

Анатолий Шендерович

Трудности перевода

Опубликовано в журнале Знамя, номер 3, 2008

Об авторе | Анатолий Семенович Шендерович родился в 1930 году, по образованию — инженер. Работал в области проектирования электростанций. В настоящее время на пенсии. Основная сфера интересов — история, в частности — генеалогия. Печатался в сборнике «Вспомогательные исторические дисциплины», журналах «Знамя», «Наука и жизнь», в «Литературной газете» и др.

Беседа трех милых дам, рассматривающих картину художника

Следующие далее фрагменты из текста беседы — в сокращенном виде, но слово в слово — взяты с одного популярного московского сайта; от себя автор добавил только ремарки. Последняя из них («и ставя точку») может ввести читателя в заблуждение, так как беседа на самом деле еще продолжалась. Но для избранной мною темы сказанного было достаточно.

«Первая дама (*предупреждая собеседниц*): Описать эту вещь не так просто, но мы попытаемся.

Вторая дама (*несколько восторженно*): Но она очень красивая. Очень красивая, просто красивая абстракция, — можно вот так к ней подойти, даже не понимая смысла вначале. Яркая.

Первая дама (*снисходительно*): Можно и так, конечно, но проблема декоративности здесь все-таки на последнем месте, мне кажется, находится, хотя красота и чисто эстетическое ощущение от этой вещи, безусловно, возникает. То есть проблема эстетического здесь никак не стала. А если попытаться ее описать и внимательно посмотреть на вещь, то можно увидеть, что вся композиция построена по основной композиционной оси диагонали. Диагональ как бы зарождается в нижнем левом углу, вот этими черными такими полосочками, и завершается таким голубым цветом обозначенным, словно острие стрелы. И по этой диагонали, идущей из нижнего угла в верхний, располагаются основные формы. Формы, вряд ли имеет смысл искать в них аналогии с какими-то природными...

Вторая дама (*размышляя*): Среди фигур, рыбок...

Первая дама (*не обращая внимания*): ...или какими-либо конкретными фигурами, не стоит. Хотя, если смотреть просто на доску с сучками деревянную, тоже можно увидеть много чего.

Третья дама (*догадываясь*): Как на облака, да?

Первая дама (*пожимая плечами*): Как на облака, как на что угодно. Как на рябь воды. Но это наши личные ассоциации, и не более того. А каковы были ассоциации самого художника, это опять же сокрыто уже в его душе собственной. Итак, основное направление всех цветовых масс — это направление из нижнего левого угла в правый верхний. И центр композиции чуть сдвинут влево — это такая как бы воронка, очерченная черными линиями, над этой воронкой — большое фиолетовое пятно, низ которого также оконтурен сжиженной черной линией. Вот это пятно играет очень большую роль во всей композиции, потому что движение, если композиция

организована по принципу диагонали, идущей вверх, то эта композиция очень динамичная — ухода, улета.

Вторая дама (*входя в тему*): Вообще движения в ней много — какой-то водоворот, или водопад...

Первая дама (*увлекаясь*): Композиция выстраивается по принципу столкновения центробежных и центростремительных сил. И вот в этой центральной фигуре, абстрактной, естественно, фигуре, как бы воронке, словно зарождаются те формы, которые потом выходят на все участки холста. И вот эта диагональ, она делит композицию на два треугольника, и в каждом из этих треугольников уже разворачивается сложная метаморфоза самих этих форм.

Третья дама (*в некоторой растерянности*): Давайте пока остановимся, чтобы... попробовать найти там какие-нибудь элементы, как Вы действительно очень правильно сказали: 'На облака смотреть'. Потому что я здесь увидела кораблик, например.

Вторая дама (*неуверенно*): Вот говорят, что не надо искать.

Третья дама (*насмешливо*): Не надо? А мне нравится. Вот смотрите: вот кораблик явно, парусник. Видите? Вот он! А вот человечек сидит. Видите? Потом птица вверх ногами, вот ее голова, а вот ее крылья... (*Спохватываясь*). На самом деле, это все гаданье на кофейной гуще.

Вторая дама (*с верой в миссию художника*): А он рассчитывал, что зритель, который стоит около этой композиции, он сможет ее понять и захочет ее понять? Ведь для него был важен этот диалог какой-то со зрителем, его понимания, может быть?

Первая дама (*авторитетно*): На самом деле, художник может позиционировать все что угодно. Но для любого художника это важно.

Вторая дама (*настойчиво*): Но он говорил об этом что-то?

Первая дама (*отметая наивность вопроса и ставя точку*): Он считал, что наступает, мы живем в преддверии некой новой эры, и эту эру воспринимал он как эру духовности. И считал, что работа его искусства, и вообще абстрактного искусства, и задача — это отскабливать с души человека покровы материального и подготовить его к выходу в эру духовности».

Надеюсь, милые собеседницы, если вдруг эти заметки попадутся им на глаза, не обидятся на меня за эти ремарки. Надеюсь также, что читатель если и не узнал имена участниц беседы, то без труда понял, что первая дама — искусствовед.

Может быть, не все знают, что такое искусствоведение. Я тоже, прямо скажем, не специалист в этой области человеческой деятельности. Но у меня, как у любителя изящных искусств и как человека пожившего, сложилось свое представление о людях этой профессии и даже составила некая классификация, состоящая, увы, всего из двух позиций: искусствознание и искусствоведение (неудачное слово, согласен: целых четыре «с»...).

Первое — искусствознание — дает нам безграничное море знаний о художниках (всех творцах прекрасного — композиторах, писателях и поэтах, живописцах и скульпторах и т.п.), об их жизни и драмах, о созданных ими произведениях или о так и неосуществленных замыслах, о перипетиях, связанных с их, произведений искусства, дальнейшей судьбой, которая порой бывала не менее драматична, чем судьба их создателей: один сжигал свое творение в камине сам, другой прятал его от преследователей у друзей, создание третьего клали на полку люди, уверенные, что разобрались в нем лучше автора...

Второе — искусствоведение — предлагает нам безграничное море слов, с помощью которых пытается переводить непередаваемое, то есть пытается вербализовать то, что предстает перед нами в виде художественных образов, обращенных к нашим чувствам, к нашему эмоциональному миру, что заставляет нас переживать, что исторгает слезы из наших глаз и заставляет ощущать, как по спине бегают мурашки...

Обе эти части искусствоведения, как правило, совмещают в своей деятельности одни и те же люди, как бы выступающие в двух ипостасях. Но знание столь же бесценно, как и коварно.

Человек, который либо по документам, либо — бывает и так — от самого художника знает не только об обстоятельствах создания произведения, но и о том, какие мысли бродили в это время в голове у его создателя, порой не может избежать искушения представить нам эти мысли как нечто объективное, видимое и осязаемое, раз и навсегда запечатленное в камне или нотных строчках, как **содержание** произведения, которое нам, зрителям или слушателям, остается только **понять**.

Об этой второй части искусствоведения (или, точнее, об этой второй его ипостаси) мне и хотелось бы поговорить.

«Ужасная профессия»

«Все-таки какая это ужасная профессия — музыковед!» — сказала мне когда-то заведующая отделом одной газеты, пожилая женщина, музыковед по профессии, всю жизнь посвятившая музыковедению. Мы говорили о сочинении известного композитора. Я, дилетант, считал, что опус этот просто невозможно слушать — терзающий слух беспомощный набор звуков, не трогающий сердца. Она же, возражая, пыталась объяснить мне сочинение своего «подзащитного», устало говорила о масштабности его произведения, о глубине его философского замысла... Но вдруг замолчала и, после короткой паузы, вздохнув, произнесла тихо слова, с которых начинается этот абзац.

Полагаю, что моя собеседница, говоря об «ужасной профессии», имела в виду именно эту сферу искусствоведения, в данном случае — музыковедения. Именно тогда в моей голове и промелькнул этот термин: музыкословие...

С юных лет постоянный посетитель консерватории, я несчетное количество раз держал в руках музыкальные программки, предваряющие прослушивание музыки, и некоторое время даже испытывал разочарование, если, придя слишком поздно, узнавал, что программок больше нет: все расхватили другие меломаны. Правда, меня, неопита, интересовали не только краткая биография композитора и имена исполнителей; мне хотелось также следить за сменой частей симфонии или сонаты — чтобы не пропустить финал и не запоздать с аплодисментами. Сейчас было *andante sostenuto*, — глядя в программку, шептал я на ухо своей столь же юной спутнице, — потом будет *andantino in modo di canzona*, а уж потом *scherzo*.

