в подсознании, звуковая память оказалась для него со временем очень важным моментом. Достаточно вспомнить его знаменитый *Concerto grosso № 1*, который открывается темой приготовленного рояля с его «охрипшей» фоникой. Ведь тема эта звучит как почти нарочито поданная слободская мелодия со стереотипными интонационными ходами и характерными «придыханиями». И она проходит ключевым моментом через всю композицию, вплоть до финала. Таков один из многих примеров смелого введения в очень серьёзную и сложную образную ткань низового музыкального материала – конечно же, как определённого смыслового знака, но и как реалии обыденного существования.

В связи с тем же приходится говорить и об очень плодотворной работе Альфреда Шнитке в кино. Ведь чтобы быть композитором фильма, нужно быть расположенным к этому. Просто талантливости или владения различными стилями здесь недостаточно. Требуется, чтобы музыка, написанная к фильму, была обращена к слуху широкого зрителя. И, думается, что эту способность ему тоже во многом подарила наша Саратовская земля. Чего стоило хотя бы его прямое общение с теми же мальчишками Энгельса! Кстати, он не раз вспоминал время начала Великой Отечественной войны, когда фашистские орды уже вторглись в нашу страну, и окружавшие его подростки, считавшие его немцем, очень недвусмысленно и в очень неприличных выражениях выразили своё к нему отношение.

Но главное было в другом. Вспоминаю 1981 год, когда Альфред Гарриевич приехал к нам в Саратов с авторскими концертами – приехал не один, а с братом Виктором, поэтом и журналистом, который был тремя годами моложе его. Мы ездили с ними в Энгельс, и они с поразительным трепетом искали деревянный домик, лучше сказать, избушку, где они жили в 30-е и первой половине 40-х годов. Но город изменился с тех пор до неузнаваемости и того пристанища семьи Шнитке уже давно не существовало. Композитор очень горевал по этому поводу, признаваясь, что чем дальше, тем всё с большей теплотой и неожиданной ностальгией вспоминает те далёкие годы и неповторимый колорит Заволжья.

Тогда я видел слёзы на глазах Альфреда, и он говорил мне о том, что только теперь стал понимать, насколько это было дорого для него. Помню, он сказал: *«Когда-то было ощущение – ну, затрапезная провинция, глубинка российской, не поймёшь что. Теперь я стал понимать, как много получил для себя от этих корней, от этой почвы».*

Таким образом, со временем связанное для него с детской порой становилось всё драгоценнее. И это чувство нарастало с годами, особенно в 80-е годы, когда он всё более начинал ценить происходившее в давнее время. Я, в свою очередь, поделился соображениями относительно значимости для меня детских лет, проведённых не в Москве, где родился, а на Псковщине, и знаменитую

фразу Сент-Экзюпери *«Все мы родом из детства»* мы с ним повторили несколько раз.

Тогда же они с братом Виктором вспоминали своё «социалистическое» детство, причём говорили об этом не без юмора, но как-то очень тепло. То, что их тогда окружало, казалось совершенно естественным. Вот город с именем Энгельс, а рядом, в 50 километрах районный город под названием Маркс. Да, это те самые, чрезвычайно почитаемые классики марксизма-ленинизма, и вполне логично, что два, пусть маленькие, но самые большие города Немецкой республики в Заволжье получили именно эти имена. И, конечно же, само собой, что вся жизнь тогда шла здесь под флагом социализма.

Они с удовольствием рассказывали мне, что их отец Гарри Викторович родился по воле судьбы в Германии, где некоторое время жили дедушка и бабушка. Потом, в 20-е годы, в связи с тем, что там уже надвигалась нацистская угроза, они вернулись в Россию, жили в Москве, а отец, ещё будучи юношей восемнадцати лет, сознательно приехал сюда, на берега Волги, чтобы именно здесь, вместе с поволжскими немцами, строить социализм. В Германии он уже был членом компартии, а со временем стал и членом партии большевиков. Такой же по своим взглядам была и их мама, Мария.

Когда мы бродили в ту поездку по Энгельсу, Альфред с Виктором показывали мне семейные фотографии тех времён. Вот отец в солдатской пилотке с красной звездой. В годы Великой Отечественной он всеми силами рвался на фронт, и в 1943 году получил возможность сражаться добровольцем. Вот мама, родом из потомственных немцев-колонистов, которая после окончания педагогического института работала в комитете комсомола. А вот братья Альфред и Виктор со своей младшей сестрёнкой Ириной. И я вижу эти абсолютно наши, можно сказать, советские лица – такие занятные, открытые, душевные, наполненные удивительной душевной теплотой.

Однако на мой вопрос о национальных корнях, братья мне поясняют: все они, тем не менее, немецкого происхождения. Жившая с ними и очень любимая ими бабушка вообще была «закоренелой» немкой, очень плохо говорила по-русски и часто уединялась с Альфредом, как старшим из детей, для чтения немецкой Библии. И сам он прежде узнал немецкий язык, а уже потом – русский.

Но тут же Альфред проговорил то, что мне потом не раз приходилось встречать в самых разных источниках: *«Да, во мне нет ни капли русской крови, но я весь русский по языку, по культуре и по всему менталитету»*. Как мы знаем, по завещанию он был похоронен на Новодевичьем кладбище. И, несмотря на то, что он на каком-то этапе своей жизни, склоняясь к духовной орбите, принял католичество, тем не менее, исповедовался у православного священника, которого он ценил превыше всего, говоря, что это удивительно: такой простой человек, а понимает всё лучше, чем некие самые большие умы.

Так что и духовная жизнь Альфреда была опять-таки прежде всего охвачена православием. И насколько для него и для нас драгоценны написанные им в русле православия такие грандиозные композиции, как Концерт для хора на слова Григора Нарекаци и «Стихи покаянные» на церковно-славянские тек-

сты. И не будем забывать, что именно Шнитке открыл для нашей музыки «шлюз» возрождения духовной тематики после многих десятилетий атеистического безвременья.

И вот что ещё очень важно и было связано с его художественной эволюцией. Выходя уже на центральный этап своего творчества, он всё чаще стал в своём искусстве думать о людях, с которыми когда-то бок о бок жил. В том числе о людях из просторечной среды, людях от земли. Изменившийся подход, о котором он мне толковал, состоял в очень простом: этим людям тоже нужна музыка. И необходимо преодолеть тот невероятный разрыв, который возник у нас между музыкой, которая обращена к узкому кругу элитарной публики, и музыкой, которую ждёт широкая публика, заполняющая большие залы. Не было раньше такой Берлинской стены между тем и другим.

И он сознательно стремился преодолеть этот разрыв любыми путями. В том числе вводил в оборот своей музыки расхожие, банальные мотивы. В том же нашем разговоре, Альфред со смехом процитировал своего близкого друга, ставшего исследователем его творчества, Александра Ивашкина, который со смешанным чувством притягательности и неприятия писал: *«Шнитке временами берёт для своих сочинений музыкальный материал прямо из мусорки»*.

И тогда же Альфред убеждал меня, что это расхожее, вроде бы выброшенное за ненадобностью имеет право на существование, потому что в этом «мусоре» есть свои притягательные соки и своя правда. А заодно у него вскользь промелькнула мысль, что эту жизненную почву он для себя внутренне обрёл именно в наших краях, в те 12 лет жизни «в глуши».

До сих пор речь шла о том, что вбирало в себя понятие *локус*. Теперь необходимо перейти к тому, что можно обозначить контрастным ему словом *глобус*. Именно на его основе мы выходим на то, почему вообще мы говорим об Альфреде Шнитке, а говорим, конечно же, потому, что видим в его художественной личности и творческом наследии нечто, выходящее за пределы ordinarily-обычного.

Примерно с середины 70-х годов прошлого столетия и примерно через десятилетие после окончания Московской консерватории, он стремительно вырастал в фигуру, которую всё более и более стали признавать как у нас, так и во многих зарубежных странах. Постепенно, причём очень быстро складывалась уже по-настоящему всеобщая, поистине всемирная известность, и она выросла до такого уровня, что Альфреда Шнитке после кончины Шостаковича, который ушёл из жизни в 1975 году, с полным основанием стали именовать лидером мирового музыкального процесса.

У нас в то время как нигде в мире была масса интереснейших композиторов. Рядом с Альфредом, в той же Московской консерватории работал, например, Родион Щедрин, а авангардисты Эдисон Денисов и София Губайдуллина вместе с Альфредом Шнитке составили знаменитую «московскую тройку». Но постепенно именно Шнитке вырос в столь крупнейшее, поистине знаковое явление.

Вспоминаю, что как-то, в стенах Саратовской консерватории мы проводили встречу с известнейшим музыкантом, председателем Ленинградской ком-

позиторской организации Андреем Петровым. Я вёл эту встречу и для меня, как и для всех других в зале, было весьма неожиданным, что ещё в конце 70-х годов, он во всеуслышание провозгласил: *«Лидер нашей музыки – Альфред Шнитке»*.

А ведь рядом с Андреем Петровым в том же Ленинграде трудились такие мощные фигуры, как Сергей Слонимский, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин. И провозглашая такое, он имел в виду не только музыку России, но и всю тогдашнюю советскую музыку с такими авторитетами, как Арво Пярт в Эстонии, Гия Канчели в Грузии, Авет Тертерян в Армении и т.д. Было много ярких, сильных фигур, но к 80-м годам совершенно ясным стало, что Шнитке поднимается над всем этим массивом очень больших индивидуальностей. А с того момента, когда он стал выезжать за границу, и большие гастроли пошли по многим странам, уже и для мира стало ясно, что это композитор номер один.

Сказанному отвечало то, что Шнитке был человеком планетарного мышления. В частности это выразилось и в том, что он являлся ведущим представителем открытой им полистилистики. Обращаясь к любым стилям мирового музыкального наследия, от самой далёкой старины до недавнего времени, и свободно распоряжаясь этим конгломератом стилей, он создавал музыку глобального масштаба, где он говорил о проблемах именно на уровне всего земного шара, поднимая в своём творчестве самые жгучие проблемы.

Но при этом не будем забывать, что поставленные им проблемы никто не воспринимал с такой остротой, как люди, которые жили тогда в Советском Союзе. Мы были как бы на острие мировой истории, что особенно хорошо ощущала наша интеллектуальная элита, которая с полным пониманием, как нигде и никто, воспринимала заложенное в музыке Шнитке. И закладывалась эта проблемность в его творчестве, отталкиваясь прежде всего от того, что происходило на социально-психологической почве, характерной для нашей страны.

Официальная власть, чувствуя это, избрала в отношении к композитору позицию тотального непризнания, как бы утверждая, что Шнитке просто не существует. Реально он существовал в окружавшей его публике, которая шла на его музыку, потому что слышала в ней со всей остротой поднятые проблемы. Но проблемы эти свою особую остроту приобретали именно в условиях нашего режима. Композитор многократно высказывался на сей счёт: *«Да, было трудно, но эти трудности очень и очень стимулировали»*.

В 90-е годы эти трудности исчезли. Появилась возможность легально писать что хочешь и как угодно. И, как это ни парадоксально, отечественная музыка по уровню достижений сошла где-то на нет, в том числе и у самого Альфреда Гарриевича. Была потеряна острота нерва, которая так обнажалась в условиях оппозиционной настроенности.

Сразу же следует оговориться. Шнитке никогда не причислял себя к диссидентам, не делал никаких политических заявлений, но внутренняя его позиция была совершенно определённой. Об этом красноречиво говорят хотя бы такие факты. Со временем усилиями друзей его допустили в состав правления Союза композиторов СССР. Главой правления с давних пор был Тихон Нико-

лаевич Хренников. И на очередных выборах Альфред единственный из всех проголосовал против этой кандидатуры.

Другой публичный акт, который он позволил себе, состоялся в 1991 году, когда ему, уже всемирно известному музыканту, предлагали стать лауреатом Ленинской премии. И он отказался, хотя то были и большие, совсем не лишние деньги и вроде бы высокая честь. Ведь лучшие наши композиторы пребывали в этом качестве – от Шостаковича до Щедрина. А он отказался из внутреннего неприятия того, что не соответствовало его мироощущению.

Переходя к чисто человеческим сторонам Альфреда Шнитке, остановлюсь в качестве очень показательного момента на его отношениях с саратовским композитором Еленой Владимировной Гохман. В отличие от Альфреда, она была коренной жительницей нашего города, и только пять лет не жила в Саратове, потому что в нашей консерватории тогда не было класса композиции. Но с ранних лет зная, что должна обязательно стать композитором, она вынуждена была уехать в Москву и пять лет проучилась там в консерватории, а затем до конца жизни преподавала в Саратовской консерватории.

Когда она приехала учиться в Московскую консерваторию, Альфред был годом старше её и уже учился там. Узнав, что из Саратова приехала и учится здесь какая-то Елена, он её отыскал, и у них установились тёплые отношения. Встречались они редко, но, встречаясь, он говорил: *«Я – Энгельс, ты – Саратов»*. И в добавление к этому напевал начало мелодии песни Андрея Эшпая, популярной в те годы, со словами *«Мы с тобой два берега у одной реки»*.

В своё время я воспользовался этим, когда написал книгу под названием *«Два гения с берегов Волги»*, на обложке которой значатся два имени: *Альфред Шнитке и Елена Гохман*, то есть имена двух самых крупных композиторов, имеющих отношение к Саратовскому краю – первый из них всемирно известный, а вторая с более скромной известностью, но в России её хорошо знают, для нас же это в некотором роде святыня. Кстати, когда мы формировали обложку этой книги, пришла мысль воспользоваться снимком из космоса, где запечатлены Саратов, напротив него Энгельс и соединяющая их ниточка моста.

Потом они встречались в Москве во время концертов Альфреда, иногда она специально приезжала на премьеры его произведений. Виделись изредка. И когда он приехал с авторскими концертами в Саратов в 1981 году, после одного из этих концертов мы устроили у Елены Владимировны большое чаепитие. Во время этого чаепития, когда мы поздравили его с прошедшим концертом, Елена ему как-то говорит: *«Ты знаешь, я вот была всегда такой консервативной, больше склонной к классике, но, услышав несколько твоих авангардных вещей, решила тоже попробовать свои силы в радикальном наклонении. В том числе написала концерт для оркестра под названием “Импровизации”»*.

Альфред тут же откликнулся: *«Покажи. Ноты есть? Звукозапись есть?»* Запись была с премьерного исполнения в филармонии, ноты в соседней комнате. В течение 40 минут он внимательнейшим образом слушал эту большую композицию, состоящую из трёх частей: Интрада, Элегия, Буффонада. Относительно первой части Альфред сказал, что в ней обрисована пугающая перспектива перехода техногенной эры в космическое инобытие. Это было очень близ-

ко моим представлениям, и я позволил себе заметить, что подобное у него самого передаётся во Второй симфонии.

По поводу последней части он восхитился, поскольку это оказалось для него очень неожиданным. *«Никогда бы не подумал, что на основе премудрой додекафонии можно написать такую бурлеску – ярко комедийную, ярмарочно пёструю и, как ты её назвала, “Буффонада”»*. Он встал, подошёл к роялю и по памяти наиграл двенадцатизвучную серию, которая в этой части варьируется на все лады.

Потом Альфред начал воспроизводить тему средней части, Элегии, но остановился. *«Нет, не буду портить. Лена, мы только что слышали запись. Согласись, что это не лучшее исполнение – пожалуйста, сыграй сама»*. Елена села за рояль и проиграла 15 минут этой музыки. И он говорит ей: *«Лена-Лена, мне такой музыки никогда не написать»*. И это говорил человек, который уже для многих был кумиром, гением, высшим авторитетом.

В этой части всё основано на мелодике барочного типа. И Альфред упомянул на тот счёт: *«Мы же знаем, что со времён Вагнера существует такое выражение – бесконечная мелодия, когда это длится, длится, длится. И ты бесконечно длишь, это у тебя редкий Божий дар»*. Внутренне я всецело присоединился к этой оценке особого дара Елены Владимировны. И уже позже, вспоминая его слова, очень сожалел, что он не дожил до 2000 года, когда она написала ораторию *«Ave Maria»*. Кульминацией в этом огромном полотне стал гимн Богородице – бескрайняя мелодия, пропеваемая солистами и хором на одном дыхании. Если бы Альфред дожил и услышал это, думаю, он бы поразился ещё больше.

Как видим, это был человек удивительной скромности и отзывчивости. Никакого даже намёка на высокомерие, хотя, уверен, что внутренне он осознавал масштаб своих творческих возможностей. Как-то он расспрашивал меня о другом саратовском композиторе, Олеге Аркадьевиче Моралёве. Я ответил, что это очень уважаемый, ценимый нами музыкант, но при всех достоинствах резонанс его произведений ограничивается в основном нашим регионом.

Тогда Альфред пояснил, что они с Моралёвым занимались по композиции в Московской консерватории у одного профессора, Евгения Кирилловича Голубева. Но конечный результат их последующего творчества далеко не одинаков. Так что получается, дело не столько в педагоге, сколько во внутреннем потенциале воспитанника. Вот и у него результат несопоставим с тем, чего достиг его соученик. Сказав это, Альфред тут же смутился: *«Поймите, Александр, это не самохвальство, просто я размышляю о том, как по-разному складываются наши судьбы»*

По части присущей ему скромности помню также эпизод в тот же его приезд в Саратов, когда мы провожали его на вокзал. Перед тем только что в его втором авторском концерте выступал Владимир Фельцман (сын известного композитора-песенника Оскара), очень хороший пианист, который играл его музыку, и Альфред в ожидании поезда признавался ему: *«У тебя, конечно, такая блистательная техника, а я по этой части очень слаб. Знаешь, у меня есть одно трудное место в Concerto grosso № 1, и когда мне приходилось в концер-*

тах сидеть за клавесином, я всячески хитрил в этом месте, играя двумя руками то, что написано для одной».

Помимо этой скромности, его отличала совершенно необыкновенная заботливость о людях, окружающих его. Вот, скажем, мы с той же Еленой Владимировной неоднократно приезжали на премьеры его произведений, и приходилось тревожить его звонком, как бы нам попасть на концерт, потому что билеты уже распроданы. Он всегда резервировал два ряда в зале для своих близких друзей и знакомых, которых он потом рассаживал. А ведь при его известности и занятости, казалось бы, всегда мог отмахнуться: некогда, не моё дело, ищите свои ходы-выходы. Нет, всегда заботливость, к которой присоединялась исключительная деликатность, когда дело касалось окружающих его людей. Деликатность и ещё, я бы сказал, особая щепетильность.

Помнится, как-то мы с Еленой Владимировной узнали о его стеснённом материальном положении, и у нас возникла мысль основать в помощь ему персональный фонд. Будучи в Москве, я поделился с ним этой мыслью, и надо было видеть его реакцию. Категорически нет, ни под каким предлогом не беспокоить людей! Я пытался убедить его в том, что его многочисленные поклонники всеми силами заинтересованы в том, чтобы он больше располагал собой для творчества. И что же он ответил: *«В конечном счёте трудности мне только на руку. Если нужно пройти круги ада, значит на то судьба, как у Данте. Они закаляют, если ты что-то стоишь».*

А то, что он по-своему ценил жизненные испытания, подтвердила, например, история с созданием Реквиема на латинский текст, о которой мне рассказала его жена Ирина. Когда он задумал это произведение, которое никак не могло приветствоваться распорядителями советского искусства, она сказала: *«Конечно, ты можешь писать это, но сразу же готовь полку в шкафу, куда положишь Реквием на долгие годы, если не навсегда».* Альфред только усмехнулся, а затем серьёзно: *«Я не могу не написать его и должен написать именно сейчас».* И судьба оказалась благосклонной к этому шедевру, в силу определённых обстоятельств он очень скоро прозвучал.

Как-то в одном интервью, которое мы записали у замечательного памятника Альфреду Шнитке в Энгельсе, я, обращаясь к зрителям, сказал следующее: *«Да, многое у Шнитке очень сложно для восприятия и для адекватного понимания, но если вы всё-таки хотите хотя бы частично узнать, что такое композитор Шнитке, посмотрите многочисленные фильмы с его музыкой».*

Он «озвучил» более 60 фильмов. И кинорежиссёры очень любили его. Они сотрудничали с ним охотнее, чем с кем-либо другим. Но у самого Альфреда была двойственная оценка его отношений с кинематографом. Ведь когда его не исполняли, не издавали, не давали никакого прохода, жить на что-то было надо, а киномузыка, как известно, даёт неплохие материальные дивиденды. Так было всегда, в том числе и в советские времена. И потому он трудился в кино прежде всего ради хлеба насущного.

И сложилось так, что в его натуре гены демократизма были заложены с того самого детства, о котором уже говорилось – 12 лет, проведённых в Покровской слободе, когда он жил в просторечной среде среди наших оборванцев-

мальчишек и вихрастых девчонок. А для киномузыки демократизм нужен стопроцентный, требуется писать такое, что будет не только отвечать кадру, но и действовать на восприятие широкой публики. И он великолепно умел это делать.

Позже, когда у него материальная сторона более или менее отладилась, он постепенно стал чуждаться работы в кино. И, в конце концов, из кино ушёл, когда это уже не было продиктовано материальными потребностями. Но ушёл он из кино и тогда, когда как композитор взял от него всё, а брал он очень многое.

Во-первых, в наших разговорах на эту тему он уверял: *«Работа в кино была для меня колоссальной школой. Колоссальной в чём? Я написал музыку, принёс её, оркестр кинематографии играет, я слушаю. Что-то мне не нравится, я переписываю, и они тут же играют заново. Так ты проходишь превосходную школу композиторского мастерства. Где ещё есть такие возможности, когда можно всё попробовать? Вот так не звучит, а что сделать? Что ж, сделаем так или этак, чтобы зазвучало».*

Второе, что было очень важно – это тот самый демократизм, о котором только что говорилось, но демократизм, освоенный в кино и распространённый затем уже на остальную музыку Шнитке. Добытое в кино умение писать броско, сильно, ярко, чтобы это неотразимо действовало на кинозрителя, со временем он начал переносить на всё остальное своё творчество. Так что приобретённый в кинематографе опыт очень и очень пригодился.

И, наконец, такое важнейшее творческое завоевание Шнитке, как полистилистика. Её он тоже, можно сказать, позаимствовал из кино. Исходной вехой стала работа над мультфильмом Хржановского «Стеклянная гармоника». Когда режиссёр показал ему кадры, связанные со всевозможными художественными стилями от Возрождения до современности, Шнитке был в полной растерянности, спрашивая: *«Как можно соединить такую пестроту?»* На его глазах Хржановского сумел это сделать, что дало Альфреду в 1968 году сильнейший толчок, побудивший работать в лоне полистилистики. Он дал этой технике то самое название, которое с тех пор вошло в наш обиход, и стал её самым крупным мастером в мировой музыке.

Говоря о работе Шнитке в кино, поделюсь собственными воспоминаниями, очень памятными для меня. В 70-е годы я очень увлёкся и кинематографом как таковым, и киномузыкой в частности. Стал много писать на эту тему как музыковед и, поскольку мы были почти в дружеских отношениях, дважды встречался с ним специально для разговора о секретах киномузыки. В том числе меня интересовало, почему его так любят кинорежиссёры, у которых он нарасхват, причём в очень разных фильмах? Может быть, самая проникновенная мысль, которая прозвучала в этих беседах, состояла в следующем: *«Здесь очень важно, чтобы ты со своей музыкой не лез куда-то на передний план. Твоё дело – фон, твоё дело – дать настроение, сообщить звуком это настроение».*

Я подтвердил его великолепную способность к этому и привёл конкретный пример: *«Альфред, я очень люблю фильм “Дядя Ваня” Михалкова-*

Кончаловского. На меня там особенно сильно действует сцена, когда эти два персонажа по чеховскому сюжету в лицах Сергея Бондарчука и Ирины Мирошниченко должны сейчас попрощаться навсегда. Между ними могло быть большое чувство. И вот последний их разговор, и фоном еле слышно “выплывает” музыка. Они говорят, говорят, говорят, а эта тихая музыка, именно она даёт такую ностальгическую ноту несбывшегося».

И в том же разговоре я сделал оговорку: «Но, Альфред, я знаю вещи, где Вам удаётся прогрохотать во весь экран». И рассказал о том, что только что видел фильм «Восхождение» Ларисы Шепитько, с которой они были в очень тесных дружеских отношениях и очень ценили друг друга. И по святой наивности рассказываю ему, одному из авторов фильма, про экранный момент казни Сотникова. «И что Вы делаете – из ничего музыка начинает нарастать. Вы используете средства сонорики, когда нет ни мелодии, ни гармонии, а идёт сплошной звуковой поток. И вот он разрастается, превращается в нечто непредставимо грандиозное, и в момент, когда казнь свершилась – обрыв. Всё: был человек, нет человека, судьба поставила на нём крест. Потрясающий эффект».

Он с улыбкой выслушал меня и ответил на это: «Вот сейчас мы работаем с Михаилом Швейцером над фильмом “Маленькие трагедии” по Пушкину. И временами то, о чём Вы говорите, действительно приходится пускать в ход, создавая какой-нибудь громогласный эффект». Альфред подошёл к магнитофону и дал мне послушать фрагмент музыки из будущих «Египетских ночей». Это момент, которым впоследствии я всегда восхищался, когда Сергей Юрский, играющий роль итальянца-импровизатора, берёт в руки гитару. Вот он перед публикой, перед ним аристократический Петербург, ему задали тему, на которую он сейчас будет импровизировать. Он перебирает струны, входит в состояние вдохновения, и Шнитке создаёт там почти невероятное, когда гитарный звук средствами электроники превращает в нечто космическое.