Но спутницу интересовало не столько чередование частей симфонии, сколько ее содержание. Я был подкованный юноша и цитировал ей слова Чайковского: «Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности. Это возбудило бы насмешки и показалось бы комичным».

(Великий композитор явно испытывал трудности перевода, с которыми спустя несколько десятилетий музыкословы научились справляться легко и непринужденно, не возбуждая насмешек и не опасаясь показаться комичными...)

Ни мой скепсис, ни авторитет Чайковского тут не действовали: моя спутница, как и большинство слушателей, пыталась «понять» музыку, в частности с помощью программки, куда был вложен текст музыковеда, выступающего в этой второй ипостаси.

Например: «Первая часть... — лирическая светлая тема... В процессе развития тема постепенно все больше драматизируется и лишь в конце части снова приобретает спокойный, безмятежный характер». Вторая часть — «наиболее сумрачный по настроению эпизод. Он наполнен нервными вспышками необъяснимой тревоги». «Быстрое, стремительное движение следующей части... создает необходимую разрядку».

Помните слова первой милой дамы: «Описать эту вещь не так просто, но мы попытаемся»? Здесь-то как раз все было просто, как в кабинете стоматолога: сначала вам станет немножко тревожно, потом будет немножко больно, но кончится все хорошо...

Вот другой случай, не такой простой: «Темное начало: волнение соляриса, медленное закипание напряжения. Рождение трагической музыки из духа противоречий. Дальняя труба, тихое соло, которое и соло-то назвать нельзя: марева больше, и оно шире, глубже.

Выразительнее. Важно определить его цвет, но вряд ли это возможно. Вот мы говорим — ‘цвета морской волны’, но разве может быть морская вода окрашена в один цвет? Десятки оттенков и переходов, создающих мерцающие, рассеянные радуги угасаний».

Тут нельзя не согласиться с автором текста: марева больше, и оно шире...

А третий пример — как бы синтез обоих этих текстов: логика последовательности первого и красочная палитра второго: «...автор [симфонии] повергает нас с самого начала в стихию подлинного *Allegro*, где все живет, сверкает, искрится в безудержном потоке остроумия и блеска. Оно пронесится стремительно, в одном темпе, на одном дыхании. Во второй, медленной части возникают образы, хорошо знакомые по прежним сочинениям [композитора]. Это образы философских раздумий, мужественной скорби, широких обобщений. В этой части композитор поручает сольным инструментам наиболее значительные эпизоды (соло виолончели, скрипки, тромбона, контрабаса и т.д.). Весьма протяженная по времени вторая часть захватывает слушателя своей значительностью. Третья часть — скерцо, исполняющаяся без перерыва после второй, непосредственно возникающая из последних тактов *Adagio*, носит отпечаток фантастичности и неуловимости. Финал является как бы лирическим послесловием, в котором вновь слышны отголоски пережитых бурь, скорбь утрат, но они не в силах омрачить жизни человека. Симфония заканчивается тихо и просветленно. Возникает образ начала первой части. Но здесь он звучит и воспринимается иначе, как результат большой прожитой жизни, в которой были и радости, и горе, и многие испытания...»

Подобно пушкинскому Сальери («Звуки умертвив, / Музыку я разъял, как труп»), искусствословие, сознательно или бессознательно, отставляло в сторону эмоциональное впечатление, производимое созданным художником творением на слушателя (зрителя, читателя), и подставляло вместо него некое «разумное» «содержание», ничего не дающее не только сердцу, но и уму. Вот, к примеру, фраза из последнего текста: «Финал является как бы лирическим послесловием, в котором вновь слышны отголоски пережитых бурь, скорбь утрат, но они не в силах омрачить жизни человека»? В том, что искусствознание тут ни при чем, сомнений быть не может: информации здесь — ноль. Точно такие слова можно сказать о сотнях или тысячах произведений; конкретную симфонию по этой фразе нельзя хотя бы идентифицировать. Взволновать человека, пришедшего слушать это произведение, фразы эти тем более не способны; в лучшем случае слушатель пожмет плечами. В худшем — судите сами по моему тексту...

Какое отношение имеют эти слова к музыке? Что они могут дать слушателю? А ведь едва ли не по каждому мало-мальски известному произведению написаны горы таких слов.

(Прекрасно понимаю, что подобные фразы — статьи, книги, горы книг — дают их авторам, но это совсем другая тема; к тому же — скажу в порядке извинения — мне не раз встречались люди, искренне верящие в полезность подобного рода «слова», в свою просветительскую миссию).

Мне кажется, что начало поискам «смысла» и «содержания» художественного произведения положили сами их создатели.

Когда-то я прочитал записи бесед, которые вели между собой Бетховен и его друг, австрийский поэт и драматург Грильпарцер. Назвать их беседами можно лишь условно: оглохший композитор отвечал на вопросы и реплики Грильпарцера, который записывал их в тетрадь на глазах у Бетховена. В одном месте «разговора», где речь шла о цензорах, Грильпарцер записал: «Если бы они (очевидно, цензоры. — А.Ш.) знали, что за мысли скрыты в вашей музыке». Видимо, Бетховен согласился с собеседником: возражений не последовало. Вероятно, он и сам полагал, что из сочетания нотных знаков, написанных его рукой, цензоры могли узнать о его крамольных мыслях.

Заблуждений не избежали самые великие.

Ныне, в эпоху постмодернизма, проблем тайны художественного творчества уже не существует: художники объясняют все сами — популярно, доходчиво, не испытывая при этом никаких трудностей и не опасаясь выглядеть комичными.

Ежедневно во время утреннего кофе (sic!) я смотрю и слушаю получасовую программу ТВ «Культура» — «Euronews». Почти в каждой такой получасовке наряду с важнейшими мировыми новостями политики, экономики и спорта есть страничка культуры, где редко обходится без новостей театра, музыки, музеев. На этой страничке довольно часто можно увидеть фрагмент

какой-нибудь постмодернистской постановки, или сверхсовременную инсталляцию, или новейшее сочинение известного или совсем неизвестного композитора, после чего — или во время демонстрации — на экране появляется автор этой постановки (инсталляции, опуса) и весьма простодушно объясняет городу и миру, что именно он хотел сказать своим творением. Из его объяснений я понимаю, что автора, как и меня, зрителя, тревожат одни и те же проблемы: глобальное потепление планеты, терроризм и вирус птичьего гриппа. Я ему верю, мне тоже тревожно. Но для автора новые вызовы времени означают требование нового художественного языка, новых выразительных средств. А я, зритель, в это время как ни в чем не бывало спокойно попиваю свой утренний кофе. Автор, видимо, догадывается об этом, он недоволен моим конформизмом и, желая получше донести до меня ужас грядущих катастроф, а может быть, подобно автору красочной композиции, о которой шла речь в начале, тоже стремясь «отскабливать с души человека покровы материального и подготовить его к выходу в эру духовности», заставляет балерин и танцовщиков кататься по полу, как бы подражая людям, на которых загорелась одежда и они таким способом сбивают пламя. Или развешивает на стенах галереи современного искусства пару драных тапок, проржавевшую кастрюлю и унитаз со сколотой эмалью. Или облачает воинов фараона Рамзеса в форму спецназа, вместо пик вооружая их автоматами Калашникова.

Цель достигнута. Поперхнувшись недопитым кофе, я в расстроенных чувствах ухожу с кухни, проклиная птичий грипп и террористов, сеющих смерть, а заодно и заталкивающих художников в тенета постмодернизма...

Мне говорят: «Какой ты ужасный консерватор!» Мне говорят: «Ты ничего не понимаешь в современном искусстве». Мне говорят: «Сегодня по-другому нельзя».

И, право, мне становится стыдно. Наши продвинутые и рациональные современники создают «художественные» ценности, идущие на аукционах Сотби за миллионы долларов, а в это время какой-то дилетант...

Тут недавно как-то отлегло от сердца. По тому же каналу ТВ «Культура», но в другой программе Юрий Темирканов рассказал, что в одном из городов Германии поставили оперу Верди «Риголетто», действие которой режиссер перенес... на планету обезьян. Наш замечательный и всемирно известный дирижер произнес при этом вслух и смачно слово «Г...!», после чего с горечью отметил, что не только театральная критика, но и публика воспринимает «это» как должное.

Мысль об андерсеновских портных, которые сшили королю несуществующее платье из несуществующей ткани, и все боялись сказать об этом, опасаясь, что их признают за дураков или людей, сидящих не на своем месте, не раз приходила мне в голову. Юрий Темирканов, видимо, тоже вспомнил о них...

Вообще же говоря, новое так или иначе пробивает себе дорогу. Порой, когда я смотрю современные театральные постановки классики, более или менее следующие представлениям автора, в традиционной их интерпретации, я ясно вижу, как мучаются на сцене актеры, и лишний раз убеждаюсь, что ничего повторить нельзя. И не следует. Что обновление языка — не прихоть, а естественный процесс. Прекрасно помню, как в давнем спектакле «Современника», пытаюсь уйти от пафоса слов горьковского Сатина, великий Евгений Евстигнеев, кутаясь в пальто, походя проборматывал знаменитую фразу «Человек — это звучит гордо!». Неловко было не только ему — неловко было и нам, зрителям.

Но вот не так давно я увидел по телевизору фоменковских «Трех сестер» — и плакал... Чуть не написал «от восторга». Нет, восторг, конечно, был, но не надо лгать и пытаться конкретизировать его причину: мы не знаем (и слава богу!), отчего именно — от какого поворота головы актрисы, от какой ее интонации вдруг подкатывает комок к горлу, почему внезапно на глазах появляются слезы. Ведь помнишь пьесу наизусть, в ушах еще звучит музыка прощального марша, под звуки которого покидали город военные в знаменитой мхатовской постановке, где играли Хмелев, Добронравов, Грибов... У Фоменко все было по-новому. И в то же время здесь был Чехов, здесь был его текст, его слова. И для достижения успеха режиссеру не потребовалось, чтобы Вершинин на сцене насиловал Машу, а Тузенбах, потирая с постмодернистской ухмылкой руки, убивал Соленого...

«Значит, можно!» — подумал я. И в который раз пришла избитая и «крамольная» по сегодняшним меркам мысль — все дело в таланте. Если есть талант — не как дежурно направо и налево расточаемый комплимент, а как качество, соответствующее смыслу слова, — то будет и по-новому.

Другой Чехов

Чувственное наслаждение от созерцания «Вечной весны» Родена, от прослушивания 40-й симфонии Моцарта, от чтения «Евгения Онегина», которое вполне удовлетворяет нас с вами, читатель (слушатель, зритель), не вполне удовлетворяет искусствослова. Его не оставляет мысль, что мы с вами чего-то недополучаем, что авторы этих шедевров чего-то нам недодали. Не по части знания, отнюдь. Их не устраивают наши *безмысленные* восторги. Они полагают, что, проникнув в замысел творца, в тайну создания произведения и поделившись с нами своими открытиями, они добавят нам еще толику удовольствия...

Недавно прочитанная прекрасная книга английского писателя и ученого-чеховеда Дональда Рейфилда «Жизнь Антона Чехова» лишний раз напомнила об этом. Точнее, не сама книга, а бурный всплеск эмоций на страницах периодической печати и в электронных СМИ, суть которых можно было бы сформулировать словами краткой издательской аннотации, согласно которой из содержащихся в книге документов, переписки, воспоминаний, недоступных ранее широкому кругу читателей, «возникает совершенно другой, неизвестный до сих пор Чехов».

Этот «другой Чехов» шокировал многих. Любитель женщин и постоянный посетитель борделей, чуть ли не сексуальный маньяк... В стране, которая однажды, устами простой труженицы, участницы «телевизионного моста», заявила о себе, что «у нас секса нет», ожидать иной реакции было бы трудно. Пропал прежний, советский Чехов. Гениальный писатель. Тихий, интеллигентный человек. В пенсне и в шляпе...

Впрочем, задаваясь типично советским вопросом, — следовало ли выносить весь этот житейский сор из архивной избы? — многие рецензенты ставят в укор биографу претензию иного рода: из добротного жизнеописания человека не видно писателя с его божественным даром.

Наиболее ярко, на мой взгляд, выразил эту точку зрения писатель Виктор Ерофеев в статье «Чехов и ничтожество» и последующей вскоре после ее публикации беседе на радио «Свобода» с ведущим Иваном Толстым, в которой по телефону принял участие и автор книги о Чехове Дональд Рейфилд.

«Виктор Ерофеев: Надо понять, где начинается писатель. Можно подробно описать его одежду, его отношения с женщинами, его отношения с семьей, с мамой, с папой, братьями и, с другой стороны, не увидеть этого писателя просто потому, что мы все обычные люди, и поэтому если мы попадаем в житейские ситуации, то мы реагируем по-житейски. **Чудо писателя** заключается в том, что в нем есть какая-то удивительная **божественная энергия** (выделено мной. — А.Ш.), которая излучается его текстом. И понять, каким образом она излучается, откуда она идет, это и есть, как мне кажется, раскрытие темы...»

Одним коротеньким словом «чудо» Виктор Ерофеев, вообще-то говоря, поставил точку в полемике с автором биографии, хотя беседа продолжалась еще довольно долго. Просто потому, что чудо — категория, которая не подлежит анализу и не требует объяснения. Впрочем, Дональд Рейфилд по существу так и ответил.

«Дональд Рейфилд: Я не буду оправдываться. Я во многом согласен с текстом Ерофеева. Я даже с удовольствием читал его статью. Но я скажу одно, что **чудо творчества**, в конце концов, **непостижимо** (выделено мной. — А.Ш.)».

Одна из сторон и особенность «ужасной профессии» заключается как раз в том, что она занимается «постижением» необъяснимого. Но это невозможно по определению. Вот почему в данном случае в объяснении одного **чуда** появилось другое — **божественная энергия**. Любой школьник, знакомый с началами математики, знает, что одно неизвестное нельзя выражать через другое неизвестное: ответа не получится. Понять, каким образом «излучается божественная

энергия» художника, еще никогда и никому не удавалось, несмотря на монбланы книг, статей, эссе и т.п., посвященных этой теме, и немалому числу людей, профессионально занятых проблемой чуда — интерпретацией произведения искусства. И, уверен, не удастся. И слава богу. Появится объяснение — исчезнет чудо.

По существу, Виктор Ерофеев ставит в упрек Рейфилду как раз то, что является достоинством книги английского писателя: полное отсутствие всякого литературословия, сознательный уход от бесполезных попыток «объяснения» тайны воздействия его текстов на читателей и зрителей.

Еще раз хочу подчеркнуть: речь идет не о знании. Жизнь художника, ее превратности и драмы, история создания произведения, порой житейски казусная (как история появления на свет толстовских «Казачков», обязанного необходимостью молодого графа срочно расплатиться по карточному долгу), — все это чрезвычайно интересно и крайне любопытно. И кому, как не искусствоведу, имеющему возможность найти и обработать тысячи документов, рассказать читателю о человеке, который написал любимые его книги. В отношении Чехова — тем более. Из книги Рейфилда неискушенный читатель может узнать, в частности, как о нравственном облике великого писателя заботились идеологи ЦК КПСС: при издании его собрания сочинений было предписано исключить все письма, которые хоть в какой-то мере касались его интимной жизни.

Спектакль Фоменко я смотрел уже после того, как прочитал «Жизнь Антона Чехова». Могу с уверенностью сказать, что новое знание никак не повлияло на мое восприятие пьесы. Видимо, «божественная энергия», излучаемая постановкой Фоменко, привела к тому, что сознание мое на время отключилось, уступив место чувствам. Впрочем, так всегда и бывает, когда сталкиваешься с произведением искусства, которое мы не можем назвать иначе, как чудо.

«Не стоит писать то, что можно выразить словами»

Этот замечательный и на первый взгляд парадоксальный совет принадлежит американскому художнику Эдуарду Хопперу. Понятно, что он имел в виду картины, а не книги. Хотя, на мой взгляд, этому совету должны бы следовать питомцы всех муз: живописцы, скульпторы, композиторы (им-то просто!) и даже писатели. Писатели в особенности. Как раз потому, что их способом выражения является слово. Не краска на полотне, не глина или мрамор, не нотные закорючки, а слово. Но не просто слово, а слово, наполненное той самой таинственной божественной энергией, о которой говорил Виктор Ерофеев. Потому что можно пересказать фабулу романа, например, сюжет, тему. Но пересказать художественный текст невозможно. Там — тайна, там — чудо (вспомнилось: чудо несказанное...). Недаром Лев Толстой не раз вспоминал слова Шопенгауэра о том, что мы только тогда бываем вполне удовлетворены произведением искусства, когда оно оставляет после себя нечто такое, чего мы при всем усилии мысли не можем довести до полной ясности. «Область мысли, — говорил Лев Толстой, — это совсем другая область, и потому мысль ничего не может здесь помочь».

Так полагал Лев Толстой и так — заблуждался. Искусствословие вызвалось помочь нам «довести до полной ясности» любое произведение художника.