Я был в восторге от показанной мне на магнитофоне записи, и вдруг Альфред говорит мне: «Завтра у нас идут съёмки финальной сцены из “Моцарта и Сальери”. Если хотите, мы можем поехать вместе». Я, разумеется, с радостью согласился и на следующий день мы на Мосфильме. Альфред представил меня Михаилу Швейцеру: «Это искусствовед, очень интересуется кинематографом, киномузыкой, и хотел бы быть свидетелем того, что мы будем здесь делать».

Напомню суть финальной сцены. Сальери (Смоктуновский) подаёт бокал с ядом Моцарту. Перед этим Моцарт (Золотухин) с очаровательной лёгкостью играет очень жизнерадостную музыку. Сальери в восторге, но вместе с тем с негодованием приходит к выводу: недопустимо, чтобы этот «гуляка праздный», которому Бог по ошибке отпустил такой дар, продолжал существование на этом свете.

И вот они репетируют. Вроде бы всё очень хорошо, но Швейцер недоволен Золотухиным и говорит: «Нет, нет, что-то не так. Альфред, это уж твоя епархия. Займись, покажи, что нужно сделать – выражение лица, пробег рук по клавиатуре и т.д.». И теперь уже не режиссёр Швейцер, а музыкант Шнитке

показывает, что требуется от актёра. Отмечу юмористический штрих, когда он один момент показывал по-разному, Золотухин повторил то и другое, Альфред обратился ко мне, стороннему человеку: *«Александр, как по-вашему, какой вариант лучше?»* Я позволил себе сказать, что первый, и он вошёл в окончательную версию этого фильма.

В отношении Смоктуновского не было никаких вопросов. В завершение этой серии его Сальери подходит к инструменту и чуть ли не кулаками ударяет по клавиатуре. Ещё один грохочущий эффект, устрашающая звуковая лавина. Сатана, дьявол порождает её, как бы говоря: *«Нет, гений и злодейство совместны. Я тоже гений, несмотря на то, что сделал злодейство...»*

И ещё одна, можно сказать, детективная история. Как педагог консерватории, я на факультете музыковедения вёл дипломные работы. И вот ко мне в класс поступает Галина Соболевская. Она была заочницей. Мы начали с ней работу над темой, посвященной музыкальной классике. Вдруг однажды Галя приезжает и говорит: *«Александр Иванович, я только что услышала Реквием Шнитке. Это такая музыка! Я живу ею. Мы можем поменять тему?»*

Я поступил, как бы сказать, в некотором отношении конъюнктурно. Вспомнил о том, что в нашей консерватории на тот момент не было ни нот, ни звукозаписей с музыкой Шнитке. Для нас это было уже большое имя, а в нашей консерваторской реальности царило полное отсутствие каких-либо материалов. Я сразу же согласился, полагая, что Галя, которая живёт неподалёку от Москвы, войдёт, если нужно, в контакт с Альфредом Гарриевичем и обогатит нашу консерваторию.

Договорились, но через некоторое время она задаёт мне вопрос: *«Александр Иванович, действительно, я своими силами ничего нигде не смогла найти»*. Я сразу же предпринял ещё один ход. Будучи членом Союза композиторов СССР, обратился в Музфонд, который располагал нотными материалами очень многих произведений тогдашних советских композиторов. Письма, телефонные звонки и, наконец, специальный приезд в Москву не дал результатов. В каталоге Музфонда некоторые произведения Шнитке числились, но доступ к ним под разными предлогами осложнялся до невозможности.

Тогда, пользуясь своими контактами, я решил беспокоить этой проблемой самого композитора, написал ему и в скором времени получил почтовую карточку с ответом.



ПОЧТОВАЯ КАРТОЧКА

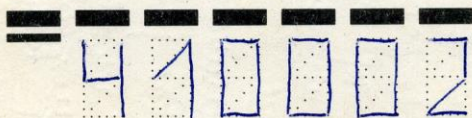


Куда

Саратов
Комсомольская 27, 3

Кому

Ремченко А. И.



Индекс предприятия связи места назначения

Индекс предприятия связи
и адрес отправителя

117333 Москва В333

ул. Вавилова д. 48 кв. 41,
А. Т. Шинке

Министерство связи СССР. Цена 3 коп. ППФ Гознака.

Уважаемый Александр Иванович! Извините, что
отвечаю с 4-х часов и в более поздний
от 26.04 - пишу с 4-х часов и в более поздний
4-х часов и в более поздний
ВАСА (конечно, я не
с 4-х часов и в более поздний
когда в субботу ВАСА (конечно, я не
Решение 2-х часов и в более поздний
с 4-х часов и в более поздний
ВАСА (конечно, я не
было (вечер). И в 4-х часов и в более поздний
в 4-х часов и в более поздний
человек в 4-х часов и в более поздний
под 4-х часов и в более поздний
еще 4-х часов и в более поздний
ее 4-х часов и в более поздний
мне в 4-х часов и в более поздний
- 4-х часов и в более поздний
нужно 4-х часов и в более поздний
7.8. и 4-х часов и в более поздний
и 4-х часов и в более поздний
мне 4-х часов и в более поздний
в СССР, все 4-х часов и в более поздний
с 4-х часов и в более поздний

Уважаемый Александр Иванович!

Извините, что отвечаю с опозданием на Ваше письмо от 26.06 – лишь сегодня я закончил с 4-месячным опозданием заказанный мне через ВААП Соперто grosso № 2 для скрипки и виолончели с оркестром. По поводу нужных Вашей дипломнице нот: в библиотеке Бюро пропаганды есть лишь Реквием, остальное у меня (кроме «Нагасаки», единственная партитура которого принадлежит библиотеке Всесоюзного Радио и даже мне не может быть выдана). Из всего нужного я могу выделить лишь Фортепианный концерт (Третья симфония у меня в виде единственной копии, необходимой для расписывания голосов, оригинал же ещё год будет находиться в издательстве «Peters», где её печатают; Вторая симфония существует у меня лишь в виде оригинала и одной копии – оригиналы я никому не даю, а копия лежит для исполнения в Ленинграде 7–8 июня и для последующей записи и монтажа). Извините, но всё это не моя вина – если бы эти ноты издавались в СССР, всё было бы проще.

С уважением Ваш А.Шнитке

И дальше мы уже в ходе телефонных разговоров с ним нашли выход в том, что он даст Гале возможность бывать у него дома. Тонкость, понятно, состояла в том, что всё у него хранилось в единственном экземпляре, и он не мог рисковать утратой нот, это была бы настоящая трагедия.

В общей сложности Галя побывала у него раз двенадцать. Он устраивал её на кухне, куда в её распоряжение он приносил партитуры и магнитные плёнки со звукозаписями для магнитофона. Для неё это осталось самым памятным воспоминанием жизни, ведь она была там, где создаётся великая музыка. И к тому же очень радушная супруга композитора, Ирина Фёдоровна, угощала её чаем и всячески потчевала, а временами садилась за фортепиано, чтобы показать особенно трудные места. Таким образом, Галя собрала драгоценное собрание нотных записей и копий магнитных лент, которое через неё получила и наша консерватория.

Но детективная история началась дальше. Когда утверждались темы дипломных работ (тогда это находилось под неусыпным надзором партии), меня вызвали на заседание нашего партбюро. Секретарь парторганизации задал совершенно определённый вопрос: «Александр Иванович, Вы что там хотите на госэкзамен вынести тему по Шнитке?» Я ответил: «Да, это замечательный композитор, у нас всё в порядке, мы собрали огромный материал, мы уже обогатили консерваторскую библиотеку и фонотеку всем этим». И здесь на меня обрушивается совершенно членораздельное, произнесённое по слогам: «Вы понимаете, что это **не наш** человек». Я с деланным простодушием вопрошаю: «В каком смысле?» И получаю в ответ также абсолютно определённое: «Это же **завязтый авангардист**, а авангардизм – явление, чуждое советскому искусству».

Конечно же, всё понимаю, поскольку то была позиция не только нашего секретаря, практически весь официоз именно так и рассуждал. Памятуя, что наступление – лучшая оборона, решил защищаться их же оружием и говорю членам партбюро: «Дорогие мои коллеги, я сейчас назову ряд фильмов (пере-

числил десятка полтора самых ходовых). *Вы видели эти фильмы?» «Да». «Как вы считаете, это достойная советского человека продукция?» «Разумеется, это замечательные фильмы». И тут же осаживают меня: «Почему Вы тут нас про фильмы спрашиваете? Какое это имеет отношение к нашей повестке?» Не без пафоса отвечаю: «Музыку к этим фильмам написал Альфред Шнитке. И эта музыка настолько демократична, что все этой музыкой живут. Значит, вы считаете его авангардистом, а он вместе с тем – демократ. А демократическое искусство – это флаг нашей художественной культуры». Затем говорю секретарю: «Насколько я помню, Вы родом из Энгельса?». «Да, я из Энгельса». «А Вы знаете, что Шнитке – уроженец Энгельса?» «Неужели?».*

Вот таким образом удалось хотя бы условно защитить тему. На прощание мне было сказано: *«Подумайте хорошенько, Вы очень рискуете, но мы закрываем глаза»*. Галина Соболевская спокойно дописала дипломную работу, и у неё получился очень объёмистый труд. Эта работа на госэкзаменах получила оценку «отлично».

И мы с Галей были счастливы не только потому, что она получила «пять» и самые хорошие отзывы, но и потому, что нам удалось хоть в какой-то степени преодолеть предубеждение нашей парторганизации в отношении *«завязтого авангардиста»*. И, может быть, самое главное состояло в том, что тот объёмистый труд стал первой крупной работой в области исследования музыки Шнитке, потому что несколько маленьких статей – вот и всё, что было на тот момент у нас и в мире. Так что первая монография, посвящённая творчеству Альфреда, родилась в стенах нашей консерватории.

Подытожить эти заметки хотелось бы вот какой мыслью. Альфред Гарриевич и в разговорах со мной, и особенно во время большого чаепития у Елены Владимировны, не раз повторял: *«Я пришёл уже к твёрдому убеждению, что в жизни не бывает ничего случайного. Из того, что мы называем случайностями, складывается закономерность. Это нам кажется только, что это мелочь, а это никчёмный эпизод. Поэтому я сейчас в музыке ни в коем случае не пренебрегаю случайностью. Мелькнула мысль или там что-то зацепило меня, и я беру это в работу. Так что в создании музыки у меня присутствует не только твёрдый расчёт, но и эти случайности»*.

Развивая эту мысль, конечно же, мы ни в коем случае не можем назвать случайным его 12-летнее пребывание в маленьком городе Покровске, он же столица автономной республики немцев Поволжья город Энгельс. Проведённое там детство наложило очень осязаемый отпечаток на склад его натуры и на строй его художественных образов. Будем считать, что то была удивительная случайность, из которой рождалась закономерность рождения выдающегося композитора XX века. А начиналось формирование его музыкального «глобуса» на почве нашего заволжского «локуса», и теперь с всесветно известным именем Шнитке более явственно проступает значимость Саратовского края.

* * *

Эти мемуары написаны 12 лет назад. За прошедшие с той поры годы сделано немало, что могут подтвердить «циклопические» цифры: свыше 2.100

научных публикаций и около 350 книжных изданий, а также деятельность созданного и руководимого мной Международного Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории, объединяющего усилия более 700 учёных 32 стран мира (проведено 18 международных научных форумов «Диалог искусств и арт-парадигм», по материалам которых издано свыше 80 томов одноимённого альманаха). Главное же состоит в том, что неустанно тружусь над первым томом («Древний мир») 12-томной художественной эпопеи «Вселенная слова, цвета, звука», а параллельно, из неуходящей любви к музыке, над компендиумом «Тетрада великих (Бах, Бетховен, Чайковский, Шостакович)» и 2-томной хрестоматией «Классики отечественной музыки XX века», в которой будут представлены десять наиболее значимых имён, к чему присоединяется выполняемый по заказу из Петербурга цикл лекций «Классики зарубежной музыки XVII–XIX веков» в четырёх книгах (от Монтеверди до Грига).

Жизнь продолжается...

Приложение

К каждому из 12 томов моего главного исследовательского проекта уже написан достаточно пространственный эскиз. Чтобы не быть голословным и пояснить, в чём суть этого замысла, приведу предварительный набросок по эпохе Барокко.

Эпоха Барокко пришла на смену Ренессансу. Её хронологические рамки легче всего представить себе следующим образом. Центральным для неё будем считать XVII век. И если к нему присоединить примерно по полстолетия снизу (вторая половина XVI века) и сверху (первая половина XVIII-го), то как раз и получим приблизительно два столетия, составляющие историческую протяжённость эпохи Барокко.

Что же происходило с середины XVI века в общественном сознании? На стадии перехода к эпохе Барокко едва ли не самое главное состояло в остром кризисе ренессансного гуманизма, который составлял суть и сердцевину мировоззрения Возрождения. Нарастают скептические настроения, приходит разочарование в идеях и идеалах, которые питали искусство недавнего прошлого. В том числе стремительно выветриваются представления о совершенном, прекрасном человеке, о его гармоничном существовании и о его господстве над окружающим миром.

Послушаем шекспировского Гамлета, его признание своим прежним приятелям.

Недавно, не знаю почему, я потерял всю свою весёлость и привычку к занятиям. Мне так не по себе, что этот цветник мироздания, земля, кажется мне бесплодную скалою, а этот, видите ли, царственный свод, выложенный

золотой искрой, на мой взгляд – просто-напросто скопление вонючих и вредных паров. Какое чудо природы человек! Как благороден разумом! С какими безграничными способностями! Как точен и поразителен по складу и движеньям! В поступках как близок к ангелу! В воззрениях как близок к Богу! Краса вселенной! Венец всего живущего! А что мне эта квинтэссенция праха?

И добавляет:

*Боже! Боже!
Каким ничтожным, плоским и тупым
Мне кажется весь свет в своих затеях.*

Как видим, устами главного героя трагедии «Гамлет» английский драматург и поэт Уильям **Шекспир** (1564–1616) воспроизводит типичнейший лексикон гуманистов Возрождения: земля – цветник мироздания, человек – чудо природы, его возможности безграничны и т.д. Язвительно перечислив всё это, Гамлет перечёркивает духовное наследие предшествующего времени фразой, в которой сквозит безграничное отвращение к тому, чем жил человек, и к самому человеку: «квинтэссенция праха» (то есть суть человеческого существования – пустота, смешное и жалкое ничто).

Могло показаться, что началось движение вспять, возвращение к Средневековью – разумеется, пройдя через богатейший духовный опыт Ренессанса. И во многом то была именно реакция на этот опыт, реакция на свободомыслие предыдущей эпохи с её ориентированностью на человека, так как в результате воздействия умонастроений Возрождения на задний план оказались отодвинутыми представления о высших силах мироздания (включая Бога) и связанное с ними надлично-духовное начало.

Вот почему так активно (особенно на ранних стадиях эпохи Барокко) заявил о себе *спиритуализм* (от лат. *душа, дух, духовный*) – воззрение, которое рассматривает дух как первооснову всего сущего и отдаёт предпочтение духовному, «небесному» в его противопоставлении материальному, «земному».

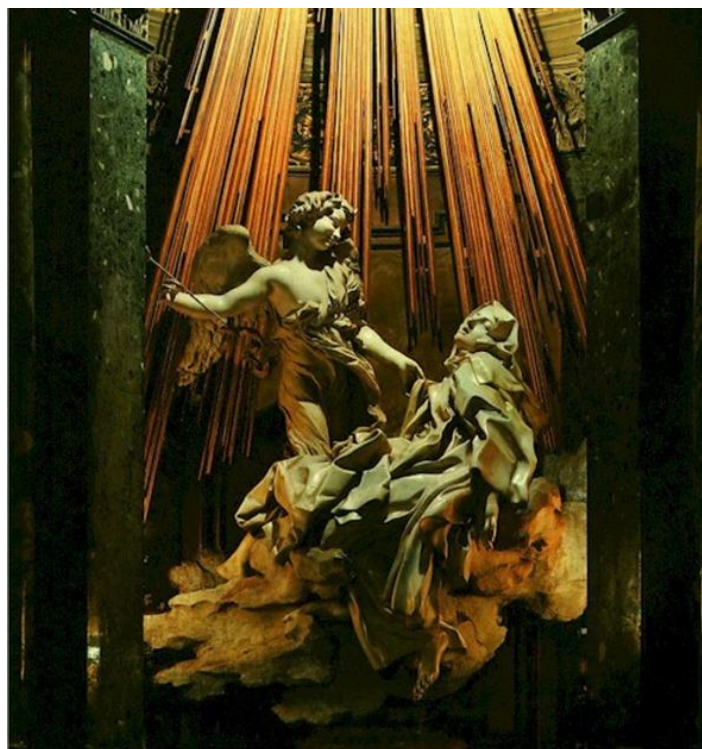
На исходе эпохи Возрождения Европой овладевает жажда покаяния. Утверждается мысль о тленности плоти, из «темницы» которой душа человека устремляется к Богу. В живописи подобную идею, пожалуй, раньше всего претворил итальянский художник **Тициан** (Тициано Вечеллио, около 1477 или 1490–1576). Имеется в виду известнейшая его картина «**Кающаяся Мария Магдалина**», где евангельский образ раскаявшейся блудницы вырастает в целую концепцию.



Тициан Кающаяся Мария Магдалина (1565)
Эрмитаж, Петербург

Здесь есть едва ли не всё для спиритуализма Барокко. Причём передано это в плоскости сильнейшего конфликта плоти и духа. От Ренессанса – чувственная притягательность молодого, полнокровного женского тела, и как бы наперекор ему мятущаяся душа страстно рвётся к небесам. Примечательны символические атрибуты, введённые в картину: в её нижнем правом углу книга (символ духовного знания) и череп (олицетворение бренности земной жизни). Характерно, что порыв к святости выражен здесь через состояние *экстаза*, а это стало почти обязательным спутником духовных устремлений эпохи Барокко.

Такое состояние составляет суть скульптурной сцены «**Экстаз св. Терезы**», созданной соотечественником Тициана, самым значительным архитектором и скульптором стиля барокко *Лоренцо Бернини* (1598–1680). Сюжет состоит в том, что ангел вонзает в сердце святой золотую стрелу. Этот символический знак приобщения к божественному началу вызывает у Терезы одновременно мучительный и сладостный экстаз: бессильно повисла рука, запрокинулась голова, с уст срывается крик желанной муки, а складки её монашеского одеяния извиваются в судорожном трепете.



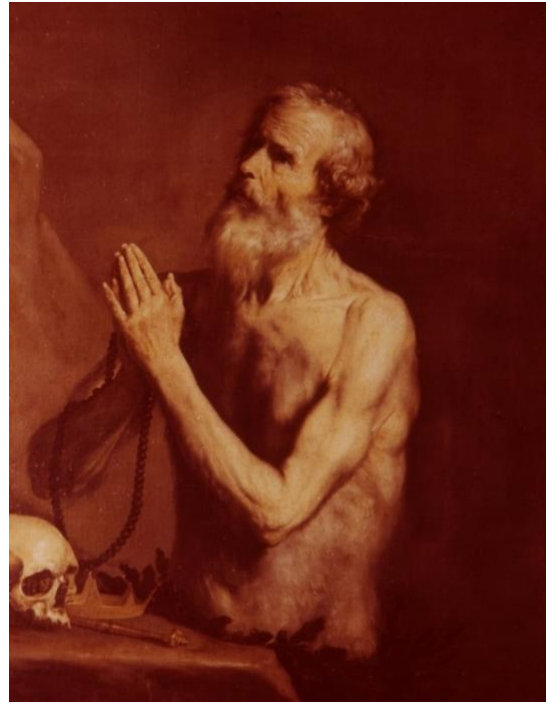
Лоренцо Бернини Экстаз св.Терезы (1645–1652)
церковь Санта-Мария делла Витториа, Рим (Италия)

Свою высшую цель спиритуализм видел в том, чтобы вырваться из теней земной оболочки, прикоснуться к небесному чуду. Непосредственным его выражением стал поворот к глубокой религиозности. Особенно ощутимо это было в Испании, которая являлась едва ли не главным оплотом католицизма. Вот почему именно в испанской живописи находим так много соответствующих изображений. Одно из них, очень характерное – **«Отрочество Богоматери»**, принадлежащее кисти *Франсиско Сурбарана* (1598–1664).

В трогательном образе ребенка высвечена особая, целомудренная чистота и через неё – искренность и истинность религиозного чувства: поза и жест подчёркивают кротость, набожность, ангельский лик девочки. Всем этим своеобразно и впечатляюще раскрывается *сакральное* – очищенное от бытового, суетного, обращённое в «горние выси».



Франсиско Сурбаран
Отрочество Богоматери (ок. 1660)
Эрмитаж, Петербург



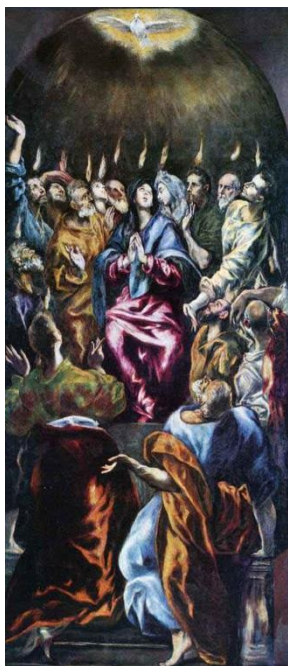
Хусепе де Рибера
Св. Онуфрий (1637)

* * *

Подобно тому, как было это когда-то во времена Средневековья, в искусстве вновь выдвигается на передний план фигура *божьего человека* – отшельника, аскета, ведущего затворнический образ жизни, отрешившегося от мирских соблазнов. Испанский художник *Хусéпе де Рибéра* (1591–1652) очерчивает типичный контур такой фигуры в картине «**Св. Онуфрий**». Дух смирения, истовость молитвы, тело, изнурённое постами, атрибуты религиозного подвижника (череп, чётки), достигшего высот духовного величия (жезл, корона) – всё говорит о полной отданности служению Богу.

Экспрессивнее и острее, чем кто-либо из живописцев, выразил идею спиритуализма *Эль Грёко* (1541–1614, настоящая фамилия Теотокопули). Данное ему прозвание указывает на происхождение (*из Греции*), но свою подлинную родину он обрел в Испании, где были так сильны религиозно-мистические настроения. И именно через мистическую настроенность, то есть через стремление передать находящееся за пределами разума и не поддающееся объяснению, он чаще всего и воплощал спиритуалистические мотивы.

Одна из его работ такого рода – «**Сошествие Святого Духа**» – раскрывает ситуацию массового экстаза. Исполняемому большой группой людей обрядурядения отвечают гипертрофированно вытянутые, изогнутые тела, экзальтированные жесты и лица, искажённые сильнейшим духовным напряжением. Воссозданная здесь атмосфера загадочного таинства свидетельствует о полном иррационализме происходящего.



Эль Греко

Сошествие Святого Духа (ок.1608) Музей Прадо, Мадрид
Апостолы Пётр и Павел (ок.1587–1592) Эрмитаж, Петербург

В своём высшем и общечеловеческом выражении спиритуализм был нацелен на воплощение сгущённой, концентрированной духовности. Это подразумевало, что нравственная сущность ценилась в человеке прежде всего и превыше всего.

Ещё раз обратимся к *Эль Греко*. Персонажами его картины «**Апостолы Пётр и Павел**» являются святые, но, по сути, показаны две неординарные человеческие личности, в облике которых всемерно подчёркнута одухотворённость, нравственная красота и чистота. Благородство облика, особая выразительность глаз, которые светятся незаурядным умом – таковы люди, помыслы которых сосредоточены на высоком.

По-своему и очень широко воплощало идеи спиритуализма эпохи Барокко *музыкальное искусство*. Воплощало также прежде всего через религиозное начало:

- с одной стороны, обслуживая церковный ритуал и создавая у прихожан соответствующую настроенность;
- с другой стороны, используя возможности чисто художественного воздействия, музыка стремилась погрузить слушателя в его внутренний мир, в сокровенное, в молитвенный разговор наедине с собой либо вознести его в надличные выси, где витала душа, жаждущая Бога, что олицетворяло категории вечного и бесконечного.

В любом случае это было таинство, священнодействие, и музыкальное искусство, начиная с Позднего Возрождения, резко повернуло в этом направлении, что находим и в творчестве двух самых крупных композиторов XVI века, какими были глава римской полифонической школы *Палестрина* (Джованни

Пьерлуиджи да Палестрина, около 1525–1594) и один из завершителей эволюции нидерландской композиторской школы *Орландо Лассо* (около 1532–1594).

Но у культовой музыки существовал ещё один путь выражения религиозного чувства (он был характерен для протестантской церкви): не в отстранении от реального человека и реально человеческого, а в сопричастности к нему, пребывая на земле и обращаясь к молящимся с проповедью, беседой или раздумьем, однако сохраняя при этом высокую духовную настроенность.

Самая примечательная фигура в исканиях такого рода – *Генрих Шютц*, основоположник немецкой музыкальной классики, родившийся ровно за столетие до Баха (1585–1672). У него мы находим и соответствующий жанр: «**Священные симфонии**», написанные для многоголосного хора. В них слышится проповедь христианского мирочувствия, за которой стоит нечто большее – утверждение идеала жизни чистой, целомудренной, отрешённой от мелочно-обыденного (*Генрих Шютц*, «Священная симфония» – ансамбль «*Musica Fiata*»).