Лет тридцать-сорок тому назад, когда у нас актуальной была борьба с абстракционизмом, газета «За рубежом» перепечатала шутивную картинку из журнала «Штерн»: на пороге своего домика стоит женщина и рассматривает предлагаемую ей бродячим художником-абстракционистом картину. Подпись под рисунком гласила: «Хорошо, я куплю у вас вашу картину, если вы докажете, что в ней нет ничего неприличного».

В этих ее словах отдаленно слышится мотив, звучавший время от времени в беседе трех милых дам, с которой начаты эти заметки. Понятно, что в ней речь шла не о какой-то там поделке, которую пытался сбить бедолага-абстракционист, а о знаменитой картине знаменитого художника. Но ясно также, что она тоже представляет собой некую абстракцию, что и определило направление беседы: первая дама, выступавшая от имени автора картины, «раскрывала тайну» линий и пятен, как бы доказывая, что в картине «нет ничего неприличного» (хотя и признавала, что «если смотреть просто на доску с сучками деревянную, тоже можно увидеть много чего»); две

другие, очевидно, и не помышлявшие о какой-либо покупке знаменитого шедевра, находились тем не менее в состоянии покупателя, которому, так сказать, и хочется, и колется. Приходили мысли, что можно увидеть «что угодно» глядя не только на доску с сучками, но и на облака или на рябь воды. Вторая дама пыталась уйти от конкретики в эстетику («Но она очень красивая. Очень красивая...»), «даже не понимая смысла вначале». Сомневаюсь, что она что-то поняла в конце — может быть, слушая про то, что «...вся композиция построена по основной композиционной оси диагонали», которая «как бы зарождается в нижнем левом углу» и что «направление всех цветных масс — это направление из нижнего левого угла в правый верхний...», она вспомнила слова чеховского Гаева: «От шара направо в угол! От двух бортов в середину! Белого дуплетом в угол...» Не знаю. Третья дама поначалу увлеклась, стала фантазировать, скорее иронизируя, чем всерьез: «Вот смотрите: вот кораблик явно, парусник. Видите? Вот он! А вот человечек сидит. Видите? Потом птица вверх ногами, вот ее голова, а вот ее крылья...» Но потом решительно одернула себя самое: «На самом деле, это все гаданье на кофейной гуще». Да и вторая дама, правда несколько неуверенно, еще раньше вспомнила: «Говорят, что не надо искать...» (кораблики, рыбки и т.п.).

Воистину так.

Правда, сомнения собеседниц первую даму не смутили. Она, очевидно, прекрасно понимала, что поиски смысла картины на путях обнаружения фигуративных ассоциаций ведут в тупик («гаданье на кофейной гуще»). Зрителям было предложено не искать скрытые образы и не любоваться просто красочной композицией — что, на мой взгляд, было бы самой лучшей рекомендацией, — а сосредоточить внимание на том, что «основное направление всех цветных масс — это направление из нижнего левого угла в правый верхний...», что имеется «большое фиолетовое пятно, низ которого... оконтурен сжиженной черной линией» и на других, им подобных чрезвычайно важных вещах, с помощью которых зритель доводится «до полной ясности», и от созерцания картины совсем не остается этого таинственного «нечто», о котором говорил Лев Толстой.

* * *

В этих заметках сознательно не назывались ни авторы, ни их творения — за исключением книги Рейфилда, которая, не будучи художественным произведением, не стала, к счастью, предметом искусствословия: дело не в этой картине, о которой беседовали три милые дамы, не в этой симфонии, о которой так красочно рассказывал неназванный музыковед и из рассказа о которой не следовало (что вполне естественно) ровным счетом ничего. Что делать — трудности перевода. Трудности перевода, проистекающие прежде всего, как мне представляется, из возникшего в ходе эволюции человека функционального разделения (функциональной асимметрии, как принято говорить в науке) полушарий головного мозга: левого, абстрактно-логического, и правого, образно-эмоционального. Разумеется, это очень упрощенный взгляд, на самом деле полушария могут (например, при частичных повреждениях мозга) подхватывать некоторые, утраченные, допустим, из-за травмы, функции соседнего полушария, помогать друг другу. Но здесь достаточно нашего знания того факта, что произведения искусства (особенно музыка) обращены к нашему эмоциональному миру, за который отвечает правое полушарие, и воспринимаются непосредственно, без участия так называемой второй сигнальной системы, связанной с возникновением речи и мыслительной деятельности, за которые отвечает левое полушарие. Не знаю, как вам, уважаемый читатель, а мне не раз приходилось сталкиваться с ситуацией, когда, задумавшись, я переставал слышать музыку, слыша ее при этом, но как бы находясь где-то далеко, в стороне, куда увлекли меня мои мысли; но вдруг, очнувшись, я снова погружался в ее прекрасный мир, я снова сидел в концертном зале, я снова слышал...

Искусствословие не просто бессмысленное занятие, безнадежно пытающееся перевести язык чувств на язык сознания. «Заставляя» работать наше сознание, оно препятствует нашему эмоциональному восприятию произведений искусства, мешает нам — слышать музыку, видеть картины, читать книги. Грустно бывало наблюдать, как, остановив экскурсантов перед каким-нибудь шедевром живописи, экскурсовод, не дав ни минуты молча постоять перед картиной, привычными штампами торопливо говорил о глубине замысла картины, о том, что хотел сказать

великий художник, как замечательно, с помощью такой-то техники, ему удалось выразить внутренний мир... И, едва умолкнув, она (или он) влекла свою группу к следующему шедевру, подгоняя кого-то из своей отары, кому все-таки удавалось на мгновение зацепиться взглядом за полотно и чьи ноги вдруг прирастали к полу галереи...

А впрочем... Разве не мы сами, те, кто еще читает книги, смотрит картины, слушает музыку, разве не мы подталкиваем представителей этой «ужасной профессии» к такого рода «переводам» с эмоционального на логический? Разве не мы, замороженные всякого рода программками, буклетиками и вступительными словами, разве не мы сами просим наших гидов «объяснить» нам, какой смысл вкладывал художник в свое творение (речь, конечно, не идет о творениях постмодернизма, рассчитанных не на эмоциональное восприятие, а на некую игру ума, способного разгадывать (или увлечься разгадыванием) предлагаемые нам всевозможные шарады и ребусы)?

Правда и то, что это отчасти наивное стремление «понять» прямолинейно трактуемый смысл во многом объясняется катаклизмами начала прошлого века, когда в училища и на рабфаки пришли люди от сохи и от станка. Обуреваемые жаждой знаний, они были уверены, что «нам нет преград» не только «на море и на суше», но и в театральном зале или в картинной галерее. Наши неграмотные родители, деды и прадеды к тому же учились не только арифметике и правописанию, но и умению распознавать колебавшихся в проведении линии партии, отличать колеблющихся от скрытых оппортунистов и разоблачать прямых противников пролетариата. Новая, так называемая «советская интеллигенция» (пишу эти слова в кавычках, так как убежден, что интеллигентность — это категория прежде всего нравственная и с образованием непосредственно не связанная) творила под неусыпным контролем идеологической комиссии ЦК КПСС. Любое произведение искусства — картина, книга, симфония — как бы просвечивалось на предмет обнаружения идеологических ошибок, а то и диверсий. И если таковые обнаруживались, их авторы попадали под огонь критики не только на Старой площади, но и на собраниях трудящихся, гневно клеймивших пособников империализма. Нас учили «понимать», что там в голове у художника: стремился ли он воспевать достижения страны победившего социализма, или в его создании отразились его неверие в светлый путь, по которому шла страна, его уход в маленький, замкнутый мирок личных переживаний... Чтобы чувства читателей, слушателей, зрителей были светлыми и радостными, помогающими им, строителям коммунизма, жить и работать.

«Нам песня строить и жить помогает»... Замечательная и любимая песня нашей юности, она, быть может, как нельзя лучше помогает, кроме того, понять и наши прежние, надеюсь, взаимоотношения с миром искусства, и трудности перевода, с которыми мы сталкиваемся сейчас.

Анатолий Шендерович

Жертва вербального насилия

Опубликовано в журнале Звезда, номер 1, 2013

«— Как вас постричь?

— Молча».

Сейчас это просто анекдот.

Когда-то мне рассказали его как притчу про одного не в меру говорливого парикмахера Центрального дома литераторов.

Аналогичный диалог (где-то читал) произошел между каким-то средневековым монархом и его брадобреем.

А недавно услышал по радио рассказ историка, утверждавшего, что этот анекдот знали еще в Древней Греции.

Охотно верю.

Многословие мешало всегда.

Бессмысленное многословие особенно.