Свои акценты в разработке концепции спиритуализма проставляла *литература* эпохи Барокко. С точки зрения происходивших мировоззренческих процессов очень показательно то, что возникает целое, притом большое и разветвлённое русло, именуемое *религиозной поэзией*. Поэты каются в своей греховности, фиксируя острый внутренний разлад.

*Любя себя, я Бога не люблю,
А потому себя смертельно ненавижу...
(С.Гулар [1548–1628], «Я бегу...»)*

На пределе душевной муки человек впадал в экстаз самобичевания.

*Твоя ничтожнейшая тварь,
Я сознаю, Небесный Царь,
Сколь прежде был мой путь греховен,
Сколь был я нагл, себялюбив,
Сколь мерзок, Богу изменив,
И как я пред Тобой виновен!
(И.К.Гюнтер [1695–1723], «Твоя ничтожнейшая тварь...»)*

В доказательствах тленности всего земного и бессмертия небесных начал разворачивалась яростная битва плоти и духа. Немецкий поэт *Христиан Гофмансвальдау* (1617–1679) в стихотворении «**Земная жизнь**» подаёт это так.

*Жизнь – это вспышка молнии во мраке,
Жизнь – это луг, поросший лебедой,
Жизнь – скопище больных в чумном бараке,
Тюрьма, куда мы заперты бедой.
Всё это лживой роскошью прикрыто,
Величьем разукрашено пустым.*

*На скорбных трупах созревает жито,
Вот почва, на которой мы стоим...
Но ты, душа, беги от мишуры обманной,
Расстанься с непотребной суетой,
Сумей достигнуть пристани желанной
Там, где сияют вечность с красотой.*

Эта тема варьировалась в искусстве Барокко бесконечно. К ней подталкивали разuverенность в жизни и беспросветный скепсис.

Вот псалом крупнейшего датского поэта XVII века *Томаса Ќинго* (1634–1703) с симптоматичным заголовком «**Уставший от мира, взыскующий неба**» и с повторяющейся репликой «*И всё суета, // И всё суета*» из книги «Екклесиаст» Ветхого Завета, приписываемой царю Соломону (примечательно, что автор обращается к чисто религиозному жанру и опирается на изречение, заимствованное из Библии).

*Прощай, о земля!
Служив тебе долго, измучился я.
И бремя, что мне этот мир навязал,
Теперь я отброшу, теперь я устал.
Я рву свои узы, здесь всё маета,
И всё суета,
И всё суета.*

В конечном счёте религиозные поэты более всего задавались вопросом об истинных и мнимых ценностях бытия, решая его безусловно в пользу духовно высокого, стремясь возвыситься над треволнениями и эфемерными благами жизни. Гордость Мексики, поэтесса *Хуана Инэс де ла Крус* (1651–1695) говорит по этому поводу следующее.

*Мне чужды о сокровищах мечты,
ищу лишь для ума обогащенья:
опасны о богатстве размышленья –
они доводят ум до нищеты.
Гляжу с отчаянной тоскою
на ставшую добычей красоту,
на алчность, что кладёт конец покою...
Что до меня, я лучше предпочту
навек проститься с радостью мирскою,
чем жизнью мнить мирскую суету.*

* * *

Рассматривая спиритуализм, легко убедиться в том, что многое в искусстве того времени было основано на противопоставлениях, которые мы именуем *антитезами*. Именно в этом ключ к пониманию эпохи Барокко.

Начнем с того, что противостояло спиритуализму. А противостояло ему как раз то, что он отвергал, то есть «плотское», земное, чувственное начало. И насколько интенсивным было тяготение к духовному, настолько сильным было и влечение к прямо противоположному. Причем то и другое могло быть в равной степени представлено в творчестве одного и того же поэта, художника или композитора.

Допустим, великий немецкий композитор *Иоганн Себастьян Бах* (1685–1750) давал образцы спиритуалистического вдохновения (скажем, в хоральных прелюдиях для органа) и у него же можно услышать не просто чувствительные, но и явственно чувственные акценты, к тому же поданные подчас в таком характере, который в будущем станет свойственным городскому романсу и даже его особой разновидности – так называемому жестокому романсу. Примером подобного рода может послужить его **Соната для скрипки и клавира № 4** (*Иоганн Себастьян Бах, Соната для скрипки и клавира № 4 – И.Ойстрах*).

Самые яркие и осязаемые результаты в раскрытии «плотского» начала принесла живопись.

Это могло выражаться в достаточно сдержанных формах. Такое художественное решение находим, например, в картине «Даная», где великий голландский живописец *Харменс ван Рейн Рембрандт* (1606–1669) следует греческому мифу: царь, которому предсказана смерть от руки внука, заключил свою дочь Даная в башню, куда не было доступа никому; от Зевса, проникшего к Данае в виде золотого дождя, она родила сына, и он во время игр случайно убил деда брошенным диском.

На полотне показан момент, когда Даная, лежащая на ложе, приподнимается навстречу золотому сиянию, которое предвещает появление Зевса. Художник любит пластичность форм, мягкостью и плавностью линий обнажённого женского тела. Но при этом наполняет образ целомудрием и одухотворённостью, передавая психологически сложное состояние порыва к неизведанному, желанному в соединении с внутренней насторожённостью.



Рембрандт Даная (1636) Эрмитаж, Петербург

Наряду с такими сдержанными формами, находим в живописи Барокко и открытое, едва ли не демонстративное воплощение чувственного начала. Его настоящим апофеозом стало творчество фламандского художника *Питера Пауэла Рубенса* (1577–1640).

Здесь необходимо небольшое пояснение. В конце XVI века Нидерланды оказались разделёнными – вот почему государство, существовавшее до этого момента, именуют как *Нидерланды исторические*. Их северная часть в ходе первой в истории буржуазной революции обрела независимость, возникли так называемые *Нидерланды современные* (неофициально их нередко именуют Голландией – по названию ведущего региона). А южные области остались под владычеством Испании, и эту территорию по названию важнейшей, наиболее богатой провинции именовали Фландрией (её основная часть впоследствии вошла в современную Бельгию).

На фундаменте прежнего нидерландского искусства сложились две художественные школы, которые соответственно называются голландской (во главе с Рембрандтом) и фламандской (во главе с Рубенсом). Творчество великого фламандца – настоящее празднество плоти (наш Карл Брюллов сравнивал его искусство с роскошным пиром). Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить рубенсовских **«Трёх граций»** с группой трёх граций в картине Сандро Боттичелли «Весна», которая рассматривалась в конце обзора предыдущей эпохи.

У Боттичелли, мастера живописи Высокого Возрождения – целомудренно-созерцательная красота, хрупкая до невесомости утончённость. У Рубенса облик точно так же названных женских фигур не имеет ничего общего с идеалами Ренессанса. Главное для него – передать горячее биение жизни, живую и полновесную человеческую плоть. Поэтому он не боится впасть в «разгул чувственности», рисуя цветущие буйным цветом тела с их пышностью, бугристыми массами и складками.



Три грации (1638–1640)
Музей Прадо, Мадрид



Союз Земли и Воды (между 1612 и 1615)
Эрмитаж, Петербург

Посредством всего этого Рубенс воспевал исключительную полноту жизненных сил, радость бытия, что у него нередко выливалось в мотивы изобилия земных благ. Символом этих мотивов воспринимается его картина-аллегория «Союз Земли и Воды».

Богиня плодородия Кибéла и бог морей Нептýн поданы в типичном «репертуаре» великого фламандца: откровенная чувственность, переполняющая роскошь человеческих и природных форм, переданная сочными красками, и энергичные контрасты цвета, фигур, поз, создающие ощущение театральной приподнятости. Обращает на себя внимание зычно трубящее в раковину морское божество – тритон с его стихийной силой, идущей от полной слитности с природным миром. От всего веет счастливым состоянием духа, что так противостояло противоречиям и диссонансам трагической эпохи, какой мы почувствуем Барокко несколько позже.

Мотивы жизненного изобилия и способность человека насладиться благами бытия широко передавались и в совершенно реальных изображениях. Одна из радостей человека эпохи Барокко состояла в музицировании, которое получило широкое распространение у самых разных сословий. Вот почему в живописи этого времени во множестве появляются соответствующие сюжеты. Один из них находим в полотне итальянского художника *Микелáнджело да Каравáджо* (1573–1610) «Лютнист», которое автор считал своим лучшим созданием.

Полнокровное чувство жизни выражено здесь, как нигде, замечательно. Прежде всего обращает на себя внимание сочная и знойная прелесть лица южанина (в округлой полноте этого лица есть девические черты, вот почему иногда фигурирует название «Девушка с лютней»). Главное в картине – цветущая юность, что дополнено пышным букетом цветов и россыпью фруктов. Чувственность изображения находится в гармонии с одухотворённостью образа: изящество выделки музыкальных инструментов, изысканность графических знаков в раскрытых нотах, тонкие пальцы музыканта, находящегося в состоянии творческого вдохновения.



Караваджо Лютнист (1595)



Франс Снейдерс Рыбная лавка (1620–1630-е)

Эрмитаж, Петербург

Чувственная полнота восприятия мира, тема изобилия жизненных благ (изобилия, нередко переходящего в избыточность) повела к возникновению и расцвету жанра *натюрмó-рта*, связанного с изображением утвари, плодов, букетов цветов, битой дичи и т.д.

Особый интерес к натюрморту естественно было ожидать именно у представителей фламандской школы. Один из них, современник Рубенса и тесно сотрудничавший с ним – *Франс Снэйдерс* (1579–1657). Как истый сын бюргерской Фландрии, он в декоративно-красочной манере раскрыл ощущение богатства даров природы и создал обширную серию натюрмортов под названием «Лавки».

В их числе и «**Рыбная лавка**», где огромный стол ломится от изобилия снеди. Примечателен чисто барочный контраст этого почти фантастического нагромождения живности и совершенно реальной фигуры хозяина, озабоченно снующего в повседневных хлопотах.

* * *

Другую антитезу можно представить как сопоставление утончённо-аристократического и фольклорно-низового.

Утончённо-аристократическое искусство Барокко начиналось с *маньеризма*. На ранних этапах эпохи это было самое заметное направление, и выделилось оно в силу повышенного внимания к художественному приёму, индивидуальному стилю, *манере* – отсюда и название. Маньеризм тяготел к эстетике загадочного, необычного, прихотливо-причудливого (кстати, и сам термин *барокко* в буквальном переводе означает *причудливый, странный*).

От маньеризма на всю эпоху Барокко сохранилась установка на принцип элитарности, с чем были связаны представления об утончённости, изысканности и даже рафинированности проявлений человеческой натуры. Для самосознания людей искусства этого времени примечательно то, что они нередко воспринимали себя аристократами духа. Поэтому художники не раз находили в самих себе вполне достойную модель для воспроизведения соответствующих качеств. Таким мы видим и ученика Рубенса, фламандского живописца *Антониса ван Дейка* (1599–1641) в его «**Автопортрете**».

Этот художник по преимуществу создавал блистательные парадные портреты знати. В том же роде показывает он и себя, но при том дополнительно высвечивая в своём облике черты яркой артистической личности – свободной и вдохновенной. То и другое подчёркнуто такими деталями, как роскошная ткань костюма и тонкие, нервные пальцы художника.



Антонис ван Дейк Автопортрет
(ок.1622–1623)

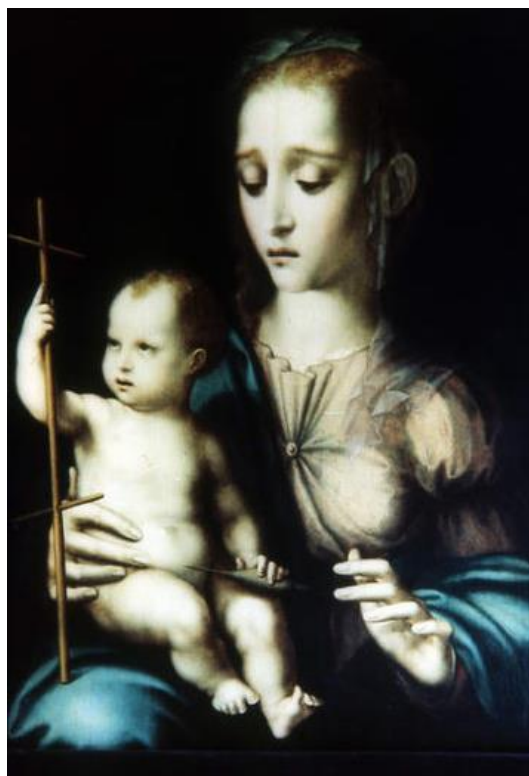


Карло Дольчи Св. Цецилия
(ок.1670)

Эрмитаж, Петербург

Желание воплотить свойственные эпохе аристократические тяготения побуждало пренебрегать, казалось бы, самыми необходимыми художественными условностями. Итальянский художник *Карло Дольчи* (1616–1686), воссоздавая в картине «Св. Цецилия» образ одной из подвижниц церковной истории, исключил любые исторические реалии раннехристианского времени. Он нарядил свою юную героиню в «шикарную» одежду по моде второй половины XVII века и усадил её музицировать за домашний орган барочной конструкции. Единственная «помеха» в восприятии этой на редкость привлекательной великосветской особы с её нежными и вместе с тем точёными чертами – нимб над головой, но и он при невнимательном взгляде на картину может быть принят за подобие головного убора.

В той же линии открытой модернизации легендарного образа и «Мадонна с прялкой» испанского живописца *Луиса де Морáлеса* (около 1510–1586). Сразу же очевидно, что героиню этой картины никак нельзя представить в ряду мадонн Ренессанса.



Луис де Моралес Мадонна с прялкой (1570-е)
Эрмитаж, Петербург

Иное в подчёркнутом аристократизме облика: почти неестественная удлинённость всех пропорций, «пропасти» опущенных век, прелесть некоторой асимметрии лица – совершенно неординарная красота, изысканный тип которой акцентирован холодноватой цветовой гаммой и «эмалевой» техникой письма. *Иное* и в загадочности состояния. Конечно, по инерции стереотипной трактовки образа Богоматери можно предполагать тревожное предчувствие ею судьбы Младенца, который сейчас полон беззаботной бодрости и с любопытством разглядывает подобие креста (так преображена прялка). Тем не менее, *эта* Мадонна с лежащей на её лице печатью внутреннего страдания, горечи, боли, скорбно размышляющая о чём-то своём – загадка, как загадочно-прекрасен и весь её облик.

В поэзии маньеризм заявил о себе усложнённой формой выражения, использованием причудливых метафор и неожиданных сравнений, изощрённым мастерством стихосложения и склонностью к эксперименту. Один из лидеров этого течения, итальянский литератор Джамбаттиста **Мариньо** (1569–1625) своё кредо определял так: «Цель поэта – удивлять, поражать. Кто не умеет этого, пусть чистит лошадей». По мнению другого знаменитого маньериста, испанского поэта **Гонгоры** (Луис де Гонгора-и-Арготе, 1561–1627), «прекрасным может быть лишь исключительное, причудливо-сложное».

При всей своей рафинированности маньеристы могли обращаться и к фольклорной стихии, но и в этом случае они оставались верны своей *манере*. Возьмём для примера «**Чёрный романс**» **Гонгоры**. Выдерживая ритм и интонацию романса, как жанра испанской народной поэзии, автор ставит перед со-

бой труднейшую задачу: слово *чёрный* должно звучать в каждой строке (в одной из них это происходит даже дважды – «*Став чернее чёрной тучи*»).

С блеском решая столь головоломную шараду, он умудряется в полной мере обеспечить смысловое наполнение и неукоснительную логику развёртывания сюжета. В качестве исходного условия разыгрываемой сценки подразумевается, что действующие здесь персонажи (он и она) африканского происхождения.

*Из-за чёрной синьориты
В гóре чёрный воздыхатель,
Из очей его из чёрных
Слезы чёрные струятся.
Чернотой ночной укутан,
Чёрною объят печалью,
Чёрную он серенаду
Ей поёт о чёрной страсти.
Чёрная в руках гитара,
Чёрные колки и струны,
Словно чёрная досада
Их одела в чёрный траур.*

На страстно-экспрессивные излияния кавалера, наполненные той же «чернотой» («*чёрный день... чёрная неблагодарность... ангел чёрный... чёрная кошка*» и т.п.) его пассия отвечает в столь же «чёрной» манере.

*Чернокожей сеньорите
Надоел вздыхатель чёрный,
И чернить беднягу стала
Чёрными она словами:
«Что ты ходишь, черномазый,
Вслед за мною чёрной тенью?
Ты достоин, чёрный дурень,
Только чёрного презренья».
Став чернее чёрной тучи,
Чёрный кавалер с поклоном
Чёрным помахал сомбреро
И пропал во мраке чёрном.*

* * *

Как же откликнулась на аристократизацию искусства музыка? В конце XVI столетия ведущим светским жанром становится *мадригал* – вокальная поэма, отличавшаяся тонкостью письма, гибкой передачей оттенков поэтического текста, стремлением к психологизму.

Именно тогда началось освоение выразительности хроматизма и диссонанса, протекавшее в мадригальной культуре с наибольшей интенсивностью.

С введением хроматизма (деление тона на составляющие его полутоны)

резко возрастали возможности передавать более тонкие градации чувств и ощущений. Диссонанс (как созвучие, противоположное консонансу) позволял раскрывать сложные, противоречивые эмоции и психологические состояния.

На исходной фазе Барокко всё это с наибольшей последовательностью осуществлял в своих мадригалах *Джезу́-льдо* (князь Карло Джезуальдо ди Веноза, около 1560–1613). Вводя тончайшие изгибы мелодической линии, внезапные переходы из тональности в тональность и непрерывное мерцание гармонической светотени, он добивался углублённого психологизма, передавая нервную вибрацию напряжённейших состояний души – для своего времени это было нечто совершенно небывалое.

В качестве одного из самых показательных образцов такой манеры можно назвать духовную композицию «*O vos omnes*» (лат. «О, вы все...»), которую с особой тонкостью и проникновенностью исполнял российский ансамбль «Мадригал» (*Джезуальдо. «O vos omnes»* – ансамбль «Мадригал»).

В резком контрасте со всем, о чём только что говорилось, выступали явления искусства, связанные с *фольклорно-низовой стихией*. До эпохи Барокко профессиональное искусство практически не обращалось к подобному материалу. О закономерности его выдвижения на заметные позиции в художественном творчестве свидетельствует хотя бы тот факт, что к нему проявляли интерес даже приверженцы аристократического искусства.

Только что говорилось об *Антонисе ван Дейке*, как авторе блестящих парадных портретов знати. И он же мог написать картину «*Апостол Пётр*», в которой подаёт святого в облике плебея, с огрублёнными чертами лица и всклокоченными «лохмами» волос. При всём том заметим, что в данном образе находим ещё один пример барочного спиритуализма – по выражению экзальтированного чувства, по искренности и истовости религиозного порыва.



Антонис ван Дейк Апостол Павел (ок.1617)

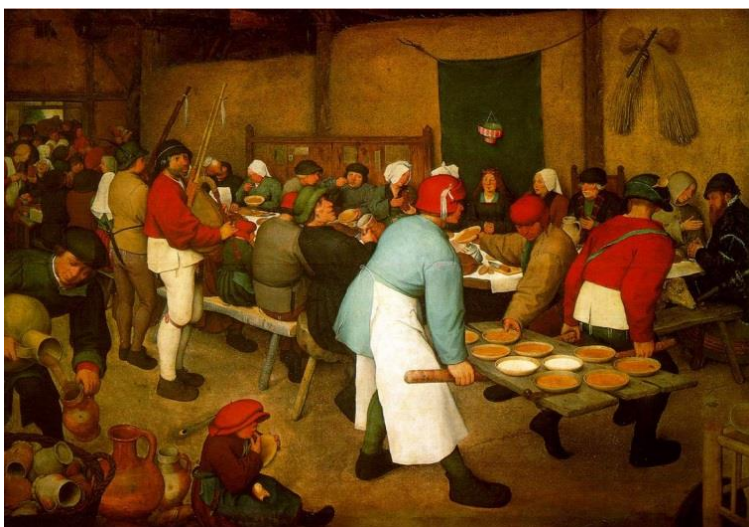


Ян Стен Гуляки (ок.1660)

Эрмитаж, Петербург

И ещё одно сопоставление. Говоря об «Автопортрете» ван Дейка, упоминалось, что живописцы нередко находили в самих себе превосходную модель человека «голубых кровей». Но имело место и обратное, когда художник демонстративно снижал свой «имидж», низводя себя на «дно» жизни. В автопортрете под названием «**Гуляки**» голландский художник *Ян Стен* (около 1626–1679) с добродушным юмором изобразил себя и свою жену в самой заурядной бытовой обстановке и к тому же изрядно захмелевшими.

В числе первых открывал низовую стихию для искусства нидерландский художник *Питер Брейгель* (между 1525 и 1530–1569), который представлял ещё нидерландское искусство, то есть до произошедшего позже разделения на голландскую и фламандскую школы. Он раньше многих других перешел к изображению человека в атмосфере реального быта и к изображению мира народной жизни – чаще всего жизни крестьянской, почему и получил прозвание *Муужицкий*. Мир этот он воссоздавал во всей его грубоватой обнажённости, адекватно формам самой действительности. О сказанном вполне можно судить хотя бы по такому его полотну, как «**Крестьянская свадьба**».



Питер Брейгель Крестьянская свадьба (1568) Музей истории искусств, Вена
Адриан Брауэр Горькое лекарство (1635)

Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне

По стопам Брейгеля впоследствии пошли многие его соотечественники как в Голландии, так и во Фландрии. Один из них, фламандский художник *Адриан Брауэр* (встречается и написание *Броувер*, 1605 или 1606–1638) – мастер яркого, острого гротеска в передаче всякого рода «гримас жизни», которые он фиксировал посредством физиономических зарисовок типажей из простонародья. В числе ярких примеров – зарисовка «**Горькое лекарство**».

Фольклорно-низовая стихия получила своё отражение и в музыкальном искусстве. Это прежде всего касается инструментальных жанров, которые тогда

обретали самостоятельность, поскольку до эпохи Барокко полноценной художественной значимостью располагала только музыка, опирающаяся на слово.

Важнейшим истоком утверждавших свою автономию инструментальных жанров считается творчество *английских вёрджинелистов* (вёрджинел – английская разновидность клавесина). Это была большая плеяда музыкантов, которые работали главным образом на рубеже XVII столетия. Для вёрджинелистов свойственно прямое сближение с народно-бытовой музыкой. В своих произведениях они охотно использовали фольклорные мелодии. Их произведения нередко носят грубоватый, открыто плебейский характер и отличаются чрезвычайной сочностью, терпкостью, ярким жизнелюбием.

Всё это представлено и в пьесе лидера вёрджинелистов *Уильяма Бёрда* (около 1543–1623, старший современник Уильяма Шекспира) «**Флейта и барабан**»: откровенный фольклорно-жанровый «примитив», основанный на имитации игры военных музыкальных инструментов (грохот «барабана» и пронзительное звучание «флейты»). (*Уильям Бёрд, «Флейта и барабан»* – А.Любимов)

* * *

Продолжая рассмотрение сильнейших контрастов, характерных для эпохи Барокко, обратимся к антитезе *трагизм – жизнелюбие*. Именно так: рядом существовали остро противоречивое, мучительное, открыто трагическое ощущение жизни и её радостное, беспроблемное, даже легковесно-беззаботное восприятие. Начнём с рассмотрения трагедийных сторон.

С середины XVI века на смену гармоничному, уравновешенному ренессансному мироощущению всё чаще приходят раздумья о несовершенстве и дисгармонии бытия. Шекспировский Гамлет говорит: «*Разлажен жизни ход, и в этот ад // Закинут я...*» Эта разлаженность закономерно порождает ощущение непрочности и ненадёжности существования. Человек чувствует себя щепкой в водовороте жизни. Одна из самых распространённых тем литературы Барокко – превратности судьбы, которые безжалостно настигают любого.

Испанский поэт *Антонио Мира де Амэскуа* (между 1574 и 1578–1640) в поэме «**Песнь**» приводит на этот счёт целую цепь сюжетов: беззаботный щегол сладко щебечет, но его подстрелил охотник; красotka пленяет сердца, но хвори обезобразили её и т.д. В этом ряду и судьба богача.

*Влекомый ветром, парусник крылатый
скользит, качаясь, по равнине пенной;
на судне том, своей добычей горд,
из Индии плывёт купец богатый –
тростник бенгальский, перламутр бесценный,
духи и жемчуг погрузив на борт;
родной испанский порт
блеснул вдали – корабль уже у цели,
все флаги ввысь взлетели,
и щедрые дары купец раздал*

*тем, кто отчизну первым увидал.
Но... рулевой небрежный,
в тумане не приметив риф прибрежный,
наткнулся на утёс,
который в щелы парусник разнёс,
и поглотили воды
купца, его надежды и доходы.*

Совершенно очевидно, что исключительное и случайное начинает восприниматься как норма и закон существования. И в немалой степени по причине подобной субъективной настроенности жизнь человека наполняется тревогой, беспокойством, смятенностью эмоций. Многие окрашиваются в пессимистические тона, подчёркиваются мотивы тщеты и бренности бытия. В одном из своих сонетов немецкий поэт *Андреас Грífфиус* (1616–1664) с полной безнадёжностью констатирует:

*Куда ни кинешь взор – всё, всё на свете бренно...
И даже самый пышный цвет завянет непременно.
Шум жизни сменится молчанием гробов.
Всё на своём пути сметёт поток годов.
Счастливых ждёт беда... Всё так обыкновенно!
Мир – это только пыль и прах, мир – пепел на ветру.
Всё бренно на земле. Я знаю, что умру.*

В искусстве Барокко широкое хождение получает тема страданий и мученичества. Причём их причиной чаще всего служили злодеяния, исходящие от самих людей. К этой проблеме особенно широко была обращена английская драматургия – у непосредственных предшественников Шекспира и его преемников. Отдал дань этому и сам *Уильям Шекспир*. Но мысль его глубже. Он стремится понять, откуда берётся зло в человеке, как оно проникает в души людей, что побуждает их коверкать чужую и собственную судьбу, сеять смерть и разрушение. И вскрывает подоплеку преступлений против человека: эгоизм, зависть, честолюбие, жажда власти и т.п.