Есть область человеческой деятельности, где бессмысленное многословие обосновалось давно и дает метастазы по всему ее организму. Это — искусство вообще и музыка — в особенности. Бесконечные и бессмысленные разговоры о ее, музыки, смысле. Точнее — о ее содержании, ее интерпретации. Я придумал даже специальный термин для этих разговоров — музыкословие¹ (не путать с музыкознанием!).

ПОПУЛЯРНОЕ МУЗЫКОСЛОВИЕ

Американская писательница Сьюзен Зонтаг когда-то сформулировала: «Интерпретация — мечь интеллекта искусству». Насчет мести она абсолютно права. Насчет интеллекта... Ну, разве что в отдельных случаях. Хотя внешние признаки интеллекта присутствуют повсеместно и в больших количествах. Впрочем, судите сами.

Любите ли вы полонезы Шопена? О, да!

А хотите ли вы знать, о чем они?.. Станный вопрос? О, нет!

«Энергические ритмы полонезов Шопена заставляют трепетать и электризуют самых бесчувственных и безучастных. Здесь собраны наиболее благородные, исконные чувства древней Польши. Большая часть полонезов носит воинственный характер, в них храбрость и доблесть сочетаются с простотой — отличительная черта достоинств этой воинственной нации. Они дышат спокойной, сознательной силой, чувством твердой решимости, которая, как говорят, была достоянием знатных людей польской старины. Перед нашим умственным взором в полонезах как бы встают образы древних поляков...

В некоторых полонезах Шопена слышится как бы твердая, тяжелая поступь людей, выступающих с доблестной отвагой против всего самого наглого и несправедливого в судьбе человека. По временам чудится, что проходят мимо блестящие группы, наподобие тех, что рисовал Паоло Веронезе. Воображение одевает их в роскошные костюмы прошлых столетий: тяжелая золотая парча, венецианский бархат...»

¹ См.: А. Шендерович. Трудности перевода // Знамя. 2008. № 3

И так — четыре интернет-страницы на сайте «Классическая музыка». В качестве содержания полонезов — вся история «этой воинственной нации» в роскошных костюмах венецианского бархата...

А Фантазия до минор Владимира Рябова вам понравилась?.. Как, вы не слышали ее? Тогда хоть почитайте о ней: «...следует отметить абсолютную уникальность этого сочинения во всех аспектах: Тональность до минор, входящая в название сочинения (в конце XX века!), является символическим олицетворением борьбы за Гармонию вопреки Хаосу, из которого в самом начале возникает до минор. Эта борьба происходит в течение всего произведения, длящегося более 20 минут. Времени слушатель, впрочем, не замечает, так как оно — астрально, и даже — трансцендентно, а изложение художественной мысли настолько сконцентрировано, что отвлечься невозможно ни на секунду».

В заключительном разделе Фантазии «Гармония и Хаос приходят как бы к согласию (как в процессе мироздания). Композитор скорее всего постеснялся назвать этот раздел чем-либо космическим, например, или же Печалью Вселенной, сочтя, вероятно, подобное слишком уж претенциозным, хотя ощущения этого рода у него наверняка были; иначе невозможно объяснить, как удалось автору передать Красоту и Печаль (не Скорбь — нет!) в таком, не имеющем аналогий, единении и с такой магической силой. Не иначе, как прямой разговор с Богом, да и не разговор даже, а внимательное слушание Его (в данном случае — очень внимательное)...»

Если бы Бога не существовало, его следовало бы выдумать, говорил Вольтер. Если бы космоса не существовало, его следовало бы выдумать, хотя бы для того, чтобы показать грандиозность замыслов композитора и масштабность его произведения. Вселенная оказалась очень удобной штукавиной для критических штудий: в ней найдется все — и космический хаос, и вселенская печаль... Вот только черные дыры вошли в научный оборот сравнительно недавно и в музыкальном обиходе, кажется, пока не объявились...

Впрочем, с космических высот пора спуститься на землю, а точнее — на воду. Здесь также есть глубины, в которых для пытливого человека открывается много неожиданного и интересного.

Текст колумниста сайта «Орфей» Антона Гопко называется «Музыка, приготовленная по-французски». «Есть у Клода Дебюсси произведение под названием 'Море', — пишет колумнист. — Я много раз слышал его и на концертах, и в записи, неизменно восхищался, но вот только... никак не мог понять: причем тут, собственно, море? С морем эти божественные звуки ассоциироваться в моей голове упорно отказывались.

Ведь что такое было по моим представлениям французское море? (Во время постижения Дебюсси колумнист жил во Франции. — А. Ш.) Лазурный берег, Марсель с пропахшей рыбой набережной, Ницца (в то время уже французская), Канны — город, в котором маленький Клод начал брать первые уроки музыки... Как-то я упустил из виду, что во Франции есть и другое море (даже не одно!). И только этим летом, отдыхая в Нормандии на берегу Ла-Манша, я и не заметил, как в моей голове сама собой зазвучала музыка Дебюсси. Так вот оно что, оказывается! Вот какое море имел в виду композитор! Не теплую средиземноморскую лужу, а настоящее, просторное море, открытое всем ветрам, море с могучими приливами и отливами, море, в котором уже угадывается дыхание океана».

В тексте есть немало милых географических открытий (моря во Франции!). Но главное — музыкально-географически-климатические. Колумнист навел справки. Действительно, отдыхая в Нормандии, он попал как бы в эпицентр создания «Моря». Дебюсси писал музыку здесь. Ну, почти здесь: по другую сторону Ла-Манша. Но это уже детали. Они не помешали пониманию сочинения — «климат, море, атмосфера» там почти такие же, как в «прекрасной Нормандии с ее... неестественно сочными красками, вдохновлявшими многих художников-импрессионистов».

Красиво. А главное, чтобы понять «Море» Дебюсси, вам теперь не нужно «искать ума и ездить так далеко» — ведь вы читали колонку из «Орфея». Правда, Дебюсси написал не только «Море» — он создал цикл фортепианных прелюдий, среди которых есть, например, «Девушка с волосами цвета льна», «Терраса, посещаемая лунным светом» и даже «Звуки и ароматы реют в вечернем

воздухе». Не знаю, где надо оказаться, чтобы понять «Девушку с волосами цвета льна». Лучше всего, полагаю, в Вологде. Но Дебюсси, кажется, туда не добирался: «Вологда — она где...» — как пел Высоцкий. Загадка. Надо будет справиться в Интернете. Там хватает колумнистов-интерпретаторов. Не только на Дебюсси — на кого угодно...

Приношу свои извинения композитору Владимиру Рябову — он, разумеется, не несет никакой ответственности за «астрально-трансцендентные» фиоритуры музыкального критика Этторе Брука из газеты «Giornale dello Spettacolo».

И Фредерик Шопен тоже ведь не виноват, что перед «умственным взором» «наэлектризованного» энергическими ритмами полонезов безвестного интернетовского критика вдруг возникли «образы древних поляков» в костюмах от Паоло Веронезе.

Казалось бы. Однако...

«РЕБЯЧЕСКИЕ ОБЪЯСНЕНИЯ»

«...музыкант, который вдохновляется природой, но не копирует ее, изливает в звуках самые сокровенные тайны своей судьбы. Он мыслит, он чувствует, он высказывается в музыке; но его язык, более произвольный и менее определенный, чем все другие... допускает множество различных толкований. Поэтому *не будет бесполезным и совсем не будет смешным, как у нас любят повторять, если композитор в нескольких строках даст психологический эскиз своего произведения, расскажет, что он хотел создать, и, не входя в ребяческие объяснения и кропотливые подробности, выразит основную идею своего сочинения* (курсив мой. — А. Ш.). Критика вольна тогда вмешаться, чтобы осудить или похвалить более или менее красивое и удачное выявление мысли автора; таким путем она избегнет множества ошибочных интерпретаций, рискованных догадок, праздных толкований намерения, которого музыкант никогда не имел, и бесконечных комментариев, по существу — пустых... Не приходится ли сожалеть, например, о том, что Бетховен, чьи произведения так трудны для понимания, чьи замыслы вызывают так много разногласий, что он не указал, хотя бы вкратце, сокровенную мысль некоторых своих великих произведений и основные черты развития этой мысли?»

Этот во многих отношениях замечательный пассаж, принадлежащий великому Францу Листу, стоит того, чтобы прочитать его внимательно. Убежденный пропагандист программной музыки, композитор верил (до поры до времени — пока не разочаровался) как в возможность музыкальным языком излагать мысли и смыслы, так и в способность *homo sapiens* воспринимать эти мысли и смыслы. Надо только, чтобы сам композитор, не боясь быть смешным (!) и «не входя в ребяческие объяснения», чуть-чуть подсказал слушателям, о чем речь, — и все будет о'кей. Тогда и музыкальная критика не будет мучиться и избегнет «праздных толкований». А главное — «бесконечных комментариев, по существу — пустых».