Шекспиру удалось во всех деталях показать «механику» злодеяния. Здесь на память сразу же приходит фигура Яго. Трагедию «*Отелло*» (1604) с достаточным основанием можно было бы назвать именем этого изощрённого интригана, который становится пружиной действия. Он плетёт свои сети, играя на слабостях людей. Ему не откажешь в сильном уме, измышления которого обычно полны цинизма. Вот эпизод пьесы, где Отелло, встречая Дездемону после долгой разлуки, вне себя от радости.

Отелло

*О, если б мог сейчас я умереть!
Счастливее я никогда не буду.*

Дездемона

*О нет! Избави Бог! Наоборот:
Жизнь будет нас дарить всё бóльшим счастьем.*

Отелло

*Аминь! Да будет по твоим словам.
Я счастлив так, что говорить не в силах.*

Яго (в сторону)

*Какой концерт! Но я спущу колки,
И вы пониже нотой запоёте.*

Яго заведомо сознает подлость задуманного им. В высшей степени характерно, что, утвердившись в своей коварной затее, он восклицает:

Кромешный ад и ночь

Должны мне в этом замысле помочь.

Чтобы творить подобное, на поверхность должна была выйти особая порода людей – «каменные души», как сказал наш Александр Блок о персонажах шекспировской трагедии «**Король Лир**» (1605). Подсказку ему дал сам драматург. Надломленный испытаниями, Лир жаждет суда над предавшими его дочерьми и в отношении одной из них говорит: «*Я требую медицинского вскрытия Реганы. Исследуйте, что у неё в области сердца, почему оно каменное*».

Следствием всего сказанного становился *трагизм жизневосприятия*, и самые большие глубины в этом отношении находим опять-таки у **Шекспира**. Перед ним, по его словам, открылось «*море бедствий*». И хотя в его пьесах в борьбе мрака и света, в битве злых и праведных сил верх чаще всего одерживает добро и справедливость, не может не утратить цена этой победы – через горы трупов, через исковерканные жизни! Сгустком раздумий Шекспира о трагизме существования можно считать **Сонет 66**, где находим сильнейший выплеск горечи и разуверенности. Нагнетание непереносимых диссонансов жизни ведётся здесь посредством перечисления её гнусностей.

*Измучась всем, я умереть хочу!
Тоска смотреть, как мается бедняк
И как шутя живётся богачу,
И доверять, и попадать впросак,
И наблюдать, как наглость лезет в свет,
И честь девичья катится ко дну.
И знать, что ходу совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену,
И вспоминать, что мысли замкнут рот,
И разум сносит глупости хулу,
И прямодушье простотой слывет,
И доброта прислуживает злу...*

*Измучась всем, не стал бы жить и дня,
Да другу будет трудно без меня.*

В заключительном двустишии даётся объяснение того, почему всё же нельзя уходить из этого мира: братство близких по духу людей – единственная опора в этой жизни и нужно всеми силами поддерживать хрупкую нить душевной отзывчивости, сострадания, человечности. Таково было одно из оснований барочного гуманизма, речь о котором пойдёт в самом конце этого обзора.

Говоря о Барокко как трагической эпохе, можно привести в качестве свидетельства музыку соотечественника Шекспира – *Генри Пёрселла* (около 1659–1695). Эта печать очень ощутима в его увертюре к спектаклю «Гордиев узел», название которого по-своему симптоматично, становясь знá-ком сложного, запутавшегося в противоречиях времени. Опираясь только на струнные и литавры, при внешней сдержанности выражения композитору удаётся передать в этой музыке колоссальное внутреннее напряжение и пронзительное чувство катастрофичности бытия. Патетика больших чувств и мыслей раскрывается здесь через медлительно-величавую поступь траурного шествия (в ритмах старинной пассакальи). (*Генри Пёрселл, «Гордиев узел», Увертюра* – дирижёр Ф.Малер).

* * *

Обострение жизненных противоречий уже с середины XVI века, то есть на фазе перехода от Возрождения к Барокко, вызвало коренные изменения в панораме изобразительного искусства. Вместе с ощущением дисгармонии бытия в творчество художников входит обрисовка изъянов и язв окружающего мира и более того – его уродства.

Особенно активно эта линия развивалась в нидерландской живописи (позже голландской и фламандской), начиная с *Питера Брейгеля*. В числе его последних полотен – «Калеки» (1568), где изображены безногие нищие, похожие на обрубки. Художник акцентирует здесь именно безобразное, отталкивающее, менее всего заботясь о том, чтобы пробудить в зрителе жалость, сочувствие к этим несчастным. Для него данный «объект» – скорее метафора, посредством которой он обнажает уродливые стороны жизни.



Калеки (1568)
Лувр, Париж



Слепые (1568)
Музей Каподимонте, Неаполь

Питер Брейгель

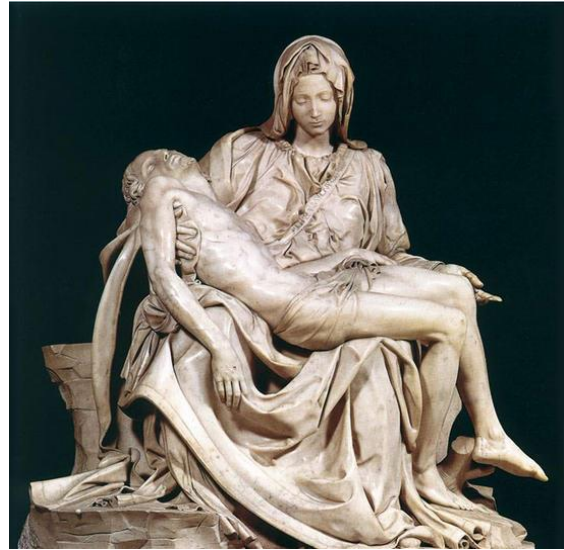
В том же 1568 году Брейгель создал картину «Слепые». Пересекая плоскость холста, движется цепь нищих слепцов. Их лица уродливы, на них написаны тупость и животная плотоядность. Процессия приближается к обрыву, и с каждым шагом всё неустойчивее становятся фигуры, неувереннее жесты – слепцы один за другим падают в ров с водой. Перед нами вновь многозначительная метафора, посредством которой утверждается печальная истина: обычный жизненный путь людей – путь слепцов.

Широко вошла в живопись тема злодейства и связанного с ним мученичества. Людское жестокосердие раскрывалось с повышенной экспрессией и подчас даже с физиологической обнажённостью.

В картине «Избиение младенцев» французский художник *Никола Пуссэ* (1594–1665) иллюстрирует библейское свидетельство, согласно которому царь Иудеи Ирод (конец I века до н.э.) при известии о рождении Христа приказал умертвить всех новорождённых – из опасений за свой трон перед тем, кого пророчество называло «царём Иудейским», и в неведении о местонахождении Младенца Иисуса. Сюжет передан с беспощадной откровенностью и самыми сильнодействующими средствами: истошная мольба пощадить ребёнка (женщина в центре), отчаяние матери, уносящей убитого малыша (фигура справа), воин, наступивший на горло лежащему младенцу – всё это самоочевидные факты озверения палачей, их открытого изуверства.



Никола Пуссен Избиение младенцев
(между 1625 и 1629) Музей Конде, Шантийи



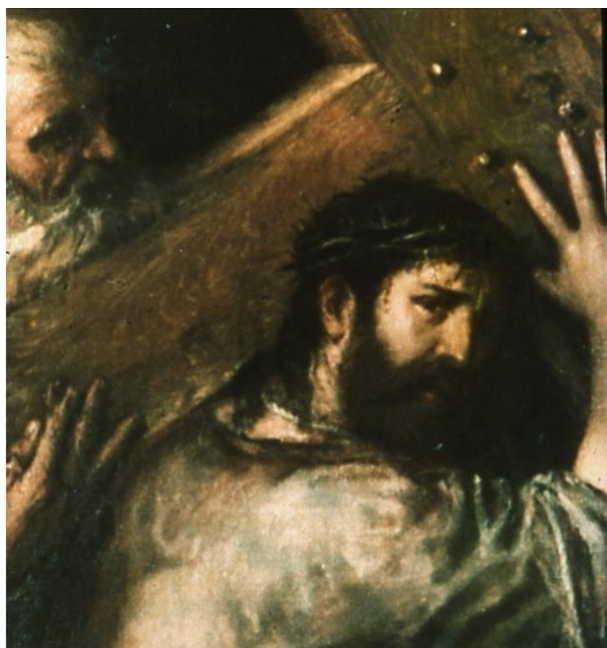
Микеланджело Пьета́
(1499) собор св.Петра, Ватикан

Всячески акцентировалось ощущение мучительности существования. Подобные мотивы нередко воплощались через сцены из последних дней земной жизни Христа. И опять-таки всё это закладывалось, начиная с Позднего Возрождения.

Для собора св.Петра в Риме *Микеланджело* (1475–1564, он был одним из архитекторов этого собора) создаёт в числе самых выдающихся своих поздних работ скульптурную группу *Pietà* (Пьета́). Этим итальянским словом (*Скорбящая* или *Милосердие*) в изобразительном искусстве обозначают сцену оплакивания Христа Богоматерью. Здесь до известной степени ещё сохраняется чувство просветлённой возвышенности в раскрытии трагического образа: поддерживая у себя на коленях тело умершего Сына, Мадонна застыла в скорбном смирении перед случившимся.

А вот *Тициан*, младший современник Микеланджело, переживший его всего на 12 лет, уже открыто выражал тему мученичества. Достаточно вспомнить принадлежащее ему полотно «*Св.Себастьян*», где изображено состояние человека, страдающего от пронзивших его стрел.

Этот художник, начинавший свой творческий путь на исходе Возрождения, во многом и очень разнопланово открывал горизонты эстетики Барокко. Она хорошо ощутима в картине «*Несение Креста*». Как и в «*Св.Себастьяне*» с его грозовой атмосферой, здесь та же затемнённая колорита, но ещё более акцентирована острота психологического состояния центрального персонажа. Внутренне картину пронизывает мысль: Христово «несение Креста» – символ тяжкого, крестного пути человека в этой жизни-юдоли.



Тициан Несение Креста (ок.1566)
Эрмитаж, Петербург

Примером «насквозь» барочного решения рассматриваемой темы можно считать полотно итальянского художника *Алессандро Маньяско* (1667–1749) «**Распятие**». Пафос мученичества и страдания доведён здесь до предела. Взыскательность и даже вздыбленность всей композиции резонирует изображению бушующей стихии. На фоне огромного грозового неба (оно становится почти обязательным атрибутом подобных образных решений) – распятое тело с развевающимися складками одежды.

Ситуация подаётся почти натуралистически, чему способствуют эмоции очевидцев свершившейся казни, находящихся в состоянии величайшего смещения, безмерного отчаяния, глубокого стресса.



Алессандро Маньяско Распятие (ок.1690) ГМИИ имени А.С.Пушкина, Москва
Никола Пуссен Царство Флоры (1631) Галерея старых мастеров, Дрезден



Рядом с исключительной противоречивостью, дисгармонией и трагизмом в искусстве Барокко присутствовало прямо противоположное – *яркое жизнелюбие*, радость и лёгкость настроения. То есть произошло расслоение жизненного потока на резко сопоставленные между собой полюсы, которые сосуществовали не только у разных авторов, творивших в одно время, но и в творчестве одного и того же автора.

Только что речь шла о работе *Пуссена* «Избиение младенцев», которая приводилась в качестве свидетельства кошмаров изуверства. И тот же Пуссен мог во всём великолепии передавать сияние красок мира, гармонию людского сообщества, наслаждение благами жизни, что находим, скажем, в картине «**Царство Флоры**» (1631).

В центре многонаселённой композиции – Флора, одаряющая всё вокруг радостью, как может это богиня цветов и весеннего цветения. Полотно залито солнцем – сам Гелиос (бог солнца) на колеснице движется по небосводу.

Другой пример сочетания, казалось бы, совершенно немыслимых контрастов встречаем в поэзии *Пьера Ронсара* (1524–1585), соотечественника Пуссена.

*Я высох до костей. К порогу тьмы и хлада
Я приближаюсь глух, изглодан, чёрен, слаб,
И смерть меня уже не выпустит из лап.
Я страшен сам себе, как выходец из ада.
Прощай, светило дня! Болящей плоти раб,
Иду в ужасный мир всеобщего распада.*

Поистине леденящие строки, в которых сурово и жёстко говорится о финише жизни. А рядом – стихотворение, написанное примерно в те же годы и наполненное лёгкой радостью жизни, где ощущение весенней свежести вырастает в настоящий гимн молодости. Всё это передано в частности через динамичные перебивы ритма (в метрике непрерывное чередование семи- или восьмистопных и трёхстопных строк).

*Мой боярышник лесной,
Ты весной
У реки расцвёл студёной,
Будто сотней цепких рук
Весь вокруг
Виноградом оплётённый.
И в тени твоих ветвей
Соловей,
Чуть пригреет солнце мая,
Вместе с милой каждый год*

*Домик вьёт,
Громко песни распевая.*

*Так живи, не увядай,
Расцветай,
Да вовек ни гром небесный,
Ни гроза, ни дождь, ни град
Не сразят
Мой боярышник прелестный.*

Подобную непосредственность в выражении радости жизни среди художников, пожалуй, ярче и полнокровнее, чем кто-либо, воплощал голландский живописец *Франс Халс* (встречается и написание *Гальс*, между 1581 и 1585–1666). Это чувство он нередко раскрывал в удивительных по живости и движению зарисовках типажей, выхваченных из народной среды, подчёркивая душевное здоровье человека из низов (один из замечательных примеров – его «Мулат»).



Франс Халс

Мулат (ок.1635) Музей изобразительных искусств, Лейпциг
Смеющийся мальчик (1625) Королевская галерея Маурицхёйс, Гаага

Как никто, Халс владел секретом передачи естественной, живой улыбки. От некоторых его детских портретов исходит удивительное в своей заразительности веселье – квинтэссенцией этого может считаться «Смеющийся мальчик».

Продолжая сопоставления, находим в сфере *сценических искусств* следующую ситуацию: Барокко – это эпоха расцвета театральной трагедии, но в то

же время это и эпоха расцвета комедии. Начало расцвету *комедии*, как и вообще начало европейскому профессиональному театру Нового времени, положила итальянская *комедия масок* (*commedia dell'arte*). Она зародилась в Венеции в 1560-е годы, как раз на выходе в эпоху Барокко. А затем в других странах в самом скором времени сложились свои школы комедиографии, увенчанные такими выдающимися именами, как **Шекспир** в Англии, **Lope de Vega** в Испании (настоящее имя – Лопе Феликс де Вега Кáрпью, 1562–1635), **Мольер** во Франции (настоящее имя – Жан Батист Поклен, 1622–1673).

В музыкальном искусстве нечто аналогичное очень ярко и раньше всего заявило о себе в жанре *мадригальной комедии*. Она развивалась в основном в Италии, выросла из мадригала и непосредственно предшествовала появлению оперы. Мадригал в такого рода композициях подвергся театрализации, то есть в него была привнесена сюжетная канва, сценическое действие, диалоги персонажей, игровое начало. Подобные вещи как само собой разумеющееся требовали лицедейства, включения открыто буффонных приёмов, то есть комикования, в том числе связанного и с пародированием.

Законченным образцом мадригальной комедии можно считать «**Представление на масленицу**» **Адриано Банкьери** (1567–1634), где в частности одна из сцен выполнена в характере изобретательной и остроумной пародии на молебн («Месса животных»). (**Адриано Банкьери**, «**Представление на масленицу**». «**Месса животных**» – ансамбль «Мадригал»).

* * *

Из сказанного становится ясным, что человек того времени отличался завидным чувством юмора, удивительным умением радоваться жизни, а также необычайной живостью характера. Эта живость была одним из проявлений более общего свойства, присущего эпохе Барокко. Обозначим его словом *динамизм*, что, естественно, подразумевает насыщенность энергией, действием, движением.

Последний из названных признаков (движение) получил своеобразное претворение в зодчестве. Фасады зданий стали отличаться исключительной сложностью: гибкие и подвижные текущие формы, резко выдвинутый рельеф карнизов, колонн и портиков, криволинейные очертания (архитектурная плоскость становится искривлённой или изломанной, используются выгнутые и вогнутые поверхности, витые колонны и т.д.).

Одним из образцов всего перечисленного можно считать **церковь Сан-Карло** в Риме (её полное название: Сан-Карло алле Куатро Фонтане). Это плод фантазии итальянского архитектора **Франческо Борромини** (1599–1667), которого причисляют к самым блестящим мастерам причудливо-живописного стиля барокко.



Франческо Борромини – Рим (Италия)

Церковь Сан-Карло (1634–1667)

Церковь Сант-Аньезе (1652–1672)

В полной мере особенности подобного стиля присущи и внутреннему облику сооружений Борромини, что в данном случае дополняется роскошью скульптуры, росписей, лепнины и разнообразием материалов. Совершенно показательный образец – интерьер церкви **Сант-Аньезе** в Риме.

В России идею подчёркнутого динамизма великолепно передавал в архитектурных формах *Варфоломей Растрелли* (1700–1771, о его отце, скульпторе Бартоломео Растрелли будет упомянуто позже). Когда мы входим в главный вестибюль его прославленного творения – **Зимнего дворца** (Петербург), где ныне располагается знаменитый Эрмитаж, и начинаем подниматься по **Иорданской лестнице**, то вместо чётких, прямых лестничных маршей находим текуче-изогнутые очертания как линии перил, так и формы ступеней – таким образом, характерно барочная криволинейность представлена здесь как бы «в квадрате».



Варфоломей Растрелли (Россия)

Зимний дворец (1754–1762)

Екатерининский дворец (1752–1756)

Петербург – Иорданская лестница

Царское Село

Стиль барокко заявляет о себе здесь и в резко сопоставленных цветовых контрастах: белоснежный мрамор лестницы и тёмные колонны (это напоминает характерный для барочной живописи контраст «белого» и «чёрного», о чём речь впереди), а рядом густая позолота с чрезвычайно усложнённым рисунком лепнины. И во всём – особая роскошь пышного дворцового интерьера.

Уникальным примером растреллиевского динамизма следует считать **Екатерининский дворец** в Царском Селе (ныне г.Пушкин), строившийся в 1752–1757 годах. Его пышный и чрезвычайно протяжённый, трёхсотметровый фасад, выходящий в парк, отличается невероятным богатством и разнообразием форм.

Сложность архитектурной композиции заключается в её многосоставной структуре: парковый фасад состоит из вереницы малых фасадов, каждый из которых выдержан в своём роде. Объединяет их изощрённая сложность и непрерывное обновление членений и форм (обработка поверхности, ритм выступов, скульптурное убранство, всевозможные типы окон, наличников, колонн и т.д.). Это многообразие увенчано взлётом золотых куполов дворцовой церкви, что к барочному стилю общеевропейского стиля присоединяет чисто русский мотив с очень оригинальной трактовкой луковичной формы куполов.

Музыкальное искусство эпохи Барокко выработало свои формулы двигательной динамики, которые условились обозначать словом *моторика*. Действительно, в ряде случаев это самый настоящий «мотор», работающий безостановочно, в незамирающей пульсации и великолепно воплощающий сосредоточенный ритм созидательных процессов. Такого рода энергию великолепно передавал в быстрых частях своих инструментальных концертов итальянский композитор **Антонио Вивальди** (1678–1741).

Заострённое выражение мощный двигательный напор не раз получал в музыке **Иоганна Себастьяна Баха**, чем-то напоминая бесперебойно работающий механизм.

Подобное можно встретить у него даже в миниатюрах, предназначенных для начинающих музыкантов – например, в одной из его **Маленьких прелюдий** для клавира (Маленькая прелюдия до минор, которая в указателе баховских сочинений числится под номером 999). (**Иоганн Себастьян Бах, Маленькая прелюдия до минор** (В.999) – Э.Грэй).

* * *

Особые грани жизнелюбия принёс с собой стиль *рококо́*, который возник во Франции уже на завершающих стадиях эпохи. И если «на входе» (вторая половина XVI века) барочное искусство начиналось с маньеризма, то «на выходе» (первая половина XVIII столетия) оно во многом трансформировалось в рококо.

Стиль этот отличался светлой, беззаботной, «сibarитской» настроенностью, переводя едва ли не всё в плоскость наслаждения, лёгкости, праздного существования, беспечной игры. Зачастую то было искусство неглубокое, подчас даже поверхностное, но ему невозможно отказать в обаятельной, располагающей к себе изящной грациозности и элегантности. Вот почему фигурирует

и другое обозначение этой манеры – *галантный стиль*, что справедливо, поскольку он был связан с атмосферой светской жизни, и значение французского слова *галантный* (*учтивый, вежливый, изысканный*) как нельзя более отражает суть данного художественного направления.

Стиль рококо затронул все виды искусства, но самые значительные результаты принёс в живописи, архитектурном интерьере и музыке.

Живопись рококо отличается изяществом и декоративностью, в её сюжетах почти всегда присутствует такое любопытное свойство: картины напоминают тщательно отрежиссированные театральные сценки. Особую тональность приобретает и колорит – при всей красочности он становится мягким, изысканным, чуть блёклым.

Истоком рококо в живописи послужило творчество французского художника *Антуана Ватто* (1684–1721) со свойственной ему трепетностью рисунка и изысканной нежностью пастельных тонов. Одна из характерных его работ – «Праздник любви», где в парке у статуи богини любви Афродиты, сопровождаемой Амуром, дамы и кавалеры разыгрывают галантные сценки.



Антуан Ватто Праздник любви (между 1717 и 1719)
Картинная галерея, Дрезден

Пожалуй, с наибольшей полнотой стиль рококо выразил себя в *архитектурном интерьере*. Если в XVII столетии интерес зодчих был сосредоточен на огромных монументальных дворцово-парковых комплексах, то в первой половине XVIII века в центре внимания оказываются небольшие дворцовые здания и городские особняки. Причём основные усилия архитекторов были направлены на интерьер этих построек.

Потребности респектабельного аристократического быта выдвинули на передний план такие качества, как комфорт, интимность и непременно оригинальность. Именно эти потребности и удовлетворил стиль рококо с его изысканной роскошью, замысловато-затейливым контуром и часто нарочитой асимметричностью общей композиции и её отдельных деталей.

С подобными устремлениями был связан расцвет *декоративного искусства*. Декоративизм рококо определяли всевозможные живописные эффекты,

общая нарядность отделки, прихотливость причудливо-изогнутых линий, сложнейшие лепные и резные узоры, завитки, растительные побеги, цветы, гирлянды. Центральным мотивом орнаментальной композиции часто становится стилизованное изображение раковины – так называемый *рокайль* (отсюда и произошёл термин *рококо*).

Для внутреннего убранства помещений широко применялись многочисленные зеркала самых причудливых очертаний, красочные ковры и живописные панно с аллегориями, мифологическими сценами, галантными празднествами, фантастическими сюжетами и мотивами восточной экзотики.

Со временем всё это пришло и в Россию. Перлом расточительно декоративного, роскошного русского рококо стали интерьеры **Китайского дворца** в Ораниенбауме (ныне Ломоносов, близ Петербурга), в том числе находящиеся в этом дворце **Фарфоровый кабинет** и **Стеклярусный кабинет** (стеклярус – род бисера: разноцветные стеклянные трубочки, используемые в декоративных целях).



Китайский дворец (1762–1768)
Фарфоровый кабинет



Ораниенбаум (Россия)
Стеклярусный кабинет

Во втором из них чрезвычайно примечательно панно, занимающее всю стену и заполненное всевозможной экзотикой животного и растительного мира.



Панно (1762–1768) Стеклярусный кабинет
Китайский дворец, Ораниенбаум (Россия)

В музыкальном искусстве обрисовка особого изящества и грациозности повела к миниатюризму:

- с точки зрения масштабов это, как правило, пьеса небольших размеров или сюита, составленная из ряда таких пьес;
- фактура прозрачная, звучание камерное – несколько инструментов, а ещё чаще клавесин *solo*.

Тихий, деликатно-холодноватый тембр клавесина как нельзя лучше отвечал «хорошему тону» (французское *bon ton*) избранного общества, его утончённым вкусам, изысканным манерам и аристократическому этикету. Вот почему синонимом стиля рококо стал *французский клавесинизм*.

Центральная фигура этой школы – *Франсуа Куперен* (1668–1733). Его манеру отличает грациозность мелодического рисунка, прихотливая ритмика, детализированный штрих, насыщенная орнаментика (обилие мелизмов, то есть украшений). Ювелирная отделанность фактуры может вызвать ассоциации с бисером, с вышивкой жемчугом. В отдельных пьесах хрупкость звуковой ткани доведена до такой степени, что музыка начинает напоминать фарфоровую статуэтку (излюбленный жанр прикладной скульптуры рококо) или какую-либо драгоценную безделушку. Из сочинений Куперена, написанных для клавесина, очень показательна в данном отношении **Сюита № 23** (*Франсуа Куперен, Сюита № 23 для клавир* – Р.Киркпатрик).

В конечном счёте, искусство рококо было устремлено к светлой улыбке, радужному свету, «легкокрылой» радости. Как выразился ведущий из немецких композиторов, работавших в этом стиле, *Георг Филипп Телеман* (1681–1767), «музыка должна пениться как шампанское».

Подобную настроенность превосходно передаёт один из «шлягеров» первой половины XVIII века – популярнейшее *Badinerie* ([Бадинри], фр. *шутка*) из оркестровой **Сюиты № 2 Баха**. Солирующая здесь флейта (так же, как и клавесин, она была излюбленным тембром музыки рококо) буквально искрится живой радостью жизни, игрой «солнечных зайчиков» (*Иоганн Себастьян Бах, Сюита № 2 для оркестра, Badinerie* – ансамбль «Concentus Musicus Wien»).

* * *

Как помним, эпоха Барокко своё название получила по одноимённому стилю (барокко), который господствовал в европейском искусстве с середины XVI до середины XVIII века. Завершая рассмотрение стиля барокко, обратимся к таким его свойствам, как контрастность, фантазия и барочный темперамент.

Что касается характерной для барокко резко выраженной *контрастности*, то как раз о контрастах, доводимых до уровня антитез, и шла речь до сих пор, и уже говорилось, что именно в этом состоит ключ к пониманию эпохи Барокко.

Очень широко использовался принцип контраста в музыке. Не случайно тогда впервые в практику вошёл приём динамического сопоставления *piano* – *forte* (тихо – громко). Его специфическим вариантом стало «эхо» – излюблен-

ный звуковой эффект того времени: краткая фраза, прозвучавшая *forte*, тут же повторяется на глубоком *piano*.

Общее тяготение искусства Барокко к рассматриваемому качеству было настолько велико, что композиторы стремились подчас к совмещению контрастов не только по горизонтали (перемежающие друг друга эпизоды), но и по вертикали, то есть в одновременности. Оригинальную разработку такой идеи, технически трудно осуществимой в музыке, находим в **Магнífикате** итальянского композитора *Клаудио Монтеверди* (1567–1643, первый классик мировой оперы). Магнификат (от первого слова латинского текста *Magnificat anima mea Dominum – Величит душа моя Господа*) – произведение на евангельский сюжет о Благовещении, по форме и масштабу близкое кантате или даже оратории.

В **I части** названного произведения с совершенно осязаемой отчётливостью противопоставляются два звуковых пласта:

- нижний, изложенный в протяжённых длительностях – тягуче-сумрачный, гнетущий по своему характеру;
- верхний, поданный в оживлённом движении, совсем иной по складу – высветленный, прихотливо-игровой (данная, основная линия, в свою очередь, построена на непрерывном обыгрывании эффекта «эхо»).

Этот смелый и яркий драматургический монтаж по смыслу прочитывается как характерный для барочного мироощущения антагонизм двух начал – монашески-аскетичного, «могильного» и жизнелюбивого, юного (*Клаудио Монтеверди*, **Магнификат** – дирижёр Р.Кинг).

В живописи принцип контраста с особой последовательностью заявлял о себе в таком чрезвычайно устойчивом приёме, как подчёркнуто резкое сопоставление света и тени. В этом, как и во многих других отношениях, одним из самых ранних прорывов в стилистику барокко нужно считать картину «**Святая ночь**» итальянского художника *Антонио Корреджо* (около 1489–1534). В центре полотна – Мария с только что родившимся Христом. Колорит ночного освещения приобретает здесь совершенно определённую образно-смысловую направленность: сияние, исходящее от Младенца, сообщает событию характер чуда. В сплошном световом потоке – лицо юной Мадонны, склонённое над новорождённым, оно полно радости, нежности и любви.

Всё остальное предстаёт в отблесках этого сияния. Это всё остальное наполнено характерным для искусства Барокко повышенным динамизмом, что находит себя в энергичных позах передних фигур и в сложном диагональном построении полотна. Примечателен и дополняющий контраст: с реальностью основных персонажей (включая Иосифа, который в темноте занят с мулом – штрих повседневности) сопоставлены парящие в облаке фигуры небожителей, освящающих происходящее на этом уголке земли (мистический акцент).



Антонио Корреджо Святая ночь (ок.1530), Галерея старых мастеров, Дрезден
Тициан Христос Вседержитель (1560-е годы) Эрмитаж, Петербург

Сноп яркого света, пронзающий темноту, выхватывающий фигуру либо предмет из фона или окружения и высвечивающий их словно лучом прожектора – вот к какому эффекту часто стремились художники Барокко. Одним из первых к этому сильнодействующему средству стал постоянно прибегать **Тициан**.

В его картине «**Христос-Вседержитель**» образ всевидящего и всезнающего Богочеловека выступает из мрака мира светочем мудрости и высшей духовности. Лицо светится из овала угольно-чёрных волос, окаймлённых острыми световыми пучками нимба. И ещё высвечены руки: одна в жесте крестного знамения, другая (как бы изнутри светящаяся) держит тёмный шар с редкими пятнами высветления. Символический смысл подобного колористического решения совершенно ясен: до чего мало света и блага на этой мрачной земле!

По такому же пути подчёркнутого контраста «света» и «тьмы» нередко шли и те живописцы, которых обычно причисляют к реалистам. Один из них – **Диего Веласкес** (полная фамилия – Родригес де Сильва Веласкес, 1599–1660). В «**Портрете пожилого мужчины с крестом ордена Сант-Яго**» он даёт ярко освещённое лицо на непроницаемом чёрном фоне стены и одежды.



Диего Веласкес Пожилой мужчина с крестом ордена Сант-Яго
(1641–1642) Галерея старых мастеров, Дрезден

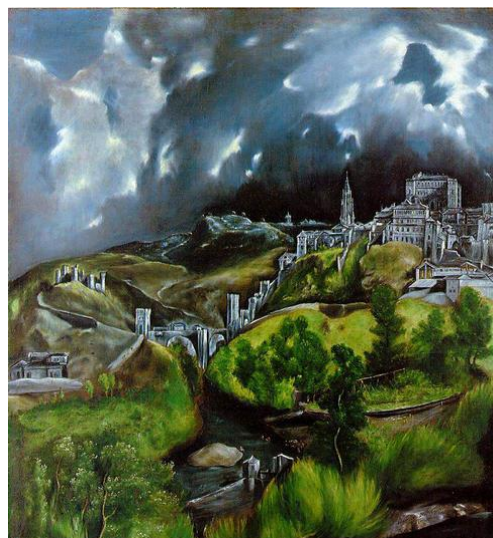
Этот контраст «белого» и «чёрного» в соединении с насторожённым взглядом и теряющейся в ткани костюма сверкающей змейкой золотой цепочки подчёркивает большое внутреннее напряжение сановитого персонажа, его готовность к превратностям судьбы – к тем превратностям, которые так акцентировались в сознании человека Барокко.

Ещё одно важное качество стиля барокко своё совершенно определённое жанровое обозначение получило в музыке той эпохи – *фантазия*. Сразу же оговоримся: в характере фантазии в те времена часто создавались и музыкальные пьесы типа прелюдий, токкат, каприччио и т.д. Характерным примером на этот счёт можно считать клавирную пьесу французского композитора *Жана Филиппа Рамо* (1683–1764) «Перекликанье птиц» (*Жан Филипп Рамо*, «Перекликанье птиц» – Э.Гилельс).

Сильнейшую склонность к фантазии и фантазийности как способу художественного мышления обнаружили и остальные виды искусства, в том числе живопись. Это находило себя в пристрастии к необычному, причудливому, в обращении к материалу, поражающему своей редкостью и экзотичностью.

Крупнейший мастер голландского пейзажа *Якоб ван Рёйсдал* (1628 или 1629–1682) пишет «Лесное болото» как уголок девственной, дикой природы. Возможно, оно существовало в реальности, но даже в этом случае примечательно стремление художника отыскать и зафиксировать в красках подобное. В любом случае всё здесь предстаёт в необычном ракурсе, обращают на себя внимание искривлённые стволы и сучья. В сопоставлении с живыми существами (охотник вдалеке и восторженная утка вблизи) деревья кажутся огром-

ными, даже циклопическими. Так складывается не только таинственно-сумрачный, но и почти фантастический ландшафт.



Якоб ван Рёйсдал Лесное болото (1660-е) Эрмитаж, Петербург
Эль Греко Толедо (1604–1614) Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Однако если в пейзаже Рёйсдала приходится гадать, могло быть такое или нет, то в картине *Эль Греко «Толедо»* изображён реально существующий испанский город. Художник писал её более десяти лет, и в данном случае нам понятны «муки творчества». Реальность для выдающегося мастера была только импульсом, и он самым активным образом преображал и пересоздавал её в соответствии с субъективной игрой своего воображения. Результатом стала искривлённо-изломанная полоса городского силуэта, зажата между громадами земли и неба, поданными в мрачно-грозовом колорите.

В подобных работах безудержная фантазия граничила с фантастикой и легко могла переходить в неё. С фламандским мастером натюрморта *Франсом Снейдерсом* мы уже встречались (вспомним его «Рыбную лавку»). Есть у него и «живой» натюрморт под названием «**Птичий концерт**».

Натюрморт живой, но абсолютно выдуманный. Начиная с предложенной ситуации, обозначенной заголовком картины, и кончая такой немыслимой деталью: находящаяся в центре полотна сова держит перед собой раскрытые ноты, выступая в качестве дирижёра. Гиперболизм здесь обнаруживается во всём, в том числе в изображении такого скопища всевозможных пернатых и в сильнейшем акценте на диковинных существах, в обрисовке которых господствует заведомо изощёренный вымысел.



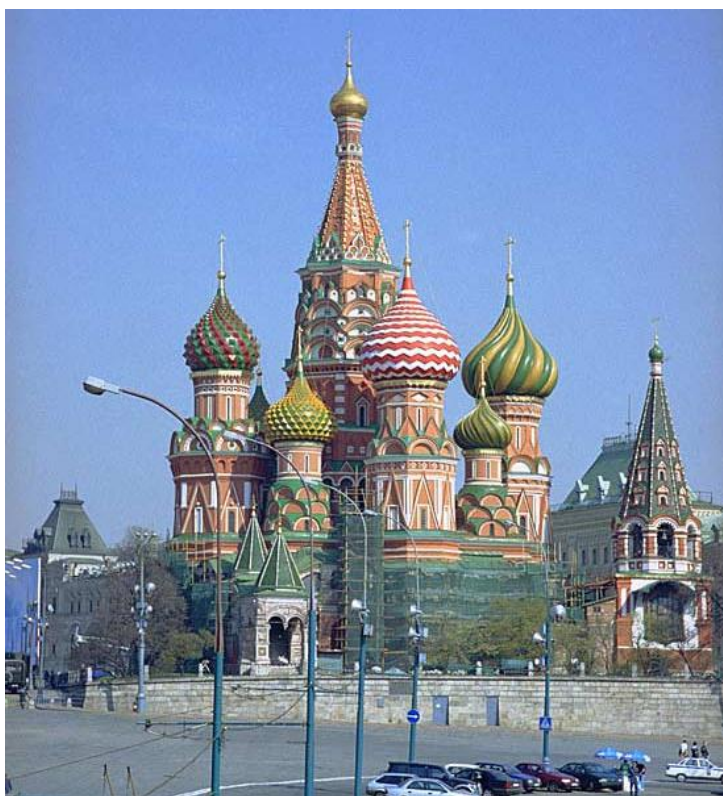
Франс Снейдерс Птичий концерт (ок.1630–1640)
Эрмитаж, Петербург

* * *

В связи с рассмотрением такого качества стиля барокко, как фантазия и фантазийность, отдельного разговора заслуживает *русское искусство* этого времени. Оно ярко и очень по-своему отозвалось на общие веяния эпохи.

К XVII столетию высшего расцвета достигает *русская деревянная архитектура*: избы, мельницы, часовни, церкви и т.д. – всё это рубили без гвоздей и с удивительной художественной выдумкой. Шедевром деревянного зодчества стала **Преображенская церковь** в Кíжах (остров на Онежском озере, где ныне находится музей-заповедник русской деревянной архитектуры).

Многоглавие, то есть обилие куполов, как важнейшая примета русского храмового зодчества, доведено здесь до предела – церковь имеет двадцать две главы. Она отличается поразительно замысловатой конструкцией, однако щедрое разнообразие форм собрано в единый пучок, устремлённый ввысь на 37 метров и своеобразно реализующий принцип пирамиды. Тонкая, мастеровитая работа обнаруживает себя в любой детали: и в том, как ладно всё пригнано, образуя затейливо-прихотливый силуэт, и в том, как искусно вышит узор орнамента, создающего трепетную вибрацию чешуйчатой поверхности.



Преображенская церковь (1694–1714) Кижы, Карелия (Россия)
Храм Василия Блаженного (1555–1561) Москва (Россия)

В каменном зодчестве Руси самым известным примером самобытно-национальной параллели фантазиям барокко можно считать **храм Василия Блаженного** на Красной площади в Москве (его «официальное» название: Покровский собор что на Рву). Исключительная многосоставность композиции дополнена избыточным изобилием её компонентов и элементов – создатели храма (предполагают, что ими были мастера *Ба́рма* и *По́стник*) словно бы задались целью представить в одном сооружении всё многообразие национальной традиции. В итоге возникает впечатление затейливости и нарядности, граничащей с пестротой, напоминающей цветистость ярмарочных красок. Храм превращён в своего рода короб чудес, в сказочный расписной терем.

Упоминание о тереме тем уместнее, что рядом, на территории Московского Кремля, несколько позже был построен **Теремно́й дворец** (мастера *Бажен Огурцов* и *Трефил Шарутин*). В его общем облике и особенно в росписях интерьера с полной наглядностью преломились черты русского *узо́рочья*. Узорочье в данном случае – это настоящий хоровод живописнейших, нарядных узоров, это до чрезвычайности яркая, праздничная раскраска и это в высшей степени затейливый вымысел (часто фольклорного происхождения).



Теремной дворец (1636) Москва (Россия)
внешний вид и интерьер

Пройдя в XVII веке кульминацию национально-самобытной экзотики, к концу столетия русское искусство всё более склонялось к ассимиляции европейских форм художественного мышления. В их синтезе с русским узорочьем возникло так называемое *московское барокко*, или иначе — нарышкинский стиль, поскольку многое в постройках этого стиля было инициировано дворянским семейством Нарышкиных, состоявших в родстве с царской фамилией.

Несколько позже, в связи с реформами Петра I, в новой столице, Петербурге (Санкт-Петербург), складывается русский стиль уже чисто европейского толка. Для очертаний этого стиля очень показателен огромный резной **иконостас Петропавловского собора** (собор находится в Петропавловской крепости в Петербурге).



Иван Зарудный Иконостас (1722–1727)
Петропавловский собор, Петербург (Россия)

Композиция этого иконостаса далека от привычных стандартов православия: не серия икон, размещённых в последовательной иерархии рядов (чинов), а свободный архитектурный ансамбль. Примечательно, что создан он не живописцами, а резчиками по проекту архитектора *Ивана Зарудного*.

Включённые в этот иконостас скульптурные фигуры полностью соответствуют европейской традиции. Но немало здесь и национально-своеобразного – в характере виртуозной обработки дерева, в самобытной выдумке. Чем ещё данный шедевр смыкается с эстетикой стиля барокко, так это безудержной роскошью и подчёркнутой живописностью: богатство и разнообразие декоративных мотивов, ослепительная пышность золотого убранства.

Русское искусство петровской и послепетровской поры восприняло от западного барокко и склонность к оптическим эффектам, уводящим в стихию иллюзионизма. Особенно это проявилось в росписях плафонов (так называют поверхность потолка, украшенную каким-либо изображением). Мастера фресковой живописи достигали удивительного «обмана зрения», рисуя небо, облака, далёкие просторы и летящие в них фигуры, создавая иллюзию прорыва в большое открытое пространство.

Один из таких плафонов можно видеть в уже упоминавшемся **Китайском дворце** Ораниенбаума, где воссоздаётся фантазийная поэтика свободного полёта: люди и птицы реют среди облаков, туманов и развевающихся драпировок. Прекрасные существа с радостной безмятежностью плывут в небесах – так передаётся бесподобная феэрия абсолютного воспарения над земным, обыденным, полный отлёт от реальности в мир грёзы.



Плафон (1762–1768)
Китайский дворец, Ораниенбаум (Россия)

Особого рода барочная фантазия – *утопический роман*. Его истоком стала «**Утопия**» **Томаса Мора** (1478–1535), написанная ещё в 1516 году. Впоследствии, уже как безусловно принадлежащие эпохе Барокко, появились «Город Солнца» (1602) **Томмáзо Кампанéллы** (1568–1639), «Новая Атлантида» (1627) **Фрэнсиса Бэкона** (1561–1626), «Иной свет, или Государства и империи Луны» (изд.1657) и «Государства и империи Солнца» (изд.1662) **Савиньёна Сиранó де Бержера́ка** (1619–1655) и т.д.

В этих книгах через фантазийные описания, в противовес существующей дисгармонии утверждалась мечта об идеальном общественном устройстве. Аналогичные мотивы преломились и в массе других литературных произведений – например, в романе **Джóнатана Свифта** (1667–1745) «**Путешествия Гулливера**» (1726). Всё, что привлекло знаменитого героя в вымышленной стране гуингнмов (разумных лошадей) сосредоточено в нескольких предложениях, раскрывающих картину желаемого в жизни. И это квинтэссенция того, к чему стремились авторы утопий Барокко.

Я наслаждался прекрасным телесным здоровьем и полным душевным спокойствием. Мне нечего было бояться предательства, мне не приходилось прибегать к лести и подкупу, чтобы снискать милости сильных мира сего. Мне не нужно было ограждать себя от обмана и насилия. Здесь не было ни врачей, чтобы разрушить моё здоровье, ни юристов, чтобы разорить меня, ни доносчиков, чтобы подслушивать мои слова или подглядывать за мной. Здесь не было зубоскалов, клеветников, карманных воров, взломщиков, сводников, шутов, мошенников, убийц; не было политических партий, тюрем, виселиц; не было франтов, буянов, пьяниц, проституток и венерических болезней; не было негодяев, поднявшихся из грязи благодаря своим порокам, и благородных людей, брошенных в грязь за свои добродетели...

Так в цепочке суждений (путём доказательства от противного – «здесь не было...») Свифт подытожил развитие утопической мысли. Но «Путешествия Гулливера» – это прежде всего занимательная, вольная, неистощимо изобретательная фантазия. И она всегда направлена на какую-либо отчётливо осознанную цель. Одна из таких целей – развенчание лженауки. Делает это писатель с неподражаемым юмором. Вот рассказ о некоем псевдоучёном, открывшем способ пахать землю свиньями и таким образом избавиться от расходов на плуги, скот и рабочих.

Способ этот заключается в следующем: вы закапываете в землю жёлуди, финики, каштаны и другие плоды и овощи, до которых особенно лакомы свиньи, затем выгоняете их на это поле, и они в поисках пищи взроют всю землю, сделав её пригодной для посева и в то же время удобрив её своим навозом. Правда, произведённый опыт показал, что такая обработка земли требует больших хлопот и расходов, а урожай даёт маленький или вовсе никакой. Однако никто не сомневается, что это изобретение поддаётся усовершенствованию.

Но ещё «Путешествия Гулливера» – это фантазия-гипербола. Гиперболизм направлен здесь либо в сторону наименьшего (лилипуты), либо в сторону наибольшего (великаны).

* * *

Гиперболизация стала важнейшей приметой искусства того времени – таков уж *барочный темперамент*: преувеличение во всём, жажда исключительного, неумеренность страстей, непомерность стремлений.

Великолепную иллюстрацию сказанному даёт главное сооружение католического мира – **площадь и собор св.Петра** в Риме (1657–1663). Огромная овальная площадь (её глубина 280 метров), простирающаяся перед собором, представляет собой почти необозримое пространство, взятое в кольцо из 284 колонн высотой 19 метров. Две галереи, переходящие в колоннаду, охватывают это пространство «подобно распростёртым объятиям» (выражение создателя площади, архитектора *Лоренцо Бернини*). Центр площади отмеченobeliskом, а фонтаны по краям от него определяют её поперечную ось. Гигантская, идущая в четыре ряда колоннада с её торжественным ритмом, ведёт к собору, подготавливая его ошеломляющую грандиозность.

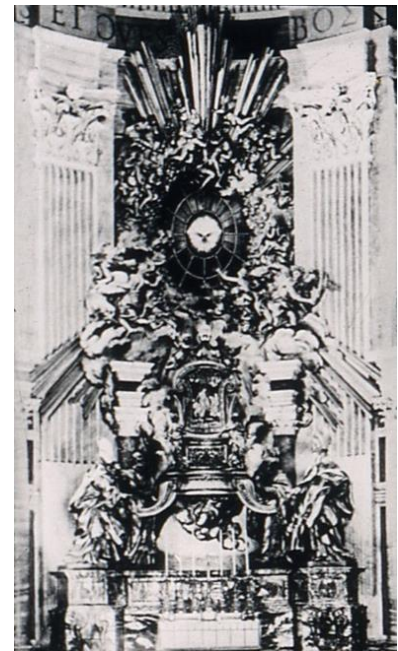
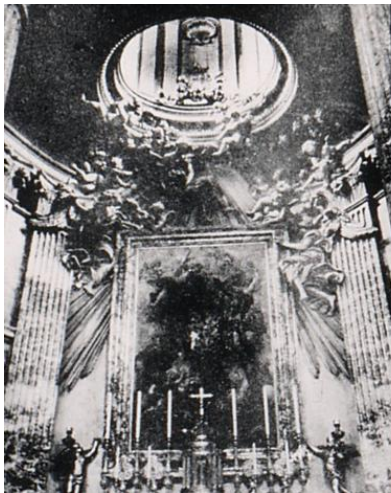


Рим (Италия)

Площадь св.Петра (1657–1663)

Собор св.Петра (1506–1626)

Создание собора св.Петра начиналось ещё в первые десятилетия XVI века, когда он был задуман автором исходного проекта *Донáто Брамáнте* (1444–1514) как сооружение, которое должно было превзойти все храмы христианского мира. С 1546 года строительством руководил *Микеланджело* – им в частности разработана конструкция купола, который завершается фонарём, подчёркивающим устремлённость всех форм ввысь. Доминируя над архитектурным окружением, купол служит важной композиционной точкой в ансамбле города.



Собор св.Петра (1506–1626) Рим (Италия) – интерьеры

Стена собора изгибается, многообразные и контрастные по размеру объёмы усложняют её конфигурацию. Внутри храма всевозможные скульптурные и орнаментальные формы поданы в сложных ракурсах, что усиливает впечатление бесконечного разнообразия. Всё это, в соединении с обилием и роскошью убранства, с неожиданными и смелыми пластическими эффектами, призвано

символизировать величие, мощь и богатство католического Рима (в создании интерьеров собора главная заслуга принадлежит *Лоренцо Бернини*).

Такой же гиперболизм свойствен стилю барокко и в передаче человеческих страстей. Для подтверждения обратимся к двум полотнам *Рубенса*.

Невероятно мощная патетика – вот суть действия, запечатлённого в картине «**Воздв́ижение Креста**». Конечный трагический смысл происходящего оказался отодвинутым далеко на задний план. Художник передаёт титанические усилия и распятого, и его палачей. Антагонизма как такового нет – всё сосредоточено на едином порыве этой группы людей, вздымающих Крест как непомерную тяжесть.

Резкие развороты фигур, беспокойные блики света и тени, скользящие по трепещущим от напряжения вздувшимся мышцам, интенсивность цвета и общая «вздыбленность» композиции, построенной по диагонали – всё это до предела обостряет пафос изображаемого. Причём заметим, что основной диагонали крестообразно противостоит контрдиагональ с тяжело дышащей собакой в левом нижнем углу и деревом, согнувшимся под порывом ветра, в верхнем правом углу.



Питер Пауэл Рубенс

Воздвижение Креста (1610) собор Антверпенской Богоматери, Антверпен
Ужасы войны (1637–1638) Галерея Питти, Флоренция

В работе *Рубенса* «**Ужасы войны**» барочный темперамент представлен в абсолютной полноте: патетическая гиперболизация, бурная динамика (под шквалом бедствия всё в картине склонилось слева направо), подчёркнутая экспрессия, передающая неистовство эмоций, и наконец – аффектированность состояния. Кроме того, отмеченным качествам сопутствуют театрализация (драматическая эффектность живописной композиции) и аллегоризм (обнажённая Венера с амурами). Всё вместе взятое позволило художнику с исключи-

тельной страстностью выразить идею неприятия войны. А то, что это не было для него пустым звуком, доказывает одно из его писем: «*Я хотел бы, чтобы весь мир был в мире, и мы могли жить в веке золотом, а не железном*».