(Попутно: Франц Лист напрасно сожалел, что Бетховен не «указал, хотя бы вкратце, сокровенную мысль некоторых своих великих произведений». Иногда указывал — правда, крайне лаконично, как о Пятой симфонии: «Так судьба стучится в дверь». Но порой он был озабочен прямо противоположным: Бетховен, например, разделял радость своего друга Грильпарцера по поводу того, что цензура не догадывалась, какие крамольные мысли скрываются в его музыке. Да и немудрено. Никакие мысли, ни крамольные, ни самые благонамеренные, в нотных строчках выразить невозможно. Нотный стан давал возможность только для выражения чувств, «всего того, для чего нет слов, но что просится из души» (Чайковский). Не более того.)

Совет, данный Листом композиторам, — на помощь нотам привлекать слова — всего лишь подтверждение тенденции, которая пробивала себе дорогу уже давно. Наивная вера в безграничные возможности разума сопровождалась неверием в могущество, а главное, в достаточность эмоционального воздействия музыки. Слово писателя не только опосредованно, через художественный образ, говорит с читателем: устами своих героев автор нередко прямо

высказывает свои взгляды. Кисть художника и резец скульптора также довольно недвусмысленно могут разговаривать со зрителем. А что же композиторы?

Композиторы шли в ногу со временем. Антонио Вивальди, один из первых композиторов-«программистов», уже не довольствовался названием произведения. Каждому из четырех скрипичных концертов, составивших его знаменитый цикл «Времена года», он предпослал стихотворный сонет, выразив, таким образом, основную идею произведения и предвосхитив — точь-в-точь — пожелание Листа. Но вот любопытный факт: первая часть «Времен года» — «Зима» — первоначально носила название «Ад». Логично. Если создаешь цикл о временах года и используешь там ранее написанное сочинение с названием «Ад», то переименовать его можно только в «Зиму»: ни весна, ни лето, ни даже осень тут не подходят. И правда: зима — сущий ад, особенно для итальянца. Разумеется, вы догадались, что услышит в музыке первой части интерпретатор, знающий название частей и текст сонета: правильно, зимние мотивы. Цитирую по Интернету: «...уже в первых тактах мастерски передано ощущение пронизывающей зимней стужи ('под порывами ледяного ветра все живое дрожит в снегу'). Затем с поразительной наглядностью воспроизводятся удары капель дождя в окно, скольжение на коньках и внезапное падение конькобежца, трещание (! — А.Ш.) льда и, наконец, неистовая борьба южного сирокко с северным ветром».

Если бы «Времен года» как цикла не было, а вместо «Зимы» Вивальди оставил бы нам «Ад», да еще вместо сонета (считают, что его сочинил сам Вивальди) предпослал бы «Аду» фрагменты «Божественной комедии» Данте, то что бы мы услышали в музыке? Правильно... Повторю почти дословно вышеприведенный текст интерпретатора: уже в первых тактах мастерски передано ощущение ужаса («То адский ветер, отдыха не зная, / Мчит сонмы душ среди окрестной мглы»). Затем с поразительной наглядностью воспроизводятся удары капель дождя («Я в третьем круге, там, где дождь струится, / Проклятый, вечный, грузный, ледяной»), трещание ветвей деревьев («Ломает ветви, рушит их и мчит») и, наконец, жестокие мучения попавших в ад («...в кремнистой глубине / Виднелся бес рогатый, взмахом плети / Жестоко бивший грешных по спине»).

Надежды Листа, что если «композитор в нескольких строках даст психологический эскиз своего произведения», то «критика... избегнет множества ошибочных интерпретаций», — оправдали, и то отчасти, лишь композиторы. Не то чтобы они следовали совету Листа, даже если знали о нем: таково было веяние времени.

Но вот интерпретаторы — в том числе и композиторы (среди них и сам Лист!) с их обширным литературно-эпистолярным творчеством, и музыкальные критики патологоанатомического свойства («Музыку я разъял как труп...»), и бескорыстные продвинутые слушатели, получившие в наше время возможность самовыражаться в интернет-форумах, — вся эта армия ценителей музыки совершенно не оправдала ожиданий. «Праздные толкования» множились в геометрической прогрессии. «Бесконечные комментарии, по существу — пустые» стали нормой. Джинн бессмысленного словоговения был выпущен из бутылки. Музыка стала жертвой вербального насилия.

Трудно сказать, что было сначала — курица или яйцо. Бесполезно разбираться, чего было больше в этом процессе: желания композитора поделиться своими замыслами и наставить слушателей на путь истинный или наивного стремления слушателей непременно узнать, что же именно хотел сказать автор своим сочинением. Любовь оказалась взаимной. Возник процесс с положительной обратной связью: чем больше композиторы пытались рассказать о своих намерениях, тем больше деталей от них требовали. Прямо по Галичу: «А из зала мне кричат: 'Давай подробности!'».

«ПРЕДСТАВЬ СЕБЕ...»

Только ли Лист опасался праздных толкований и бесконечных комментариев? Разумеется, нет. Многие композиторы и музыканты прекрасно понимали невозможность и бессмысленность вербализации музыки, перевода ее, так сказать, содержания в словесный ряд. Артур Онеггер

писал: «...я <...> твердо давал себе слово оставаться музыкантом, никогда не пишущим о музыке. На это у меня есть две причины: ненавижу и писать, и выставять свои воззрения напоказ. Есть еще и третья причина: полезность музыкальной критики мне не вполне понятна. <...> ...говорить о музыке всегда опасно. <...> Публика любит хорошие или слабые произведения по причинам, большей частью непонятным, почему и никакой литературный труд не поколеблет ее мнения».

Но вот парадокс: ясное понимание невозможности переложения музыки на слова сплошь и рядом сопровождалось такими попытками. Выше приводились слова Чайковского о том, что музыка может выразить только то, «для чего нет слов». Но вот, уступая настоятельной просьбе Н. Ф. фон Мекк, он — постфактум! — излагает «программу» своей Четвертой симфонии: «Вы спрашиваете меня, есть ли определенная программа в этой симфонии?.. В нашей симфонии программа есть, т.е. есть возможность изъяснить словами то, что она пытается выразить, и Вам, только Вам одним, я могу и хочу указать на значение как целого, так и отдельных частей его. Разумеется, я могу это сделать только в общих чертах». И далее — в сжатом изложении — про «фатум... роковую силу, которая мешает порыву к счастью достичь до цели», в начале первой части и «какой-то благодатный, светлый человеческий образ», а в конце части — «вся жизнь есть чередование тяжелой действительности со скоропроходящими сновидениями и грезами о счастье»; во второй — «меланхолическое чувство, которое является вечерком, когда сидишь один, от работы устал, взял книгу, но она выпала из рук»; третья — «не выражает определенного ощущения. Это капризные арабески, неуловимые образы, которые проносятся в воображении, когда выпьешь немножко вина и испытываешь первый фазис опьянения»; в четвертой — «картина праздничного народного веселья. Есть простые, но сильные радости... Жить все-таки можно». И тут же: «Вот, дорогой мой друг, все, что я могу Вам разъяснить в симфонии. Разумеется, это неясно, неполно. Но свойство инструментальной музыки именно и есть то, что она не поддается подробному анализу. 'Где кончаются слова, там начинается музыка', как заметил Гейне».

По существу эта «программа» описывает эмоциональные состояния человека — то есть то, о чем только и стоит говорить, то, что может почувствовать слушатель симфонии самостоятельно. В меланхолическое чувство во второй части слушателя погружает сама музыка, и делает она это лучше любых слов. Тем более не стоит во время прослушивания проворачивать в голове «содержание», о котором поведал автор сочинения или его интерпретатор, — вы перестанете слышать. Перефразируя Гейне, можно сказать: «Где начинаются слова, там кончается музыка».

В августе 1906 года Густав Малер с радостью сообщил своему голландскому другу Виллему Менгелбергу: «Сегодня закончил восьмую — самая крупная вещь из всех, что я создал до сих пор, причем столь своеобразная по форме и содержанию, что это невозможно передать словами. Представьте себе, что вселенная (куда же без вселенной! — *А.Ш.*) начала звучать и играть. Это уже не человеческие голоса, а солнца и планеты, движущиеся по своим орбитам». Среди множества других — кратких или пространных — изложений своих сочинений это интересно тем, что сразу же за констатацией «невозможно передать словами» последовала такая попытка. С условием, конечно, что слушатель включит свою фантазию в заданном направлении: «Представьте себе...» С такими словами, между прочим, обращался к Сальери Моцарт. Правда, не тот, который умер в Вене в 1791 году, а литературный, пушкинский:

Представь себе... кого бы?

Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом — хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...

ПРИНЯТЬ НЕПОНИМАНИЕ

Знание, безусловно, обогащает: история создания произведения, эпоха, условия, в которых жил и творил композитор, его друзья и враги, его сердечные привязанности — все так или иначе накладывает отпечаток на его произведения и интересно нам, отвечает нашей естественной любознательности. Но во время прослушивания мы только слышим. Наше сознание, наше «рацио» как бы дремлет, уступая чувствам, которые охватывают нас. Надо отдаться музыке; ей можно довериться. И конечно, следует доверять себе. Вопреки прочно установившемуся стереотипу смею утверждать, что знание «замыслов» композитора, которыми делится он сам, или «смыслов», которые преподносят нам интерпретаторы, никак не помогает нам слушать музыку. Единственный «смысл» музыки — в ее эмоциональном воздействии. И это именно то воздействие, на которое неспособны никакие слова, даже самые высокие, какие только произносили композиторы, говоря о своих творениях.

Проблемы эти давно стали предметом философского осмысления.

Кант утверждал, что красота должна быть неизреченной. Мы не всегда можем выразить в словах то, что думаем, говорил он.

Шопенгауэр был уверен, что музыка стоит особняком среди других видов искусства. Он полагал, что нашел разгадку отношения музыки к миру, но считал, что доказать ее невозможно, так как то, что выражает музыка, недоступно никакому представлению.

Лев Толстой любил повторять слова Шопенгауэра о том, что мы только тогда бываем вполне удовлетворены произведением искусства, когда оно оставляет после себя нечто такое, чего мы при всем усилии мысли не можем довести до полной ясности.

Музыка не поддается вербализации — столь же общеизвестный, сколь и упрямый факт. В работах некоторых культурологов можно встретить признание того факта, что музыкальный звук — феномен культуры, который не вписывается в знаковые системы и который можно передать лишь через метафорическое описание, с помощью ассоциативных приемов.

Но тут — лукавство. Для метафорического описания, для ассоциативных приемов других знаков, кроме слов, не существует. И тут не спасает даже отсутствие названия произведения. Подавляющему большинству своих сочинений Моцарт не давал никаких названий. Порой думаешь — слава богу. Композитор дал нам, таким образом, возможность наслаждаться такими шедеврами, как 40-я соль-минорная симфония или 20-й ре-минорный концерт для фортепиано с оркестром, не отягощая непосредственность восприятия излишними реминисценциями. Но интерпретатор прекрасно обходится и без названий. Более того, отсутствие названия позволяет ему пуститься в метафорическое плавание, ничем себя не ограничивая. Мы это видели на примерах полонезов Шопена или Фантазии до минор Владимира Рябова. Слова, слова, слова... Не столь прямолинейные, более цветистые и в гораздо большем количестве.

В своей книге «Воспитание души» Юрий Лотман писал: «Языком искусства надо владеть, ему надо учиться. Конечно, можно пользоваться услугами критика, как мы пользуемся помощью переводчика. Но всякий, кто владеет языком, понимает, как много смысла уносит переводчик, даже самый хороший». По умолчанию тут в сферу искусства включена и музыка, что естественно. Но вывод, сделанный в отношении искусства вообще, неприменим к музыке. Здесь переводчик — музыкальный критик, интерпретатор — не только не уносит смыслы; напротив, он вносит смыслы, которые в музыке отсутствуют. Выше мы могли в этом убедиться воочию.

Лотман писал: «Человек учится понимать животных... но ему еще предстоит понять себя и тех, кто находится рядом с ним, понять, что значит вообще 'понимать'. Понимать понимание — означает понять непонимание...»

Здесь, коль скоро речь идет о музыке, следует оговориться. Мало «понять непонимание». Надо еще *принять* его — как вполне естественное отношение к ней. Необходимость понимания музыки Артур Онеггер называл предубеждением: «...я хотел бы сделать все, что от меня зависит, чтобы побороть предубеждение, будто музыкальные произведения должны... быть ПОНЯТНЫМИ (пустое слово с точки зрения музыки)».

«СОВЕРШЕННЕЙШИЕ ЛАБУХИ»

Небольшое лирическое отступление. Пикантная особенность «ошибочных интерпретаций, рискованных догадок, праздных толкований» (еще раз повторю слова Листа) заключается также в том, что интерпретаторы сплошь и рядом лучше композиторов «знают» о том, что хотели сказать в своей музыке ее создатели.

«В один прекрасный день, — писал Д. Шостакович М. В. Юдиной, — я с изумлением узнал, что моей музыки не понимает человек, который считает себя лучшим ее интерпретатором. Оказывается, в Пятой и Седьмой симфониях я хотел написать ликующие финалы, да только, дескать, не вышло у меня. А никаких ликующих финалов у меня и в мыслях-то не было... Надо быть совершеннейшим лабухом, чтобы этого не услышать...

А говорить о триумфальном финале в Седьмой совсем уж глупо. Ведь я ее начал писать, потрясшись псалмами Давида. Конечно, дело не только в псалмах Давида. Но они дали эмоциональный толчок, так сказать».

Аналогичный случай, как любил говорить бравый солдат Швейк, произошел у нас же в России несколькими десятилетиями раньше. Случай хрестоматийный: пьеса Чехова «Вишневый сад», написанная, как известно, не нотами, а словами, тем не менее стала объектом противоположных интерпретаций. Станиславский прочитал пьесу как трагедию, в то время как автор был убежден, что написал комедию: «Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы».

Что уж там говорить о музыке... «Совершеннейшие лабухи», мог бы сказать Антон Павлович о Константине Сергеевиче и Владимире Ивановиче...

Можно рассматривать эту ситуацию как казус. Однако все и сложнее и проще. Ни Дмитрий Шостакович, ни Антон Чехов не смогли бы отстоять в суде свои претензии. Равно и как их интерпретаторы. Потому что единственным аргументом сторон могли бы стать партитура симфонии и рукопись пьесы. Текст. И ничего более.

Известная формула современного французского философа Жака Деррида гласит: «Вне текста ничего нет». Я не философ и углубляться в эту сферу не имею ни права, ни охоты. Тем более что в философии Деррида понятие «текст» понимается гораздо шире, чем в обыденном сознании. Но сама по себе эта формула дает нам прекрасную возможность увидеть еще одну грань проблемы взаимоотношений композитора, интерпретатора и слушателя.

Владимир Набоков в своих комментариях к «Евгению Онегину» писал: «Художник должен безжалостно уничтожать все свои рукописи, чтобы они не дали ложного повода ученым посредственностям считать, что, исследуя отвергнутые варианты, можно разгадать тайны гения. В искусстве цель и план — ничто: результат — все».

Сказано слишком запальчиво: там же, в комментарии к «Онегину», Набоков сокрушался, что из-за политики «железного занавеса» он был лишен доступа ко многим бесценным документам наших архивов. Из-за того, что встречаются на свете ученые посредственности, рукописи, разумеется, уничтожать не стоит. Но его слова о целях и планах в искусстве, на мой взгляд, абсолютно точны. Цели и планы чрезвычайно интересны для исследователя творчества художника. Но нам, слушателям, читателям, зрителям, важно то, что получилось у художника, а не то, чего он хотел. То действие, которое производит на нас его творение. А это — только текст. Вне текста ничего нет. И не важно, какими знаками он написан: нотными или буквенными.

О том, как надо слушать, смотреть, читать, — тоже сказано и написано немало. Это — отдельная и большая тема. Здесь мне хочется привести лишь одно суждение, которое когда-то произвело на меня сильное впечатление. Уильям Фолкнер, отвечая японским студентам, что делать, если прочитал книгу два раза и все равно не понял (тем, кто читал Фолкнера, этот вопрос не покажется смешным), посоветовал прочитать ее в третий раз. Один из наших лучших переводчиков, Виктор Голышев, прокомментировал этот ответ Фолкнера просто: если объяснять, ты уже не книжку читаешь.

Но любителям музыки такой совет не подходит. Между нами и текстом композитора (нотами) есть еще одно звено — музыкант. Именно из его рук (а если это инструменталист — в буквальном смысле) мы получаем «текст» композитора. Именно он дает нам возможность услышать — в его интерпретации — то, что написал композитор. И к этой деятельности он, музыкант, должен быть подготовлен.