Всевозможные грани барочного темперамента, включая сильнейшую склонность к патетике, экспрессии и экстатичности, раскрывало музыкальное искусство. Яркими разноплановыми примерами раскрытия названных качеств могут послужить следующие произведения:

- завершение органной **Прелюдии, фуги и чаконны ре минор** немецкого композитора *Иоганна Пахельбеля* (один из непосредственных предшественников Баха, 1653–1706) с её сумрачным колоритом и подчёркнуто проблемным настроением;

- II часть **Концерта для двух скрипок, виолончели и оркестра** *Антонио Вивальди* с характерной для неё настойчивостью преодолений, доводимой до лихорадочного возбуждения;

- начальный раздел *баховской Хроматической фантазии и фуги* для клавира.

В последнем из названных сочинений жанр фантазии трактуется как форма совершенно свободного, спонтанно-стихийного волеизъявления. За артистизмом этой музыки стоит неординарная личность с её сложным внутренним миром и дерзновенно-бунтарским духом. Открыто заявляющая здесь о себе драматическая патетика – это и размах мысли, чувства, действия, и приподнятость высказывания с его риторическим накалом. Для искусства Барокко вообще очень характерна ораторская риторика с воспроизведением декламационной речи, энергичной жестикуляции, вдохновенных «росчерков пера».

Рука об руку с патетикой идёт высокая экспрессия, передающая в данном случае страстную взволнованность и бурное возбуждение. Монтеверди, творивший за столетие до Баха, ввёл на этот счёт специальное обозначение: *stile concitato* [сти́ле кончитáто] – *взволнованный, возбуждённый стиль* (*Иоганн Себастьян Бах, Хроматическая фантазия и fuga, Фантазия* – М.Юдина; *Иоганн Пахельбель, Прелюдия, fuga и чакона* – И.Браудо; *Антонио Вивальди, Концерт для двух скрипок, виолончели и оркестра* – ансамбль «*Europa galante*»).

* * *

До сих пор речь шла о стиле барокко, который дал имя эпохе и был для неё определяющим. Но эпоха, буквально сотканная из резко выраженных контрастов, не могла не выдвинуть стилей, ему противостоящих. И действительно, наряду с барокко и в противовес ему, существовали классицизм и реализм.

Как стилю барокко предшествовал маньеризм, так и *классицизм* был подготовлен появлением *академизма*. В 1585 году в Болонье (Италия) художники братья *Карраччи* (их было трое, наиболее известный и талантливый из них – *Аннибá-ле*, 1560–1609) основали Академию, чтобы противопоставить маньеризму искусство, основанное на изучении великих мастеров прошлого.

Это была исторически первая академия, позже в разных странах появились аналогичные учреждения, причём не только в области изобразительного

искусства, но и по линии драматического театра, музыки, танца, чем было положено начало систематическому художественному образованию.

Именно в академиях и складывался академизм, который требовал соблюдения правил, заимствованных из классического искусства Античности и Ренессанса. В этом состояло главное и общее между академизмом и классицизмом (термины тождественны, оба происходят от слов, означающих *образцовый, совершенный*).

Для того чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить картины «**Святые жёны у гроба воскресшего Христа**» академиста *Аннибале Карраччи* и «**Отдых на пути в Египет**» классициста *Никола Пуссена*. Их роднит ясность рисунка и композиции, чувство возвышенной красоты, величавый характер и черты театральной приподнятости.



Аннибале Карраччи Святые жёны у гроба воскресшего Христа (ок.1600)

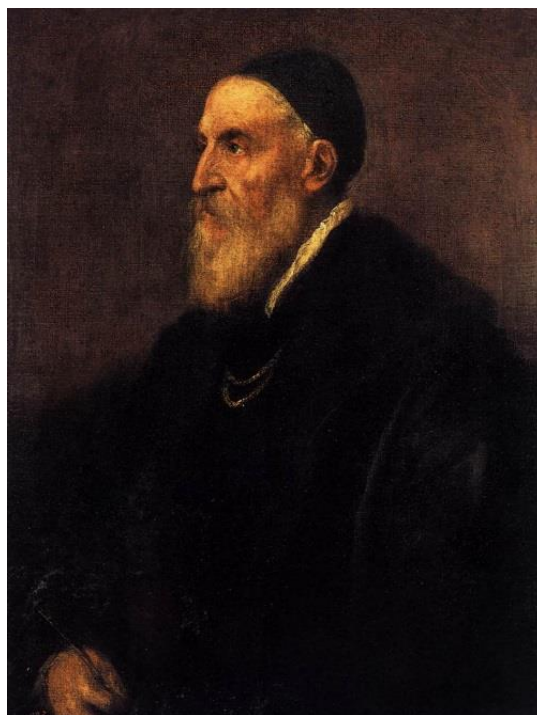
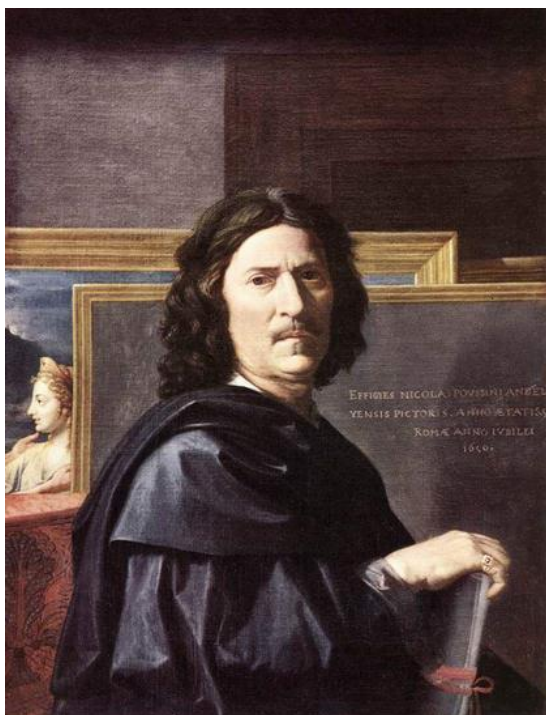
Никола Пуссен Отдых на пути в Египет (1655–1657)

Эрмитаж, Петербург

Явственно ощутимо, что для каждого из этих авторов идеалом светлой и разумной жизни была греко-римская Античность и времена Высокого Возрождения, поэтому в соответствующем обличье выступают у них и персонажи христианских легенд. Вот почему даже в изображении бытовых мотивов всему придаётся дух благородства и возвышенности.

Чтобы со всей осязаемостью почувствовать образный строй и эстетику классицизма, обратимся к «**Автопортрету**» *Никола Пуссена*, который был лидером этого направления во всем европейском изобразительном искусстве эпохи Барокко. Перед нами человек отчётливо классицистского типа, в облике которого подчеркнута серьёзность и сила интеллекта. В жизни подобной натуры превалирует рассудок, рациональное начало – то, что противостояло эмоциональной стихийности барокко.

Интеллектуализм образа проакцентирован фоном, который целиком построен на геометризме прямых линий (рамы картин, угол двери) и дополнен графически чёткой надписью (атрибуция портрета), выполненной латинским шрифтом – латынь в данном случае служит символом точности, ясности и лаконизма.



Никола Пуссен Автопортрет (1650) Лувр, Париж

Тициан Автопортрет (ок.1565) Картинная галерея старых мастеров, Берлин

В русле классицизма возникло такое замечательное явление, как *французская трагедия*. Культ разума, которым были отмечены работы того же Пуссена, стал для неё определяющим моментом. Господство сознания над эмоциями наиболее рельефное выражение получило в центральной для этого жанра проблеме борьбы чувства и долга.

У Пьера **Корнеля** (1606–1684), основоположника классицистского театра, эта дилемма однозначно решалась в пользу долга, что обычно связывалось с интересами государства.

В его пьесе «**Гораций**» рисуется противоборство Рима античных времён с городом-соперником. Волей обстоятельств судьбу их спора должен решить поединок, на который с каждой из сторон выбраны по три брата из родственных семей. И главный герой отбрасывает всё, что может помешать исполнению долга. Вот его обращение к одному из братьев своей жены накануне поединка.

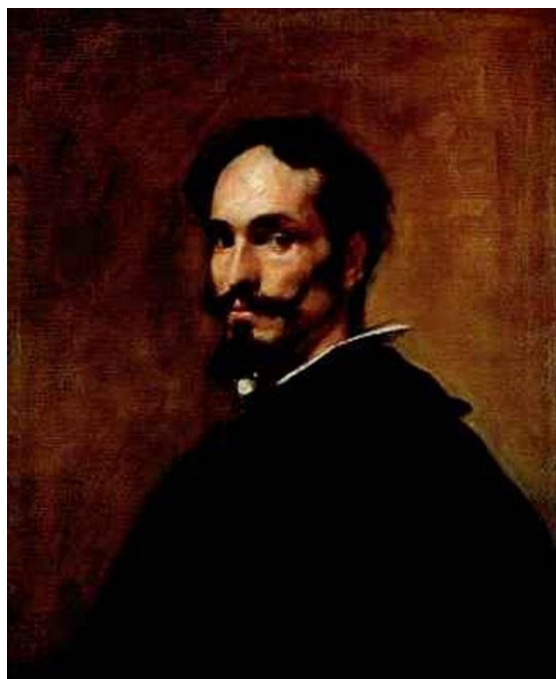
*Суровым мужеством я неизменно горд,
И требует оно, чтоб сердцем был я твёрд.
Нельзя готовому для подвига герою,
Вступив на бранный путь, назад глядеть с тоскою.
Кого бы ни сразить за град родной и землю,
Без всяких колебаний такую честь приемлю.
Я, муж твоей сестры, теперь иду на брата,
Но гордой радостью душа моя объята.*

* * *

Если стиль барокко тяготел к необычному и предельному, а классицизм – к возвышенно-идеальному, то *реализм* преимущественно обращался к обычному, привычному, воссоздавая реального человека в реальных ситуациях и обстоятельствах.

До сих пор многое в рассмотрении эпохи Барокко начиналось с *Тициана*. Начнём с него и теперь. В его «**Автопортрете**» всё обыкновенно, во всём подчёркнута скромность (одежда, сам облик), что как бы говорит: изображённый здесь персонаж стремится жить, ничем не выделяясь. Перед нами старый человек, существование которого отягощено бременем житейских забот (этим мотивом Тициан предвосхищал многие портреты Рембрандта). Сумрачное цветовое решение, грубоватые бурые мазки на лице служат свидетельством тягот обыденного хода вещей. И только глубоко изнутри просвечивает незаурядность натуры, её внутренняя сила и свойственное художнику мудрое понимание жизни.

Отмеченное в «Автопортрете» Тициана сопряжение «текста» и «подтекста» было в высшей степени присуще крупнейшему реалисту эпохи Барокко, испанскому художнику *Диего Веласкесу*. Его работы отличает подлинность, достоверность отражения внешнего облика и глубина воссоздания таящегося за ним внутреннего мира. Если сопоставить, к примеру, «**Портрет неизвестного**» (образ интеллигента того времени) и картину «**Водонос**» (обрисовка человека из народа), то легко убедиться в том, насколько точной и ёмкой оказывалась характеристика совершенно различных типов.



Диего Веласкес

Портрет неизвестного (1630) Капитолийская Пинакотека, Рим

Водонос (1622) Музей Уэллингтона, Лондон

Важнейшая линия реалистической живописи была связана с *бытовым жанром*, который обращён к частной жизни человека – жизни обыденной, повседневной, а также к сценам досуга (развлечения, игры, празднества, пирушки). Столь значительное место подобные мотивы заняли в изобразительном искусстве впервые именно в эпоху Барокко.

Приоритет в этом жанре неизменно оставался за голландскими художниками. Один из них – *Гёрард Тёрборх* (1617–1681), который специализировался на композициях из жизни зажиточных горожан. Очень показательна его работа под названием «**Бокал лимонада**». Отмеченному выше определению *частная жизнь человека* здесь в полной мере отвечают все «параметры»: небольшой формат картины, минимум персонажей, домашний интерьер, занимательно построенный рассказ (сценка с интрижкой – при пособничестве старухи-сводни начало «растления» молодым кавалером невинной девушки).

Тщательная проработка всех деталей и виртуозная передача фактуры вещей создаёт иллюзию полной достоверности, а мягкая, «обволакивающая» палитра и изысканность серебристого колорита приносят в изображение поэтичность.



Герард Терборх Бокал лимонада (ок.1665) Эрмитаж, Петербург

Эмманюэл де Витте Рынок в порту (1668–1669)

ГМИИ имени А.С.Пушкина, Москва

В своём излюбленном жанре голландские живописцы добивались большого разнообразия творческих решений и не раз выходили на уровень серьёзных художественных обобщений. Для примера обратимся к картине *Эмманюэла де Витте* (около 1617–1692) «**Рынок в порту**». Характерная для голландского бытового жанра обрисовка мирного течения жизни выполнена здесь очень нестандартно ввиду масштабности изображения.

На полотне представлено несколько сопряжённых между собой планов. На переднем – непритязательный сюжет: продавщица рыбы, ведущая торг с покупателями. Далее – многолюдная рыночная площадь с постройками вокруг неё. За ними дома и башни города, а кроме того – пристань с лодками и корабль, уходящий в море (так в картину вводится ещё один жанр – марина, то есть пейзаж с изображением моря).

Благодаря свободе и мастерству пространственной композиции художнику удаётся добиться объёмного запечатления определённого куска жизни. Много позже, во второй половине XIX века, русские художники и в частности Илья Репин, опираясь на достижения своих далёких голландских предшественников, восходили в реальном бытовом жанре к ещё более широким обобщениям.

Само собой разумеется, что рассмотренные ведущие стили эпохи (барокко, классицизм, реализм) отнюдь не существовали изолированно друг от друга – они не только противостояли, но и неизбежно вступали во взаимодействие, обогащая свои внутренние ресурсы и сплетаясь во всевозможных комбинациях. Можно напомнить, к примеру, о рассмотренном выше, принадлежащем кисти реалиста Веласкеса «Портрете пожилого мужчины с крестом ордена Сант-Яго» с ярко выраженным в нём чисто барочным сопоставлением «белого» и «чёрного».

Так же и классицизм при всей его ориентации на Античность и на культ разума, естественно, не мог существовать вне своего времени. И в той же французской трагедии за внешней гармонией и цельностью часто скрывалась сильнейшая внутренняя противоречивость, роднившая классицизм со стилем барокко. Что происходит в трагедиях, казалось бы, «стопроцентного» классициста *Жана Расина* (1639–1699)? Все «формальные» признаки соблюдены у него безупречно:

- строго выдержано единство времени и места действия – сюжет развивается с неукоснительной последовательностью в пределах одной пространственной точки и в течение одного дня;
- на глазах у зрителей не совершается «физическое действие» (насилие, убийство и т.д.), о нём только сообщается – такова этика классицистской драматургии;
- тон неизменно благородный, художественная конструкция идеально стройная и т.п.

И всё это находится в столкновении с царящим в пьесах Расина хаосом стихийных страстей, перед которыми бессильны разум и воля человека. Для иллюстрации обратимся к его трагедии «**Андромаха**» (1668). Главное здесь – всепоглощающая страсть. Герои целиком подвержены ей, готовы на всё ради неё. Каждый хочет добиться обладания тем, кого любит: царь Пирр домогается Андромахи, Гермiona – Пирра, Орест – Гермiony.

Возьмём, к примеру, Гермionу, невесту Пирра, свадьбу с которой он откладывает под разными предлогами, надеясь добиться благосклонности Андромахи. Всё в Гермione – на непредсказуемых поворотах, на перебросах от слепой любви к жгучей ненависти. Только что она отчаянно молила Ореста о мести Пирру, обещая любящему её Оресту себя в награду, и тут же (после убийства им Пирра) обвиняет Ореста, отрекается от родины, а чуть погода за-

кальвается над трупом Пирра. Вот момент, когда Орест с радостью оповещает её о свершившейся мести, а Гермiona вместо благодарности набрасывается на него с проклятьями.

Гермиона

*Убийца гнусен мне. Сокройся с глаз долой!
Я видеть не могу того, кем так жестоко
Прекраснейшая жизнь оборвана до срока...
Кем надоумлен ты свершить под видом мщенья
Убийство подлое?*

Орест

*Горе мне!
Ужели твой приказ услышан мной во сне?*

Гермиона

*Поверил ты словам, что женищине влюблённой
Подсказывал её рассудок помрачённый?..
Страна, способная чудовищ порождать
Таких, как ты, злодей – мне более не мать!*

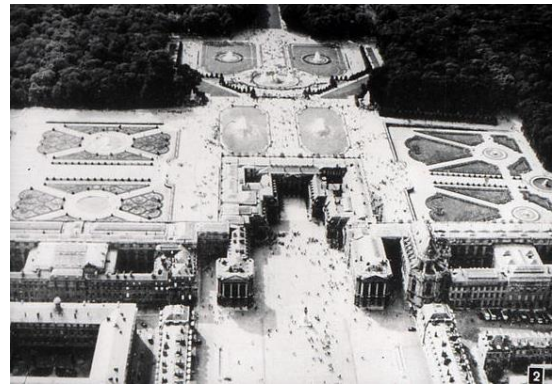
* * *

Как видим, между различными стилями вовсе не лежала некая зияющая пропасть. Напротив, они могли подчас весьма плодотворно «сотрудничать». Один из самых замечательных результатов такого взаимодействия возник на линии пересечения принципов и приёмов барокко и классицизма. Синтез этот вошёл в историю искусства под названием *большой стиль*. *Большой*, то есть величаво-торжественный, парадный, отличающийся блеском и пышностью. Сложился он во Франции в период правления Людовика XIV (1638–1715, король с 1643) и был призван окружить двор этого «*короля-солнце*» ореолом величия и великолепия.

Своё самое сильное и отчётливое выражение «большой стиль» нашёл в архитектуре. Ей присущ чрезвычайно крупный масштаб, пространственный размах, торжественно-парадный облик в сочетании с идущей от классицизма строгой рациональной логикой, композиционной сдержанностью и уравновешенностью. Всё наиболее ценное в этом отношении вобрали в себя дворцово-парковые ансамбли. Для многих из них эталоном служил **Версаль** (близ Парижа) – главная резиденция французских королей. Формировался он в основном во второй половине XVII века, завершал его строительство в 1678–1689 годах *Жюль Ардуэн-Мансар* (1646–1708).



Версаль (вторая половина XVII в.) Франция
Вид со стороны паркового фасада



Вид со стороны главного фасада

Дворец Версаля представляет собой грандиозное сооружение с огромной полукилометровой горизонталью фасада. От фасада, обращённого вовне, «к государству», идут три луча дорог – это три основных направления, вдоль которых по территории Франции расходились распоряжения и вердикты верховной власти.

Точно так же от паркового фасада расходятся магистрали, ведущие в гигантское зелёное пространство – творение *Андре Ленотра* (1613–1700), выдающегося мастера садовой архитектуры.



Парк (вторая половина XVII в.)
Версаль (Франция)



Большой Трианон (1687–1688)

Именно он был создателем так называемого *французского* (или регулярного) *парка* с геометрической сетью аллей, с правильными очертаниями бассейнов, газонов, боскетов (боскет – густая группа кустов или деревьев, стриженных в виде ровных стенок, шпалер), с выверенной расстановкой фонтанов, мраморных ваз и статуй, которые чётко рисуются на фоне густой зелени. Здесь же заметим, что в противопоставлении французскому парку примерно тогда же утвердился и так называемый *английский парк*, уподобляемый естественному пейзажу – ещё одно свидетельство «эпохи антитез».

Если внешние формы Версаля (фасады, парковая архитектура) – это, безусловно, классицизм, то их внутреннее наполнение (интерьеры, декор) – столь же безусловное барокко. Пышность, царящая в дворцовых покоях, в немалой степени обеспечивалась использованием дорогих отделочных материалов: бронзо-

вая чеканка, позолоченная деревянная резьба, ценные породы древесины и, конечно же, обилие всякого рода декоративной живописи. По словам одного иностранного посла тех времён, *«красота и величие блистали, словно во сне или заколдованном царстве»*. Чтобы убедиться в справедливости этой оценки достаточно увидеть **Зеркальную галерею**, **Часовню** или любой из **плафонов** дворца.



Версаль (вторая половина XVII в.) Франция

Зеркальная галерея (начата в 1678)

Один из плафонов (1679–1684)



Часовня (1689–1710)

«Большой стиль» распространился во всех европейских странах. В первой половине XVIII столетия вместе с деяниями Петра Великого пришёл он и в Россию. Здесь в расцвете «большого стиля» отразилось не только стремление к

новому образу жизни, но и ощущение мощного разворота страны, находящейся на подъёме. Многие в этом развороте естественно связывалось с фигурой Петра. Он, поставивший своей целью вывести Россию в число ведущих держав (при нём страна была провозглашена империей) и взявший на себя смелость коренной ломки всех сторон отечественной жизни, оказался для искусства чрезвычайно притягательным образом.

Таким, в высшей степени притягательно-впечатляющим предстаёт первый русский император и в скульптурном «**Портрете Петра I**», выполненном *Бартоломео Карло Растрелли* (1675–1744). Итальянец по происхождению, он в 1716 году был приглашён Петром и, в сущности, положил начало европейским видам скульптуры в России. Этот бюст, созданный им в канонах «большого стиля», производит многозначное впечатление.

С одной стороны, перед нами типично парадный портрет, торжественный официальный монумент, где монарх предстаёт как бы закованным в броню (облик могучего воителя с пышной атрибутикой императорского убранства). С другой стороны, обращает на себя внимание исключительная суровость облика Петра («*Лик его ужасен*» – это из будущей пушкинской поэмы «Полтава»). Черты лица искажены духовной мукой, на нём лежит трагическая печать: это человек, как бы окаменевший под грузом дум и забот, взваливший на свои плечи огромную державу, которую так трудно стронуть с места.

В отмеченной амбивалентности со всей отчётливостью сказался проблемный строй искусства Барокко, помноженный на особенности российского менталитета.



Бартоломео Растрелли Пётр I (1723)
Эрмитаж, Петербург

В творчестве сына Бартоломео Растрелли – великого архитектора *Варфоломея Растрелли* (*Варфоломей Варфоломеевич*, так на русский лад было преобразовано исходное итальянское имя *Бартоломео*, унаследованное от отца) «большой стиль» в России прошёл свою кульминацию.

Никогда прежде страна не строилась столь интенсивно, как с начала XVIII века. Среди выдвинутых тогда инициатив особо выделяется идея возведения новой столицы – Петербурга, который со временем стал одним из красивейших городов мира. И тогда же, с интервалом примерно в один год, вокруг него стали формироваться прекрасные загородные комплексы: Царское Село (Пушкин, с 1708), Петергоф (Петродворец, с 1709), Ораниенбаум (Ломоносов, с 1710).

Два первых стали загородными резиденциями российских императоров, и многое в них, как и в самой столице того времени, создано или закончено по проектам Растрелли. Грандиозный пространственный размах и чёткость объёмов он сочетал с пластичностью архитектурных масс, с богатством скульптурного убранства и цвета, с прихотливой орнаментикой. Всё это законченным образом представлено в истинной жемчужине его зодчества, какой является **Большой дворец** в Петергофе. Роскошное природное окружение дворца основано на сочетании приёмов французского (регулярного) и английского (пейзажного) парков.

Из этого окружения вырастает белокаменная, стройно организованная масса дворца. Церковные однокупольные приделы по краям сооружения вносят яркий русский национальный акцент (как помним, такой же акцент проставлен и в Екатерининском дворце в Царском Селе). Архитектура живописно синтезируется со многим другим: Большой каскад и обрамляющие его лестничные спуски с Большим гротом в центре, павильоны с колоннадой, золочённая скульптура, фонтаны, водоёмы, вид на море.



Варфоломей Растрелли Петергоф (Россия)

Большой дворец (с 1714)



Большой каскад (с 1715)

Великолепные дворцовые залы отделаны с безупречным аристократическим вкусом (строгость, отточенность и блеск, нарядность). Исполненные по рисункам Растрелли лепные и резные украшения, редкой красоты мозаичные полы сливаются в сверкающий декоративный убор, создающий ликующе-

праздничное впечатление. Один из блистательных образцов оформления интерьера – **Тронный зал** Большого дворца.



Тронный зал (1750) Большой дворец, Петергоф (Россия)

Прямые аналоги «большого стиля» нетрудно обнаружить и в музыке, где он был связан с воссозданием атмосферы придворных празднеств, шествий, церемоний. Самое явственное представление о такой атмосфере может дать оркестровая сюита немецкого композитора *Георга Фридриха Генделя* (1685–1759) «**Музыка на воде**» (1717), написанная для прогулки английского короля по Темзе.

Продолжительность этого произведения – около трёх часов: нескончаемая череда образов, картин, настроений, рассчитанных на восприятие в обстановке грандиозного великосветского раута на воздухе (отсюда большая роль духовых инструментов, которые способны обеспечить необходимую громкость звучания и вне концертного помещения). Кульминационные моменты «Музыки на воде» – само воплощение импозантности «большого стиля» с его бравурой (подчёркнуто мажорно и шумно), парадностью, декоративным блеском и духом *rompso* (ит. *величественно, торжественно, пышно*). (*Георг Фридрих Гендель, Музыка на воде* – дирижёр П.Булез).

* * *

Итак, предыдущее изложение было посвящено рассмотрению основных стилевых компонентов того многосоставного конгломерата, каким является искусство Барокко: барокко, классицизм, реализм, а также «большой стиль». Теперь определим общие стороны художественного мира этой эпохи.

Важнейшую из них следует обозначить термином *концептуализм*. Слово это в своей латинской основе имеет несколько смысловых оттенков: мысль, понимание, система. Все они так или иначе входят в состав концептуализма, столь характерного для искусства Барокко. В качестве исходного условия он требует для себя серьёзности и возвышенности образного строя. Этим рассматриваемая эпоха была наделена с избытком, распространяя подобные качества даже на то, что относится к чисто лирической сфере.