УЧАСТЬ ПЕДАГОГА

Существует симпатичная байка о том, как Давид Ойстрах впервые попал в Италию. Носильщик, взяв его чемодан, вздохнул: «Мольто пезанте». Для носильщика эти два слова означали всего лишь «очень тяжело». Для музыканта «мольто пезанте» обозначает тяжелый характер исполнения. Великий музыкант просто опустил руки, открыл рот и не знал, что делать. Какой-то обычный носильщик, небритый, вдруг говорит на языке, звучащим в святая святых музыки...

Словарь музыкальных терминов, которыми испещрены партитуры произведений — от маленькой пьески до монументальной симфонии, берет начало в бытовом итальянском языке. Казалось бы, с их помощью можно сказать все, что хочет передать автор исполнителям своего сочинения: *legato* (связно, без разрывов между звуками) и *allegro* (весело, радостно), *non troppo* (не слишком) и *cantabile* (певуче), *sostenuto* (сдержанно) и *mezzo forte* (не очень громко). Словарь музыкальных терминов обширен и позволяет выразить самые тонкие нюансы произведения. Этому языку музыки обучают с первых классов музыкальной школы. Но не только. Наставники юных (и не очень) музыкантов этим словарем не ограничиваются. Если так называемые ассоциативные приемы позволены композиторам, то тем более они разрешены педагогам, которые должны не только указать ученикам на пометку композитора, но и объяснить, почему именно «форте», а не «фортиссимо», чаще всего прибегая при этом к пресловутому «представь себе...».

Замечательный пианист и педагог Генрих Нейгауз, автор книги «Об искусстве фортепианной игры», воспитавший целую плеяду музыкантов, не раз сетовал, что вынужден прибегать к этим ассоциативным подпоркам. В своих «Автобиографических записках», говоря о второй части бетховенской сонаты для фортепиано № 32, он пишет: «Мне трудно передать словами то, что я чувствую в этом месте Ариетты: здесь человеческий дух превратился в жаворонка, вознесся в стратосферу на такую высоту, что стал почти невидим с земли, но ему с этой высоты видна вся земля, видно, что она круглая... (Мне стыдно так несовершенно переводить мои музыкально-слуховые впечатления на зрительные образы, но что же делать, меня поймут, я думаю.)».

Можно понять и автора: моря слов, монбланы книг и статей накопило музыковедение к моменту, когда Нейгауз писал свои «Записки»: не он первый, не он последний, — и причину его стыда: он прекрасно понимал, что о совершенстве «перевода музыкально-слуховых впечатлений на зрительные образы» и мечтать не стоит — все получается какая-то лабуда...

В том, что это чувство стыда не было чем-то мимолетным, спонтанным, свидетельствуют строки, отделяемые от выше цитированных всего двумя-тремя страницами «Записок»: «В отличие от *Arioso dolente as-moll* фуга в ор. 106 (соната для фортепиано № 29. — А.Ш.) наступает не сразу, а после короткой... импровизации... где композитор запечатлел свои бегущие мысли, обрывки идей, разрозненные видения, нечто до того невесомое, неуловимое, что, казалось бы, и записать это невозможно...

Зачем я так подробно описываю словами это неслышанное музыкальное событие?

Неужели мне не дают покоя лавры наших студентов-музыковедов, которых я не очень доброжелательно упомянул на страницах моей книжки о фортепианной игре. Вот начинаешь *описывать словами* музыку и 'допишешься' (! — А.Ш.)».

Глубокий музыкант и мыслитель, Генрих Нейгауз не мог не чувствовать двусмысленность любых словесных интерпретаций, что, видимо, и отразилось в его не очень лестном отзыве о студентах-музыковедах. Но и отказаться от словесных интерпретаций в силу традиций и воспитания он не мог.

НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ: «СКЛАДЧАТОЕ БЕССМЕРТИЕ»

В начале этих заметок, отмечая популярность космического в словесных изображениях музыки, я неосторожно посетовал, что «черные дыры», открытые сравнительно недавно, еще не вошли в музыкально-критический обиход. Вынужден признать: вышла ошибка. Есть «черные дыры», есть. Уже несколько лет, как они возникли на страницах «Нового мира», в эссе Дмитрия Бавильского «Пятнадцать мгновений зимы. Все симфонии Дмитрия Шостаковича»: «...его музыка про бессмертие, подробное и складчатое. Грандиозные пространства, одышливые миры, гроздьями висящие за левым плечом, космические сквозняки, *черные дыры* (курсив мой. — А.Ш.) — все это, между прочим, могло бы быть идеальным саундтреком к 'Звездным войнам'» (*Четвертая симфония Шостаковича; 1936*).

Сочинение это — эссе — уникально. Как пел оперный Герман, «сравненья все перебирая, не знаю, с чем сравнить». Некоторые говорят, что это эссе надо читать как литературное произведение. Возможно. Но все равно читать надобно с осторожностью — оно опасно, ибо само обладает свойством «черной дыры» поглощать все, что приближается к ней достаточно близко, и прежде всего — музыку. Поэтому рискну здесь предложить — наугад — только несколько отрывков:

«Шум и активность возрастают к финалу первой части, мутируя в социально-политическую определенность (партийность закрепляется симметричностью звучания однотипных инструментов, спаянных в едином порыве, как деревня и город, как рабочие и крестьяне, как блок партийных и беспартийных). Никакого апофеоза, но трудная, с кровавыми мозолями (в них главное не кровь, но лимфа духовых) работа. Блуд труда, выдыхающийся в тоскливое нытье валторн. Сквозь них, как сквозь асфальт, как сквозь снег, пробивается подобие некой индивидуальности. Все затихает в предчувствии возможной гармонии» (*Вторая симфония Шостаковича; 1927*).

«Где-то... скрипичные запилы, где-то корячатся, стараясь перекричать друг дружку, трубы, обрамленные колокольцами, литаврами, чем-то еще, совершенно невыразимым, невыразительным. Эффект возникает от восприятия всего этого дребезжащего (кто в лес, кто по дрова) великолепия только в целом. Да, это раньше музыка стремилась собраться в одной точке, стать одним лучом, у Шостаковича она гроыхает, как старый трамвай, — каждый бок дребезжит по отдельности и стремится вычертить свой собственный, автономный график, стенограмму, граффити» (*Третья симфония Шостаковича; 1931*).

«Вокруг дрожит, кружит и пенится зачарованный умиранием мир: Шостакович — атеист, даже не агностик, это же очевидно. Пора умирания последних астр, первого снега, легкой простуженности, переходящей в полную обескровленность, отсутствие сил, плавного балансирования на грани небытия. Кажется, Ясперс называл это пограничным состоянием» (*Шестая симфония Шостаковича; 1939*).

«...эта музыка столь всеобъемлюща, что рассказывать может о чем угодно. Например, о безумии, приступом скручивающем сознание, или о матери, которая борется с болезнью своего ребенка: горячка начала сменяется надеждой на выздоровление в финале. Или про устройство космических территорий, не зря кусок Восьмой цитируется в самом патетическом месте 'Парада планет' и сросся с ним. И пусть буклет говорит нам о реквиеме: здесь нет людей (потому что нет кривляющихся и дразнящихся звуков), ни живых, ни мертвых, мертвые уже давно истлели, смешались с глиной, мал мала. За каждым поворотом встают и рассыпаются в муку белые скелеты, бр-р-р» (*Восьмая симфония Шостаковича; 1943*).

«Тема опирается на костыли духовых, в конечном счете выходящих на первый план. Тяжелая, неповоротливая глыба сдвинулась с места и поплыла, сверкая идеально белым цветом (ой ли белый), цепляясь за коряги и кусты. А там уже и — литавры, и все-все-все, в едином порыве — к звездам, кверху, хотя намокшая тяжесть тянет книзу, книзу, но льдина тем не менее плывет. Озирающиеся валторны, смычки, вставшие торчком, как уши испуганного зайца,

отмеривают пройденное. Темная вода бурлит и пенится, вскипает на поворотах, отчего немеет сердце? Что нам нужно изменить?» (*Десятая симфония Шостаковича; 1953*).

«Язвительное скерцо третьей части (четыре минуты): язвительного яда, скорых на язык соседей, беганья по ступенькам, щелчков по затылку, всякого прочего мракобесия, подчеркнутого, оформленного барабанными затрещинами и скрипичными заплатами, крест-накрест перечеркивающими всю эту акварель» (*Пятнадцатая симфония Шостаковича; 1971*).

Здесь нельзя не повторить за автором эссе: «Кажется, Ясперс называл это пограничным состоянием».

Понятно, что это — вершина. Но только отсюда, с этой вершины, видно, какие новые, поистине необозримые горизонты открываются теперь перед музыковедением.