Позволим себе отсылку следующего рода. В современной слушательской среде с некоторых пор исключительной популярностью пользуется вокальная миниатюра, которую традиционно объявляют следующим образом: «*Ave Maria*» Джулио Каччини. Этот итальянский композитор (около 1550–1618) был одним из родоначальников оперы. Её принципы складывались в конце XVI века в среде учёных, поэтов и музыкантов, объединившихся в сообщество, вошедшее в историю под названием *Флорентийская камерата*.

Они стремились возродить античную драму, в которой, насколько можно было догадываться по дошедшим до них описаниям, слово представляло неотрывным от музыки. В результате поисков аналогичного стиля произошло открытие совершенно нового жанра (обычно датой рождения оперы называют 1600 год). Тогда же начиналось формирование *бельканто* (ит. *bel canto*, букв. *прекрасное пение*). Так именуют высокий стиль академического вокала большого дыхания, лёгкости и красоты звучания, изящества и виртуозного владения колоратурой (колоратура – быстрые, технически трудные пассажи в пении). Своё наиболее содержательное выражение бельканто нашло в широкой и пластичной кантилене (кантилена – напевная, плавная мелодия).

Именно такую кантилену – звучную, красивую, чрезвычайно выразительную, мы и слышим в «*Ave Maria*» Каччини. По тексту произведение опирается на фразу всего из двух слов, заявленных в заголовке (*Ave Maria*). Больше для этого великолепного распева ничего и не надо – в остальном он «самодостаточен». Так, в чём-то уподобляясь инструментальной музыке, утверждавшей в это время свою самостоятельность, и искусство пения тяготело к определённой независимости от словесной канвы. Голос звучит в сопровождении органа, что подчёркивает серьёзность и возвышенную красоту лирического излияния (Джулио Каччини, «*Ave Maria*» – Г.Ковалёва).

Теперь необходимо пояснить, что на самом деле музыка, о которой шла речь, была приписана итальянскому композитору создавшим её русским гитаристом, лютнистом и композитором Владимиром Вавиловым. Совершил эту фальсификацию он в конце 1960-х годов из соображений легального продвижения своего сочинения на концертную эстраду. И поскольку его «*Ave Maria*» прочно укоренилась для широкого слушателя под «псевдонимом» Каччини, мы поддерживаем сложившуюся традицию только из соображений того, что, будучи превосходной стилизацией, эта миниатюра по всем параметрам соответствует представлениям о подобной стилистике эпохи Барокко.

К слову, меньшей популярностью в современном музыкальном мире пользуется произведение, которое неизменно объявляют как **Адажио соль минор** для струнных инструментов и органа Томазо Альбинони (итальянский композитор, 1671–1751). Его соотечественник, музыковед Ремо Джадзотто утверждал, что сочинил эту музыку в середине 1940-х годов на основе найденных им нескольких тактов из некоего архива. Позже было доказано, что это чистейшая мистификация, но пристрастия широкой публики побуждают исполнять данную пьесу чрезвычайно широко и с неизменным успехом именно как **Адажио Альбинони**.

Упомянутые музыкальные стилизации красноречиво свидетельствуют об удивительной притягательности барочного искусства для современного слушателя. В частности эта притягательность породила в XX столетии большой поток инициатив, связанных с так называемым аутентичным исполнением старинной музыки на инструментах того давнего времени с возрождением соответствующей манеры звукоизвлечения.

Но вернёмся к *реалиям* эпохи Барокко. Опираясь на серьёзность и возвышенность, как исходное условие, её концептуализм устремлялся к глубинно-философскому осмыслению бытия. В литературе он естественнее всего связывается с жанром фундаментальной художественной эпопеи. Один из замечательных образцов – поэма английского поэта *Джона Мильтона* (1608–1674) **«Потерянный рай»** (1667).

В этом гигантском литературном создании делается смелая попытка ответить на вопрос: как и почему возникли Зло, Тьма, Неверие. Первопричина видится автору в том, что Господь даровал всем свободу выбора, а также вследствие Его *пощады* – Он, Всевидящий и Всезнающий, между прочим, предрекал соращение рода человеческого Сатаной и не воспрепятствовал тому.

Мильтон был свидетелем и участником Английской буржуазной революции XVII века, которая стала первой революцией европейского масштаба и начиналась гражданскими войнами 1642–1646 и 1648 годов, казнью короля и провозглашением республики в 1649 году. Грандиозные социальные движения своего времени, его противоречия и порывы он передаёт через титанические битвы космических сил, через картину бунта, поднятого Сатаной против Бога. Поэт настойчиво доискивается причин этого бунта. Одна из них – в гордыне Сатаны и ему подобных, в нежелании постоянно благодарить Господа за его благодеяния. Сатана восстаёт против унижительного подобострастия и призывает ангелов к мятежу.

*«Вот благородный помысел – совлечь
Покорности позорное ярмо.
Иль вам сгибать хребты и преклонять
Колена раболепные милей?»*

Конечно же, дух непокорства и богоборчества, воплощённый в образе гордого Люцифера, без труда проецируется на человека, на его этику и психологию. Мильтон ставит вопрос о праве и даже необходимости на определённых этапах истории отвергать традиционную мораль ради движения вперёд. Вот почему В.Белинский находил в его поэме *«апофеоз восстания против авторитетов»*. Но мысль поэта идёт ещё дальше. Центральной проблемой «Потерянного рая» становится констатация *неизбежности* зла на земле. Признаётся допустимость существования «альтернативных» натур, которые во главу угла ставят «антиценности». Один из «князей тьмы», царь Хаоса Анарх говорит: *«Разруха и разор, // Бесчинство и крушеньё – любы мне!»*. Сатана, сброшенный с небес вместе с ангелами-отступниками (демонами), формулирует свою программу, угрожая Господу.

«... к Добру
Стремиться мы не станем с этих пор.
Мы будем счастливы, творя лишь Зло,
Его державной воле вопреки.
Успехом нашим будет не однажды
Он опечален; верю, что не раз
Мы волю сокровенную Его
Собьём с пути, от цели отведя».

И, наконец, Мильтон подозревает, что попущение Господне не было случайным. В извечной, нескончаемой битве Добра и Зла заключено главное движущее противоречие Бытия, пружина и механизм его развития. Такова, по мнению поэта, неотвратимая диалектика существования мира, один из его законов.

В музыкальном искусстве концептуализм эпохи Барокко во всей полноте выразился в произведениях Баха и Генделя, этих наиболее значительных представителей немецкой композиторской школы, а она в их время (первая половина XVIII века) стала лидирующей.

У *Георга Фридриха Генделя* самые фундаментальные создания связаны с жанром оратории, которая приобрела свой классический облик именно в его творчестве. Оратории Генделя – многочастные произведения для солистов, хора и оркестра, написанные на определённый сюжет. Они представляют собой огромные музыкальные полотна, где показ всевозможных ситуаций и состояний складывается в обширнейшие панорамы.

В центре этих грандиозных повествований обычно находится народная масса, что обусловило ведущую роль хора. Хоровые эпизоды у Генделя чрезвычайно масштабны, рельефны и выразительны. Он нередко применяет в них способы полифонического развёртывания, что позволяет воссоздать зримую картину: большие людские потоки, как бы нагоняющие друг друга и сливающиеся в едином объёмном и множественном русле, а в целом создающие впечатление волнующегося моря общенародного бытия. Прекрасные образцы подобной трактовки полифонии находим, например, в оратории **«Мессия»** (1742). (*Георг Фридрих Гендель*, «Мессия» – дирижёр Г.Робев).

* * *

Характерное для Генделя мастерство хорового письма, помогающее передать *движение больших человеческих масс*, составило одно из крупнейших завоеваний искусства Барокко. Проследим, как это выглядело в живописи.

На пути к обрисовке людского множества голландская школа создала оригинальный специфический жанр – *групповой портрет*. В лучших работах подобного рода большой коллектив предстаёт не в статике парадных поз, а в активном действии, раскрывающем то, ради чего существует данное сообщество: допустим, как это заявлено в заголовке и раскрыто в самой сути знаменитой картины *Рембранта «Ночной дозор»*.



Рембрандт Ночной дозор (1642)
Государственный музей, Амстердам

Импульс к обрисовке многолюдного действия был дан на заре эпохи Барокко. Яркое тому свидетельство – огромные полотна *Паоло Веронезе* (1528–1588). Самое известное из них – «**Пир в Кане Галилейской**» на евангельский сюжет о свадебном празднестве, во время которого, согласно легенде, Христос совершил чудо, превратив воду в вино. Как это часто бывает у Веронезе, мифологический мотив служит поводом для изображения жизни венецианского общества, которому он принадлежал. Вот и здесь, судя по царственной роскоши архитектуры, по ослепительной красоте одежд и количеству слуг, пирует патрицианская верхушка Венеции.

О явной модернизации сюжета говорит и такая деталь: среди персонажей – испанский король Карл V и турецкий султан Сулейман, а в центре картины в обличье музыкантов выполнен групповой портрет знаменитых венецианских живописцев того времени – Тициана, Тинторетто, Бассано и самого Веронезе. Полотно наполнено движением, в нём как бы слышатся голоса многоликой толпы (изображено 138 персонажей).



Паоло Веронезе Пир в Кане Галилейской (1563) Лувр, Париж



Диего Веласкес Сдача Бреды (1634–1635) Музей Прадо, Мадрид

Темы для воссоздания жизни больших человеческих масс художники находили и непосредственно в реалиях современности. В картине «Сдача Бреды» (город в Нидерландах) *Диего Веласкес* живописует эпизод испано-нидерландской войны (в скобках заметим: живописует с позиций лояльного испанца, считающего оккупацию чужой страны вполне нормальным явлением).

В центре этой многофигурной композиции (показаны передние фланги обеих армий, их вооружение, боевые лошади) командующий голландским гарнизоном вручает ключ от крепости испанскому полководцу. Первый склонился в почти угодливой позе, второй полон гуманного сочувствия к побеждённому. Акт капитуляции воссоздаётся на фоне огромного пространства – расстилающаяся внизу долина с озером в клубах пожарищ как свидетельство только что отгремевшей баталии.

Естественным было ожидать, что, в отличие от сдержанной манеры реалистического письма (скажем, у того же Веласкеса), стиль барокко и в этом смысловом поле тяготел к исключительному темпераменту с гиперболическим заострением и фантастическим антуражем. Именно такой ракурс находим в картине *Луки Джордано* (1632–1705) «Битва лапифов с кентаврами».

Мифологический сюжет (кентавры пытаются похитить женщин у племени лапифов) превращён в живописнейшую «огнедышащую» фантазию: яростная схватка, сплетающиеся клубки тел, широкое включение фантастического начала (полулюди-полукони, боги на небесах, помогающие битве земных существ, диковинные летающие ящеры) – всё в этом многонаселённом полотне наполнено неистовой динамикой и мастерски объединено единым порывом бурного движения.



Лука Джордано Битва лапифов с кентаврами (ок.1688)
Эрмитаж, Петербург

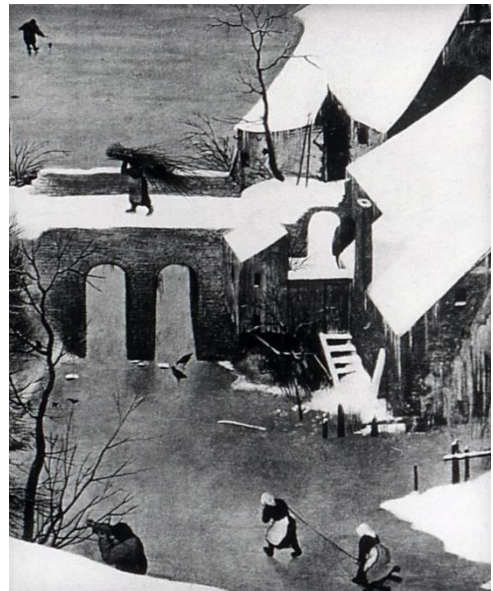
Неменьший темперамент художники Барокко обнаруживали и при воссоздании реалистических картин жизни. Начиналось это с жанризма *Питера Брейгеля*, который «по наследству» перешёл к его сыну, *Питеру Брейгелю Младшему* (1564–1638). Одна из его показательных работ – «**Ярмарка с театральным представлением**».



Питер Брейгель Младший Ярмарка с театральным представлением
(первая треть XVII в.) Эрмитаж, Петербург

В этом гигантском по числу фигур и скрупулёзно прописанном полотне живописуется красочное многолюдие с характерным для его отца акцентом, давшим повод для уже упоминавшегося прозвания (Питер Брейгель *Мужицкий*). Многолюдие реализовано в данном случае через множество составляющих сценок и сюжетов: на широкой городской площади каждая группа персонажей живёт собственной жизнью, так что в целом картина как бы соткана из целого ряда автономных картинок и зарисовок.

Параллельно вошедшему в искусство Барокко воспроизведению жизни большой людской массы для миропонимания художников этой эпохи становится характерным и обострённое чувство *большого пространства* – подчас безмерного, в чём-то едва ли не космического. И здесь в числе первых опять-таки должно быть названо имя *Брейгеля*. Отчётливое представление о подобных устремлениях даёт его знаменитая картина «**Возвращение охотников**», где посредством сопряжения нескончаемой череды близких и дальних планов осуществляется развёртывание исключительно глубокой перспективы.



*Питер Брейгель Возвращение охотников (1565)
Музей истории искусств, Вена*

Естественно, что два отмеченные мотива (многолюдие и большое пространство) нередко вступали во взаимодействие между собой. И выходило, что в руках мастеров даже чисто жанровая живопись оказывалась способной к концептуальным восхождениям.

Такое находим, например, в полотне голландского художника *Хендрика Аверкампа* (1585–1634) «**Катанье на коньках**». Внешне перед нами бесхитростная картина на темы досуга горожан в зимнее время.

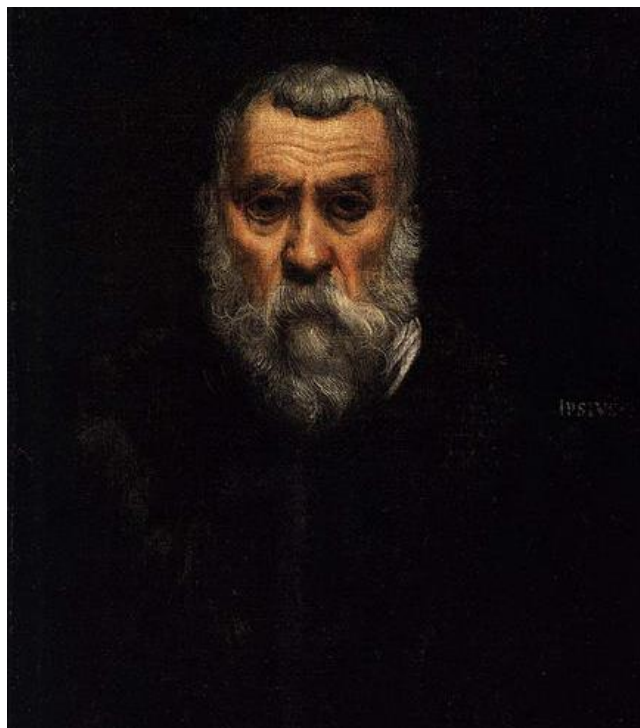
Но поражает изобилие ракурсов, поз, положений бессчётной толпы, разбросанной до самой линии горизонта, благодаря чему за сюжетом о незатейливых развлечениях бюргеров и за их «массовкой», чрезвычайно насыщенной фигурами, проступает внутренняя идея людского муравейника, картина нескончаемой человеческой суеты. И это «кишмя кишит» предстаёт перед зрителем как на ладони – вот для чего происходящее вынесено на огромную ледовую поверхность.



*Хендрик Аверкамп Катанье на коньках (начало 1600-х)
ГМИИ имени А.С.Пушкина*

* * *

Неизбежным следствием барочного концептуализма и необходимой составной его частью было такое качество как *проблемность*. Причём исходило оно во многом от соответствующей настроенности самого человека. Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно всмотреться в «Автопортрет» итальянского художника *Якопо Тинторетто* (1518–1594).



Якопо Тинторетто Автопортрет(1588)
Лувр, Париж

Предельная сумрачность и затемнённости колорита, жёсткость и нервность мазка обостряют впечатление измождённости лица, изрезанного морщинами и складками от перенесённых невзгод. Это лицо человека, уставшего от жизни, измученного тяжкими думами. Глубокие впадины глаз источают бездонную скорбь, как бы иллюстрируя библейское изречение «*Во многих мудрости много печали*». Так складывается трагический образ старца, ищущего и не находящего ответ на свои вопрошания, обращённые к жизни, судьбе.

Именно в подобной настроенности человеческих душ и состояла основная причина того, что можно назвать бессонницей и мучкой эпохи, которая задавалась сложнейшими вопросами, жила напряжёнными духовными исканиями, поднимаясь к глубоким философским прозрениям. Барокко обогатило опыт искусства пониманием сложности и противоречивости мира и отдельной человеческой личности. Чтобы представить себе уровень проблемности, вошедшей в художественное творчество того времени, стоит припомнить пьесы *Уильяма Шекспира* – в сумме своей они дают совершенно грандиозную, всеохватывающую панораму жизни человечества.

Равным этому титану был *Иоганн Себастьян Бах*, который сконцентрировал в своём наследии всё самое значительное и масштабное из того, на что было способно музыкальное искусство его времени. Высшие творения Баха отличаются монументальный размах, несравненная глубина художественных обобщений, тяготение к глобально-философской проблематике.

Очень показательна в данном отношении его музыка для *органа*. Именно в эту эпоху и именно в творчестве этого композитора орган пережил свой высший расцвет. «Король инструментов» позволял Баху раскрывать содержание подчёркнуто серьёзное, говорить о глубинном и величественном в жизни, передавать взлёты человеческого духа с их мощью и грандиозностью.

Всё отмеченное представлено, например, в органной **Фантазии и фуге соль минор**. Титанизм основного образа и грандиозная патетика ораторских произнесений порождают впечатление, что автор ставит и разрешает здесь «мировые проблемы» («здание» органа буквально дрожит от внутреннего напряжения и обвалов перекачивающихся звуковых глыб). А по контрасту – эпизоды самоуглублённых состояний, рефлексий и аналитических погружений, что даёт свои грани усложнённо-проблемного настроения (*Иоганн Себастьян Бах, Фантазия и fuga соль минор, Фантазия – Л.Дигрис*).

Своей важнейшей стороной барочный концептуализм с характерной для него проблемной настроенностью был нацелен на *глубокое постижение человеческой натуры*. Её раскрытие в сравнении с предшествующими художественными эпохами становится более многомерным и многозначным, психологически сложным. Острота видения человеческой натуры позволила искусству Барокко выделить целую серию выпуклых, индивидуально очерченных характеров, которые стали собирательными и нарицательными, сохраняя эту свою знаковую функцию до сих пор.

Подобные характеры обычно относят к категории *вечных образов*. Пожалуй, ни одно другое время не выдвинуло их в таком обилии, как эпоха Барокко. Вне досягаемости по части этих образов находится драматургия Шекспира: Ромео и Джульетта, Отелло и Яго, Макбэт (он и она), Гамлет, король Лир, Фальстаф.

* * *

С наибольшей силой запечатлелись в сознании человечества четыре в высшей степени своеобразные фигуры, пришедшие в искусство с эпохой Барокко: Фауст, Дон Жуан, Гамлет и Дон Кихот. И нас в последующем изложении будет интересовать не столько тот главный литературный источник, с которым мы обычно ассоциируем каждую из этих фигур, сколько черты и свойства, связываемые с ними и получившие распространение за пределами данного источника.

Дон Жуан – может быть, самый противоречивый литературный герой: и отталкивающий, и притягательный. В обыденном истолковании это искатель любовных приключений. Шире – повеса, ветреный жизнелюбец, обуреваемый жадой чувственных наслаждений. Ещё шире – образ раскрепощённой личности, не считающейся с условностями и запретами, дерзкий нарушитель мораль-

ных и религиозных норм, смелый бунтарь, который становится жертвой своего неукротимого стремления к свободе и абсолюту (желание во всём дойти до последнего предела).

Зерном образа и сюжетов, связанных с ним, послужил испанский народный романс (повествовательно-сюжетный жанр, о котором говорилось в связи с «Чёрным романсом» Гóнгоры). Это рассказ о кабальеро (рыцарь, дворянин), оскорбившем прах. Рассказ ведётся в манере, совершенно характерной для испанского романса – стихом живым, гибким, энергичным, в который широко и свободно вводится диалогическая речь.

*К ранней мессе кабальеро
Шёл однажды в Божий храм,
Не затем, чтоб слушать мессу –
Чтоб увидеть нежных дам.
Дам, которые прекрасней
И свежее, чем цветы.
Но безглазый жёлтый череп
Оказался на пути.
Пнул ногой он этот череп,
Наподдал его ногой.
Зубы в хохоте ощерив,
Прянул череп, как живой.
«Я тебя к себе на праздник
Приглашаю ввечеру».
«Ты не смейся, кабальеро,
Нынче буду на пиру».*

Легкомысленный герой донельзя удручён таким поворотом, но гордыня не позволяет ему отказаться от своего предложения. Череп приходит в назначенный час, однако отказывается от ужина и ведёт кабальеро с собой.

*Чуть пробило час полночный,
На дворе петух поёт
И идут они ко храму,
Только полночь настает.
Там открытую могилу
Видит рыцарь посреди.
«Ты не бойся, кабальеро,
Ты входи туда, входи.
Будешь спать со мною рядом
И вкушать мою еду».
«Бог мне не дал позволения,
Я в могилу не пойду».
«Если бы не имя Божье,
Что хранит тебя от зла,*

*Если б ладанка на шее
Твою душу не спасла,
Ты б живым вошёл в могилу
За недобрые дела.
Так ступай же, недостойный,
Снова в дом к себе вернись.
Если череп повстречаешь,
Низко, низко поклонись.
Прочитавши “Pater Noster”
В землю ты его зарой,
Если хочешь, чтоб по смерти
То же сделали с тобой».*

(*Pater Noster* – молитва на латыни: *Отче наш*).

Таково было зерно, из которого произросло впоследствии столько плодов, десятки всевозможных версий, включая оперу Моцарта и «маленькую трагедию» Пушкина.

Теперь обратимся к фигуре *Гамлета*. Казалось бы, образ этот всецело принадлежит одноимённой трагедии Шекспира. Однако и у него самого, и у многих других литераторов эпохи Барокко тут и там витают флюиды гамлетизма. Взять, допустим, стихи *Джона Донна* (1572–1631), младшего современника Шекспира. Через насыщенный самоанализ он передаёт сложную вибрацию гаммы противоречивых чувств, заглядывая в пугающие глубины человеческой души.

*Тот год ушёл, а новый не настал,
мы в сумерках на перепутье лет.
Как метеор, в пространство я упал,
всё перепутано – что? где? вопрос, ответ –
все формы я смешал и мне названья нет.
(«Графине Бётфорд на Новый год»)*

«Надломлен род людской» – сказал Донн в своей поэтической «**Анатомии любви**» (1611) почти в один голос с шекспировским Гамлетом. Эту надломленность он чаще всего передавал в призме лирических переживаний.

Если для ренессансного человека любовь была радостным, животворящим чувством («Благословен день, месяц, лето, час // И миг, когда мой взор те очи встретил», – восклицает Петрарка в Сонете 61), то для Донна она почти всегда страдание, боль, проклятье, то есть чувство, исполненное мучительных противоречий, ожесточённой борьбы. Вот фрагмент из стихотворения «**Твѣ кнамский сад**» (сад в одном из поместий, где поэт часто бывал).

*В тумане слёз, от вздохов невесомый,
Я в этот сад вхожу, как в сон знакомый,
И вот – к моим ушам, к моим глазам
Стекается живительный бальзам,*

*Способный залечить любую рану;
Но монстр ужасный, что во мне сидит
Паук любви, который всё мертвит,
В жёлчь превращает даже Божью манну.*

Две первые строки приведённого фрагмента без комментариев говорят о высочайшем уровне барочной поэтики. Три последние строки – это и символ мук любви, и бес раздвоенности (демоническое в натуре гамлетовского типа). Таков был гамлетизм – губительная и манящая болезнь века.

* * *

Два другие из наиболее фундаментальных «вечных образов» рассмотрим чисто ассоциативно и в материале визуальных видов искусства.

Вначале попытаемся смоделировать фигуру *Дон Кихота* и сделаем это на примере двух прямо противоположных изображений. Первое из них – *тициановский «Конный портрет Карла V»*. В этой работе бросается в глаза странная двойственность: внешнее величие (парадный «монумент» испанского короля, облачённого в рыцарские доспехи) и печать затаённой грусти на лице; героический посыл и что-то комически-театральное (маленький рост, гипертрофия резко выдвинутого подбородка).



Тициан Конный портрет Карла V (1548)
Музей Прадо, Мадрид

В жизни Карл V был Дон Кихотом большой европейской политики, пытался под знаменем католицизма создать «мировую христианскую державу»,

потерпел поражение и отрёкся от престола. И если бы придать ему худобы, чудаковатости и непомерного роста...

Именно это в избытке находим в картине *Алессандро Маньяско «Паяц, обучающий сороку»*. Вот уж поистине «антипарадная» вещь, в которой комизм выступает в сочетании с внутренним трагизмом. Чудаковатость представлена здесь на пределе: тощая фигура комедианта в нелепом колпаке перед задравшей голову птицей. Но одновременно это болезненный гротеск нищенского существования в каких-то развалинах (скудость подчёркнута почти монохромной живописью в коричневато-серой гамме).



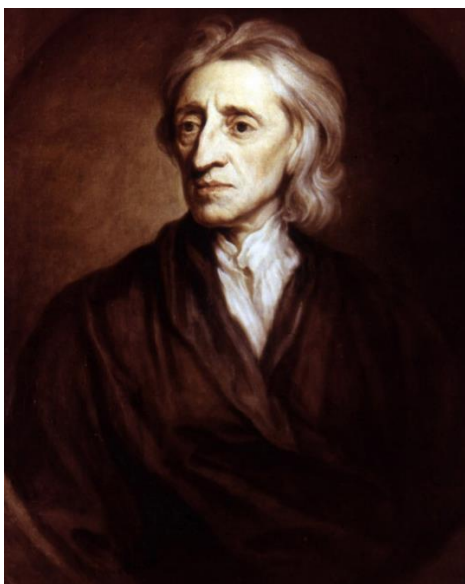
Алессандро Маньяско Паяц, обучающий сороку
(начало XVIII в.) ГМИИ имени А.С.Пушкина

Если взять нечто среднее между этими работами Тициана и Маньяско, то, пожалуй, и получим образ Дон Кихота, вполне идентичный тому, что мы знаем по роману *Мигеля де Сервантеса* (1547–1616).

Теперь попытаемся представить себе *Фауста*. И того Фауста, каким он впервые вошёл в литературу в немецкой «народной книге» конца XVI века, и того Фауста, каким он стал на грани XIX столетия в знаменитой трагедии Гёте. Напомним, «народная книга» – получивший широкое хождение тип дешёвых изданий, рассчитанных на самого широкого читателя и часто основанных на обработке какого-либо сюжета фольклорного происхождения.

Итак, что такое Фауст? Во-первых, это учёный-фанатик, аскет, высохший в бессчётных трудах. Нечто подобное находим в «**Портрете философа Джона Локка**», выполненном английским художником *Годфри Неллером* (1649–1723). Локк (1632–1704) разрабатывал теорию *познания*, что роднит его с Фаустом. На портрете он всем своим существом устремлён куда-то вдаль. Взгляд у

него, что называется, *невидящий* (вне окружающей реальности), он пытливо сверлит им туманы абстракций. Но вместе с тем внутри этой натуры гнездится нечто демоническое – в угольной черноте глаз, в упрямо сжатых губах.



Годфри Неллер Философ Джон Локк (1697)
Эрмитаж, Петербург

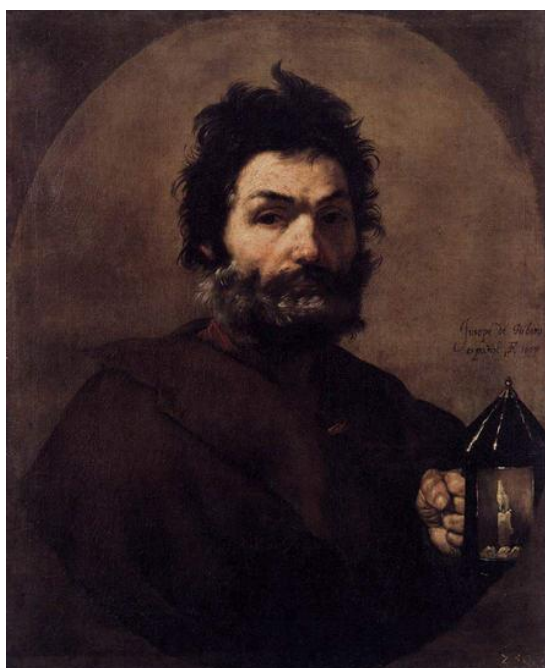
Отсюда рукой подать до Фауста, в котором вскипает мятежный пафос богоборца. Продолжим ассоциации – скульптор *Лоренцо Бернини* воссоздаёт своего «Давида» в исключительной остроте контуров лица и тела. Фигура изваяна в резком развороте, в напряжённейшей позе замаха. Лицо с гневно прикушенной губой и сдвинутыми бровями – это не столько поединок с предполагаемым Голиафом, сколько бунт против небес, к которым обращён *ненавидящий* взгляд персонажа. В своём злом упорстве он готов в одиночку бороться против всех и вся.



Лоренцо Бернини Давид (1623–1624)
Галерея Боргезе, Рим

Какая противоположность образу Давида в ренессансной скульптуре! Припомним, например, «Давида» Микеланджело – там были спокойствие, уравновешенность, гармоничность.

Или вот такой Фауст – изверившийся в жизни, истерзанный мучкой тяжких дум о смысле существования. Герою картины «Диоген» Хусéне де Рибéра дал имя древнегреческого философа, которому приписываются слова «Ищу человека» (согласно преданию, он бродил днём по улицам города с зажжённым фонарём – эта деталь учтена в данном изображении). Художник одел его в рубище, экспрессивно обрисовал всклокоченные волосы, широкий разлёт бровей, густые тени на лице, потухшие, лишённые блеска глаза, в которых затаилась неизбывная тоска – всё говорит о безнадёжности человека, уже ничего не ждущего от жизни.



Хусéне де Рибера Диоген (1637)



Тициан Динарий кесаря (1516)

Галерея старых мастеров, Дрезден

И, наконец, Фауст, вступающий в сговор с дьяволом. Как ни может показаться парадоксальным, но мотив этот опосредуется в картине **Тициана** «**Динарий кесаря**», иллюстрирующей известную евангельскую притчу: иудейский священнослужитель с ханжеским умыслом спросил Христа, кому следует платить подать – кесарю, то есть римскому императору, которому была подвластна Иудея, или ему, Христу, называвшему себя царём иудейским, на что Христос ответил: «Отдайте кесарю кесарево, а Богу Божие».

Забудем на время библейскую легенду и тогда обнаружим в картине Тициана своеобразную вариацию на тему Фауста: коварный Мефистофель соблазняет благородную, мыслящую личность. Ситуация передаётся через резкий, заострённый контраст (вновь антитеза!) двух лиц, нарочито сближенных в

пространстве: чистое, ясное, возвышенно-одухотворённое лицо искушаемого и вьедливая, ехидная физиономия искусителя.

И опять-таки, если бы свести в некое единство отмеченные и многие другие подобные изображения, то мы получили бы многогранный портрет сложной, остропротиворечивой натуры, контур которой обычно связывается в нашем сознании с обликом и сущностью Фауста.

Яркие, чрезвычайно оригинальные характеры и типы, о которых шла речь, показывают, насколько глубоко искусство Барокко проникало в суть человеческой натуры. Многого добились в этом отношении и музыка, в том числе рождённая эпохой Барокко *опера*, где уже сама по себе природа жанра (акцент на индивидуальных судьбах, необходимость раскрыть контраст характеров) побуждала к активному поиску рельефности и разноплановости в обрисовке образов.

К началу XVIII века в этом жанре сложилась выверенная система выразительных средств и развитых музыкальных форм. В качестве образца можно назвать **Речитатив и арию Клеопатры** из оперы *Генделя «Юлий Цезарь»*. Полнота и объёмность постижения натуры человека сопряжена здесь с раскрытием глубины чувств и мыслей страдающей женщины.

В этой развёрнутой оперной форме чётко разграничиваются функции речитатива и арии. Речитатив – живая, взволнованная человеческая речь (разумеется, музыкально проинтонированная), передающая суть события и различные оттенки эмоциональной реакции на него.

Ария – состояние героини, воплощённое посредством целостной (без детализации), пластически закруглённой вокальной кантилены. При этом очень важна роль оркестра – его остинатные, то есть постоянно повторяющиеся фразы составляют стержень, на который наслаивается широкий распев голоса (*Георг Фридрих Гендель, «Юлий Цезарь», Речитатив и ария Клеопатры – И.Зеефрид*).

* * *

То, что можно услышать в Речитативе и арии Клеопатры, написано в характере *lamento* (ит. *жалоба, плач*) – лирический жанр, излюбленный композиторами Барокко. Как никогда в музыке до этого времени, они умели передать страдания души и глубокое сочувствие к страдающему человеку. Именно в подобных печальных излияниях и выразил себя наиболее отчётливо *барочный гуманизм*, проявляющийся через искреннее сопереживание, через глубокое понимание того, насколько нелегко жить в земном мире.

Такое сочувствие и понимание мы часто слышим в музыке *Баха*, в частности в хоровых эпилогах его *пассионов* (от лат. *страдание*, на русский язык это название переводится словом *страсти*). Пассион – основанное на евангельском тексте музыкально-поэтическое повествование о последних днях Иисуса (страсти Христовы).

В завершающих номерах баховских «**Страстей по Иоанну**» и «**Страстей по Матфею**» (это самые масштабные по размаху ораториальные полотна композитора) в соответствии с сюжетом передаётся общенародное прощание с

отошедшим в инобытие Иисусом, и сделано это опять-таки в характере *lamento* (в качестве особенно показательного следует, пожалуй, назвать № 67 из «Страстей по Иоанну»). (*Иоганн Себастьян Бах*, «Страсти по Иоанну». № 67 – дирижёр Н. Арнонкур).

Чаще всего *lamento* для композиторов Барокко – не просто *жалоба* или *плач*. В их выразительнейших *lamenti* соединялись сила страдания души, горечь, скорбь и значительность состояния, возвышенно-величавый строй его выражения (сдержанность и благородство при всей внутренней экспрессии и искренности переживания). А стояло за этим не только понимание тягот жизни человека, не только сочувствие и сострадание к нему, но и стремление поддержать его, укрепить в нём стойкость к превратностям и испытаниям. В качестве одного из самых совершенных образцов подобной трактовки следует назвать прощальное *Lamento* главной героини оперы *Пёрселла* «Дидона и Эней».

В соединении глубокой проникновенности с внутренней стойкостью духа как раз и состояла важнейшая особенность барочного гуманизма. Симптоматична завершающая фраза трагедии *Шекспира* «Король Лир»: «Какой тоской душа ни сражена, // Быть твёрдым заставляют времена».

В искусстве этой эпохи утверждалась следующая мысль: да, в сравнении с грандиозностью мира человек немощен и жалок, но одновременно он и велик. Величие его – в силе духа, в мужестве, в готовности к невзгодам. И опору среди этого ненадёжного, «неверного» бытия нужно искать только в себе. Немецкий поэт *Христиан Гофмансвальдау* говорит об этом с горячим пафосом, и пафосу призыва отвечают энергичные перебивы ритма, а также общий упругий, мускулистый стих.

*Воспрянь, душа! Учись во мгле кромешной
И безутешной,
Когда шальной ревёт норд-ост
И мир накрыт, как покрывалом,
Чёрным шквалом,
Собою заменять свет звёзд!
(«Предостережение»)*

Но кроме внутренней стойкости духа спасительным для человека Барокко оказывалось чувство любви. Эта, внешне хрупкая ниточка лирического чувства была способна поддержать человека в самых жестоких жизненных бурях. Вот почему *Уильям Шекспир* из сонета в сонет проводит мысль о величайшей ценности любви. (В приводимых ниже строках «Тревожу я бесплодную мольбой // Глухой и равнодушный небосвод...» имеются в виду взывания к Господу.)

*Когда в раздоре с миром и судьбой,
Припомнив годы, полные невзгод,
Тревожу я бесплодную мольбой
Глухой и равнодушный небосвод...*

*Тогда, внезапно вспомнив о тебе,
Я малодушье жалкое кляню,
И жаворонком, вопреки судьбе,
Моя душа несётся в вышину.*

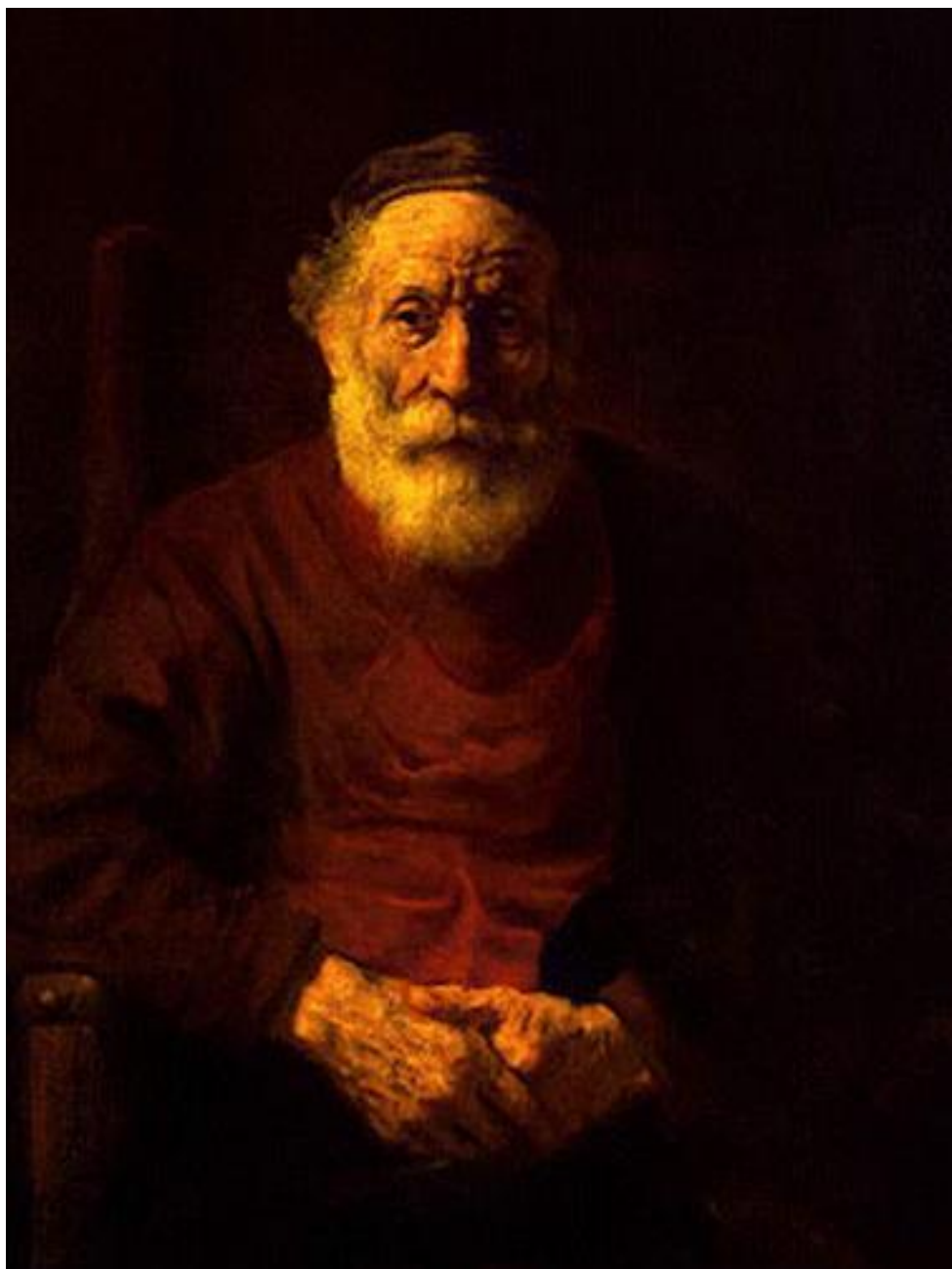
*С твоей любовью, с памятью о ней
Всех королей на свете я сильнее.*

В произведениях музыкального искусства среди колоссальных напряжений и среди безостановочного бега энергии постоянно возникали островки необычайной нежности души, открывались тайники сокровенного. Очень характерны в этом отношении инструментальные концерты *Антонио Вивальди*. Будучи создателем названного жанра, он неуклонно утверждал идею «хорошо организованного контраста» (определение самого композитора): трёхчастный цикл с распорядком темпов *Allegro – Adagio – Allegro* (быстро – медленно – быстро).

Быстрые части (первая и третья, то есть крайние) выдержаны у него в стремительном движении – это энергия действия, высокой жизненной активности. В медленной (средней) части деятельный пульс замирает, и в свои права вступает мир души. Это средоточие лирических эмоций и размышлений, средоточие глубокой человечности. Здесь царит кантилена, поддержанная мягкой и чуткой вибрацией гармоний. Лучше всего «пропеть» такую кантилену могла солирующая скрипка, и, очевидно, в немалой степени по данной причине почти половина из полутысячи концертов Вивальди написана для этого инструмента. Один из замечательных примеров такой кантилены можно услышать в медленной части вивальдиевского **Концерта для скрипки с оркестром ля минор (ор.4, № 4)**. (*Антонио Вивальди, Концерт для скрипки с оркестром ля минор (ор.4, № 4) – Ф.Айю*).

В живописи своё высшее выражение гуманизм эпохи Барокко нашёл в творчестве *Рембрандта*. Вовсе не случайно его самое пристальное внимание привлекали образы старых людей, много переживших и потому более чем кто-либо нуждавшихся в сочувствии, понимании. Вот почему эти образы согреты у художника особой любовью к человеку – внешне сдержанной, но трепетной и часто щемящей.

Его «**Портрет старика в красном**» излучает чувство мудрости, доброты, неугасающего интереса к жизни. На лице, покрытом сеткой морщин – следы большой прожитой судьбы. Здесь, как и в других подобных работах Рембрандта, огромную роль играет изображение рук: они, как и лицо, многое рассказывают о человеке.

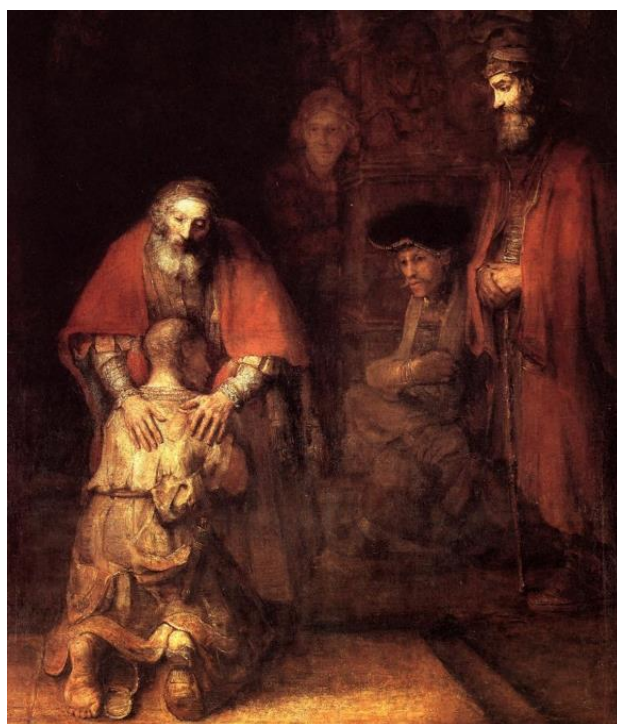


Рембрандт Старик в красном (1654)
Эрмитаж, Петербург

В полной мере присутствует это и в **«Портрете жены брата»** (другое название – «Портрет старушки»). Как почти всегда в таких случаях, художник создаёт портрет-биографию. Вглядываясь в него, внимательный наблюдатель может немало прочесть о многотрудной жизни этой пожилой женщины. Концентрируя освещение, окружая голову покрывалом наподобие капюшона, художник сосредоточивает взгляд зрителя на лице. Оно изборождено годами, донельзя грустные глаза несут в себе ощущение безвозвратно ушедшей лучшей поры жизни. И сколько во всём этом исходящих от автора доброты и бережного внимания, в которых и овеществляется подлинная человечность.



Портрет жены брата (1654)
ГМИИ имени А.С.Пушкина



Рембрандт

Возвращение блудного сына (ок.1668–1669)
Эрмитаж, Петербург

В том же ряду находится и одно из самых последних полотен **Рембрандта** – знаменитое «**Возвращение блудного сына**», написанное на сюжет библейской притчи о беспутном сыне, который покинул отчий дом и вернулся в него после многих мытарств и бедствий, когда все считали его погибшим.

В центре картины две фигуры: упавший перед отцом на колени несчастный странник, дошедший в своих скитаниях до последней черты нищеты и унижения, и уже незрячий старец, положивший руки на плечи сына (и опять-таки как много говорят нам эти руки!). В остальном – обычность лиц основных и второстепенных персонажей, никакой патетики и только суть, сокровенное постижение глубокого внутреннего чувства. Мы становимся свидетелями момента высшего духовного просветления: раскаяние сына, прильнувшего к отцу, и бесконечная отцовская любовь, готовая всё простить.

* * *

Высшая человечность по-своему заявляла о себе и в обрисовке мгновений гармонии духа, изредка посещавших эпоху Барокко. Живописцы фиксировали подобное, как правило, в семейной атмосфере, через созвучие душ близких людей.

Такое находим, например, в картине «**Святое семейство**» (1645–1650) испанского художника *Бартоломе Эстебана Мурильо*. Взятая сама по себе, она всецело принадлежит бытовому жанру: сцена частной жизни, сугубо домашний интерьер, предметы труда плотника в правой части полотна и атрибуты ремесла пряжи в его левой части, птичка в руке ребёнка и собачка перед ним (принципиально важно и то, что художник отказался от нимбов над головами святых).



Мурильо Святое семейство (1650) Музей Прадо, Мадрид

Тем не менее, библейский мотив (детство Христа) своим легендарным отблеском озаряет картину – прежде всего через серебристую воздушную дымку, окутывающую фигуры. Но ещё важнее другое: от изображённой здесь сцены исходит излучение жизненной гармонии, что поддержано и такой немаловажной деталью – Иосиф, который обычно находится у художников далеко на втором плане, глубоко в тени, оказывается у Мурильо равноправным участником действия. Максимально поэтизируя происходящее, автор всемерно подчёркивает нежной цветовой гаммой дух интимности, мягкого лиризма, передавая задушевность и теплоту человеческих чувств, атмосферу безмятежного семейного счастья.

В совершенно реальном и конкретном ракурсе примерно тот же мотив разрабатывается в принадлежащем **Рубенсу** «Автопортрете с Изабеллой Брант». Художник изобразил себя с молодой женой в цветущем саду, в дорогих костюмах и несколько торжественных позах.

Этот церемонный штрих, подчёркнутый виртуозным и точным рисунком, а также тщательной выписанностью всех деталей одежды, призван указать на достаток и жизненную удовлетворённость супружеской пары, на спокойную уверенность в себе и своём завтрашнем дне. Таково материальное основание их счастливой семейной жизни, которую освещает благодать согласия, душевной гармонии и взаимной нежности, что передано всей суммой средств – от жеста

сплетённых рук до единой тональной гаммы, передающей дух сдержанной роскоши и отменного вкуса.



Питер Пауэл Рубенс

Автопортрет с Изабеллой Брант (1609–1610) Старая пинакотекa, Мюнхен
Портрет камеристки (ок.1625) Эрмитаж, Петербург

Как можно было этого ожидать, искусство эпохи Барокко поднималось и к высотам идеально возвышенной гармоничности. Чтобы убедиться в том, ещё раз обратимся к живописи *Рубенса*. **«Портрет камеристки инфанты Изабеллы, правительницы Нидерландов»** – портрет одновременно и парадный, и глубоко человеческий. Жемчужно-белая пена официального жабо гранд-дамы становится прекрасным фоном для воссоздания живой прелести лица – предполагают, что художник написал здесь свою дочь, и если это так, то легко объяснима его «заинтересованность» в создании шедевра.

Лёгкие рефлексy золотистого цвета, из которых соткано изображение, передают трепет жизни, искры золотистого света блещут в глазах, пушистые пряди золотистых волос обрамляют лоб и виски. По задумчивому лицу скользит улыбка, она подчёркивает ум, тонкость, изящество и душевное богатство девушки. Мечтательный взгляд больших светлых глаз резонирует отсветам божественного в её красоте, пленительной в своей прозрачной ясности, нежности и лиризме. Мягкое сияние её светящегося лица приближает к тому, что Гёте, а затем русские символисты рубежа XX века обозначали понятием *Вечная Женственность*.

Подобные мгновенья лучезарного света и полного умиротворения вдохновенно умел передавать в своей музыке *Иоганн Себастьян Бах*.

Это могла быть торжественная хвала мирозданию, гимн его красоте и величию в моменты светлой безмятежности, когда дух человеческий воспаряет к непреходящему – таково, например, возвышенное, ничем не стесняемое пение струнных в **Увертюре** из оркестровой **Сюиты № 1**.

Это мог быть ангельский лик человеческой природы в её божественном сиянии – серебристое струение фигураций в **Прелюдии До мажор** из I тома «**Хорошо темперированного клавира**».

И это, наконец, мог быть бесподобный оазис света, высшей мудрости и человечности, гармонии земного и небесного, которую дарует чувство возвышенной красоты бытия – **Ария** из оркестровой **Сюиты № 3** (*Иоганн Себастьян Бах, Сюита № 3 для оркестра, Ария* – дирижёр Г.Караян).

Содержание

Корни	5
Псков.....	11
Ленинград.....	14
Музыка.....	20
Литература	28
Саратов	51
Добавление. О встречах с великими	66
Приложение	88

Мемуары

Александр Иванович Демченко

Зигзаги прямой Вместо автобиографии

Редактор С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 11.08.2025 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 10,5. Уч.-изд. л. 9,6. Тираж 50. Заказ 48.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1